

O Espetador na Revolução
Contributos para a História de uma Participação *por vir*.

Ivo André Barreiros Braz

Doutoramento em Estudos Artísticos – Arte e Mediações

Dezembro 2022

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Estudos Artísticos – Arte e Mediações, realizada sobre orientação científica da Professora Doutora Margarida Brito Alves e coorientação da Professora Doutora Maria Irene Aparício.

Apoio financeiro da Fundação para a Ciência e Tecnológica (FCT) através da bolsa de investigação com a referência PD/BD/114157/2016 e da bolsa excecional com a referência COVID/BD/151586/2020

DECLARAÇÕES

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

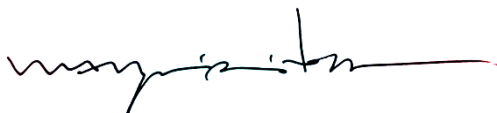
O candidato,

Ivo André Borges Bay

Lisboa, 9 de dezembro de 2022

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

A orientadora,



Lisboa, 9 de dezembro de 2022

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

coorientadora,



Lisboa, 9 de dezembro de 2022

RESUMO

O Espetador na Revolução. Contributos para história de uma participação por vir

Palavras-chave: arte, política, participação, revolução, espectador

A presente tese procura repensar os modos como tomamos parte na política e na arte através da análise – simultaneamente genealógica e prospetiva – de alguns momentos onde a figura do espectador se relaciona, de modo direto, com os eventos revolucionários.

A primeira parte é dedicada ao *Serment du Jeu de Paume*, uma pintura (inacabada) que pretendia celebrar um dos episódios que marcaram o início da Revolução Francesa. Atendendo à inclusão, na composição, de várias figuras que observavam a cena do juramento, examinamos a separação que Jacques-Louis David aqui estabelecia entre os atores políticos e o “espetador da revolução”, mas também as oscilações que existiam entre eles. A segunda parte aborda o *Cinema Tahrir*, um conjunto de sessões cinematográficas que tiveram lugar na praça Tahrir durante uma reocupação desse espaço na sequência do levantamento de 2011. Tendo em conta a ligação que ocorria, durante as projeções, entre a experiência dos espectadores (marcada pela troca e pela partilha) e a experiência dos manifestantes (marcada pela vulnerabilidade e pela interdependência), analisamos como os gestos mais comuns (aparecer e olhar) se transformavam, aqui, num exercício político de direitos por parte do “espetador-manifestante”.

Esta tese pretende, assim, afirmar a importância da participação ao mesmo tempo que questiona a dicotomia entre o ativo e o passivo. Uma dicotomia que não só prolonga as relações históricas de poder (como o androcentrismo e o orientalismo), como se arrisca a ser capturada pela lógica capitalista de uma atividade permanente. Por essa razão dirigimos a nossa atenção para as interseções entre os espectadores (geralmente associados à passividade) e as revoluções (habitualmente tidas como momentos de atividade intensa), na esperança de que essas interseções possam constituir *um contributo para uma participação por vir*.

ABSTRACT

The Spectator in the Revolution. Contributions to the history of a participation to come.

Keywords: art, politics, participation, revolution, spectator

The present dissertation intends to rethink the ways in which we take part in politics and art through the analysis – simultaneously genealogical and prospective – of some moments where the figure of the spectator is directly related to revolutionary events.

The first part is focused on the *Serment du Jeu de Paume*, an (unfinished) painting that celebrates an episode from the beginning of the French Revolution. Taking into account the inclusion, in the composition, of several figures who observe the scene of the oath, we examine the separation established by Jacques-Louis David between the political actors and the “spectators of the revolution”, but also the oscillations that existed between them. In the second part, we address the *Tahrir Cinema*, a series of cinematographic projections that took place in Tahrir square during a reoccupation of that space after the 2011 revolt. Taking into consideration the connection between the spectators' experience (of exchange and sharing) and the protesters' experience (of vulnerability and interdependence), we analyze how the most common gestures (to appear and to look) are transformed, here, into an exercise of political rights by the “spectator-protester”.

This thesis thus aims to affirm the importance of participation while questioning the maintenance of the dichotomy between the active and the passive. A dichotomy that not only extends historical power structures (such as androcentrism and orientalism) but that can be easily captured by the capitalist logic of continuous activity. For this reason, we direct our investigation to the intersections between the spectators (generally considered as an example of passivity) and the revolutions (generally considered as an example of activity), in the hope that these intersections can offer us *a contribution to a participation to come*.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	3
Estado da arte	5
Teoria.....	11
Metodologias	29
Corpus	38
PARTE I: O SERMENT DU JEU DE PAUME E A GENEALOGIA DO ESPETADOR DA REVOLUÇÃO (1791)	43
CAPÍTULO I – O JURAMENTO.....	45
1.1. “Uma participação ... na fronteira do entusiasmo”	45
1.2. O artista-político	51
1.3. Dos cadernos de esboços à tela monumental.....	62
1.4. O <i>Serment</i> de David.....	67
CAPÍTULO II – FRATERNIDADE.....	74
2.1. O Clássico.....	74
2.2. <i>Fraternité</i>	79
2.3. “Uma revolta contra as mulheres”	87
2.4. <i>Les hommes d’un côté, les femmes de l’autre</i>	94
CAPÍTULO III – TEATRALIDADE	103
3.1. A teatralização da sala do <i>Jeu de Paume</i>	103
3.2. Representações	108
3.3. A <i>teatralidade</i> do juramento.....	116
CAPÍTULO IV – O ESPETADOR DA REVOLUÇÃO	130
4.1 Cidadãos ativos e cidadãos passivos	130
4.2. O espectador <i>no</i> juramento.....	134
4.3. Os deputados-espetadores	141
4.4. O espectador <i>do</i> juramento.....	144

PARTE I: O CINEMA TAHRIR E O ESPETADOR-MANIFESTANTE (2011) . 151

CAPÍTULO V - AL-THAWRA	153
5.1. Os “conceitos islâmicos de revolução”	153
5.2. Uma Primavera Árabe?	156
5.3. O arquivo de protestos	162
5.4. “Os egípcios derrubaram um regime forte”	166
5.5. Os manifestantes	169
5.6. <i>O Povo quer</i>	174
5.7. <i>O Povo fez cair o regime</i>	181
5.8 Transição?	184
 CAPÍTULO VI – DETERMINAÇÃO	 189
6.1. A ocupação de julho e o <i>Cinema Tahrir</i>	189
6.2. O coletivo <i>Mosireen</i>	192
6.3. Um <i>Tríptico da Revolução</i>	198
 CAPÍTULO VII – CINEMA	 204
7.1. Um cinema de rua numa praça ocupada	204
7.2. As sessões do <i>Cinema Tahrir</i>	208
7.3. Os <i>comuns</i> do cinema e a experiência dos espetadores	216
 CAPÍTULO VIII - TAHRIR	 224
8.1. “Toca a andar, não há nada para ver”	224
8.2. Ocupação	228
8.3. Os <i>comuns</i> da ocupação e a experiência dos manifestantes	231
 CAPÍTULO IX – O ESPETADOR-MANIFESTANTE	 237
9.1. A ligação entre a experiência do espectador e a experiência do manifestante	237
9.2. O <i>direito de olhar</i>	241
9.3. O <i>direito de aparecer</i>	245
9.4. A prática do Espectador-Manifestante	255
 NOTAS FINAIS	 258
 BIBLIOGRAFIA	 278
 ÍNDICE ONOMÁSTICO	 309
 ANEXO DE IMAGENS	 325

INTRODUÇÃO

“(…) if it’s true revolution opened up the whole field of politics and if revolution can no longer be discussed in these terms, then there is a risk that politics will disappear” (Foucault 1995, 371)

O projeto de investigação que conduziu à presente tese começou a germinar durante a crise que marcou a passagem da primeira para a segunda década do século XXI – quando a adoção de medidas de precarização da vida foi sendo acompanhada por um regresso da fórmula segundo a qual “não há alternativas” – e adquiriu ainda maior urgência no momento em que os fantasmas do autoritarismo populista e conservador começaram a reemergir por entre as fendas abertas no consenso neoliberal¹. Foi assim, perante estes sinais de um recuo da *política* e dos dissensos que a constituem, que a nossa investigação adotou como horizonte *ético* a necessidade de participar e como caminho *epistemológico* um reequacionamento dos modos como tomamos parte tanto na política, como na arte.

Significativamente, a arte *participativa* tem recebido, ao longo das últimas décadas, uma atenção especial de vários artistas, críticos e historiadores. Uma atenção que se traduz, muitas vezes, numa tentativa de definir o que a participação *é* ou deve ser e que resulta, quase sempre, na atribuição de um valor intrínseco à atividade do público.

O nosso estudo assume, igualmente, a relevância de participar como um princípio radicalmente democrático. Porém, mais do que conferir um valor *à priori* à ativação dos espetadores, o reconhecimento da importância de *tomar parte* levou-nos a considerar a participação não apenas como uma resposta, mas, também, como um problema.

A fim de enfrentarmos este problema, procurámos examinar a própria a lógica subjacente à participação e observámos como, nos casos em que esta se baseia numa

¹ Referimo-nos aqui ao processo iniciado com a crise financeira de 2007-2008 e aos seus prolongamentos, durante a viragem da década, na crise das dívidas soberanas. Esta sucessão de crises viria a ser aproveitada, num primeiro momento, pelo “consenso neoliberal” para impor uma crescente precarização e, num segundo momento, por políticos de extrema-direita que souberam captar parte do descontentamento social existente e redirecioná-lo contra o “outro” – os migrantes, as minorias – a fim de o esvaziar de qualquer potencial transformador.

dicotomia entre o ativo e o passivo, corre o risco de prolongar a tradição metafísica do pensamento ocidental e de replicar as hierarquizações que caracterizam relações históricas de poder como o androcentrismo e o orientalismo.

Tendo presente estes riscos, a nossa tese tentou repensar a práxis participativa, abordando-a a partir dos momentos em que ela se encontra em aberto (as revoluções) e dos elementos que dela tendem a ser excluídos (os espetadores).

Assim, em vez de centrarmos a atenção nos exemplos que habitualmente compõem a história da arte participativa, optámos por estudar dois acontecimentos revolucionários e as configurações do espetador que eles convocam. Na primeira parte analisámos o *Serment du Jeu de Paume* (1790-1792)², uma pintura inacabada de Jacques-Louis David dedicada a este célebre episódio da revolução francesa e averiguámos como a centralidade atribuída aos autores do juramento se vê, aqui, confrontada com a presença várias figuras que observavam o acontecimento. Na segunda parte focámo-nos no *Cinema Tahrir*, um conjunto projeções de rua que, tendo lugar durante os protestos de 2011 no Egito, combinavam a experiência dos manifestantes num evento político com a experiência dos espetadores num evento cinematográfico.

É certo que entre o *Espetador da Revolução* que assistia ao juramento do jogo da pela e o *Espetador-Manifestante* presente nas sessões de cinema na praça Tahrir a distância, medida pelo tempo cronológico, é considerável. Porém, conforme tentaremos explicitar nas páginas que se seguem, a problemática que nos propomos tratar coaduna-se menos com uma abordagem linear do ponto vista historiográfico, do que com um gesto simultaneamente *genealógico* e *prospetivo*.

Será, precisamente, através desse gesto que procuraremos analisar diferentes formas de *tomar parte* na arte e na política e, observando a revolução, imaginaremos alternativas.

² Na ausência de uma obra finalizada a datação do *Serment du Jeu de Paume* não é uma questão linear. De um modo geral o projeto pode ser balizado entre a encomenda oficial por parte do clube dos Jacobinos, no final de 1790, e o abandono definitivo da execução da tela em 1792. Em alternativa é possível assumir como datação o ano 1791, quando o trabalho de Jacques-Louis David atingiu um grau de desenvolvimento que permitiu a sua apresentação ao público através da exposição do desenho preparatório no atelier do pintor e no *Salon*.

Estado da arte

Caso pretendêssemos resumir o *estado da arte* relativo ao nosso objeto de estudo numa única frase esta seria, possivelmente, a seguinte: a reflexão em torno da participação tanto política como estética, quando efetuada a partir do âmbito da arte, tem vindo a deslocar-se da figura do espetador para a figura do participante.

A fim de compreendemos o significado dessa *viragem* será necessário assinalar, primeiramente, a importância historicamente assumida pela figura do espetador. É certo que os estudos sobre arte, pelo menos desde o renascimento, tenderam a atribuir uma posição central ao autor ou aos “mais excelentes pintores, escultores e arquitetos”, para utilizarmos a célebre expressão empregue por Giorgio Vasari, em meados do século XVI, no título das suas *Vite*. Esta centralidade não impediu, contudo, a existência de um conjunto diversificado de reflexões sobre as *condições de experiência* dos espetadores, as quais se prolongaram por um período que se estende, pelo menos, desde as *Meditationes* publicadas por Alexander Gottlieb Baumgarten em 1735 (Baumgarten 1954, 78) até ao *Encoding and Decoding* escrito em 1973 por Stuart Hall (Stuart 1973), assumindo, aqui, simbolicamente, a estética setecentista e a teoria da recepção como balizamentos cronológicos.

Mesmo em anos recentes, quando assistimos a uma concentração da questão da participação na figura do participante, o espetador tem continuado a ser um tema de reflexão importante para vários pensadores contemporâneos. Dois dos exemplos mais pertinentes, neste âmbito, são-nos dados pelos escritos de Marie-José Mondzain sobre o *Homo Spectator* e de Jacques Rancière sobre o *Espetador Emancipado*, publicados respetivamente em 2007 e em 2008.

A relevância conferida por Mondzain à figura do espetador fica evidente logo no início do livro *Homo spectator: voir, faire voir*, quando a autora recua até ao paleolítico para, com base nas pinturas rupestres existentes na caverna de Chauvet, “interrogar o

nascimento do sujeito que vê” (Mondzain 2015, 21) e analisar a sua equivalência com o nascimento da humanidade do humano³.

Tendo como ponto de partida estes primeiros *sinais* – através dos quais a condição de espectador se liga à “consciência de uma fraqueza”⁴, à “potência de uma separação”⁵ e ao “desejo de uma partilha”⁶ (Mondzain 2015, 274) – a autora irá desenvolver um texto denso, carregado de referências a vários períodos históricos e a diversos autores (Aristóteles, São Paulo, Kant, Weber, Benjamin, Kojève, Arendt, entre tantos outros). Porém, o pano de fundo de todo o enredo é a situação contemporânea, a qual se encontra marcada por uma crise na relação com as imagens e pelo ocaso do espectador. De facto, Mondzain torna bastante claras as suas inquietações a este respeito quando afirma que:

“Esta reflexão está inteiramente habitada pela preocupação do espectador em que hoje nos tornámos, refêns assustados que, com demasiada frequência, consentem nas produções espetaculares que têm como único efeito o aniquilamento do espectador. Se o espectador nascente for o próprio homem, a morte do espectador será a morte da humanidade” (Mondzain 2015, 17).

Também Jacques Rancière atribui um papel fundamental à questão do espectador nas suas reflexões sobre política e sobre estética, cruzando-a com algumas problemáticas que vinham ocupando o seu pensamento pelo menos desde a publicação do *Mestre Ignorante* (Rancière 2010a).

³ “Fazer uma imagem é pôr o homem no mundo como espectador. Ser um humano é produzir a marca da sua ausência na parede do mundo e constituir-se como sujeito que nunca se verá como objeto entre outros mas que, vendo o outro, lhe dá a ver o que poderão partilhar (...)”. (Mondzain 2015, 50).

⁴ Mondzain tende a considerar a *fraqueza* como algo que deve ser ultrapassado e a encarar as operações imagéticas como parte do processo de superação da *esfera das necessidades*: “(...) o lugar das operações imagéticas foi detetado desde o nascimento da humanidade, quando um homem deixou de se contentar com o facto de ter nascido e com o simples acesso às operações orgânicas de sobrevivência. Foi preciso que esse homem inscrevesse o seu próprio excesso, que a sua fraqueza fosse convertida em superabundância dos sinais sobre as necessidades do corpo, para que pudesse ter início esta história (...)” (Mondzain 2015, 34-35).

⁵ “Para mim, não se trata de tratar de situar o meu relato ao nível da ciência paleontológica, mas antes de localizar dispositivos de separação e distanciamento (...), numa palavra, gostaria de evocar a inscrição das imagens rupestres como o cenário inaugural que instaurou o homem enquanto espectador numa relação de alteridade” (Mondzain 2015, 34-35).

⁶ Este “desejo de partilha” remete-nos para o âmbito da intersubjetividade: “O primeiro valor expositivo surgiu quando o espectador se expôs a si próprio em primeiro lugar, no endereço dos primeiros gestos que o separaram de si de modo a nascer para o olhar dos outros” (Mondzain 2015, 275-276). É, assim, por esta via que a condição do espectador se aproxima daquilo que a pensadora francesa designa como “o político”, ou seja, o “regime de uma partilha do espaço e do tempo, o regime de circulação das coisas e dos signos, no seio do qual cada sujeito, qualquer que ele seja, encontra uma igual condição do seu reconhecimento na comunidade, enquanto sujeito desejante e falante” (Mondzain 2015, 325). Não é, portanto, de estranhar que a relação entre a *autoridade do autor* e a *autoridade do espectador* – à qual Marie-José Mondzain atribui tanta importância – dependa da ideia de “reconhecimento” ou, mais exatamente, de uma circularidade entre o reconhecimento da autoridade do autor e o reconhecimento, por parte dessa autoridade, de uma “igualdade de princípios em dignidade e poder de ‘começar’” com os espectadores (Mondzain 2015, 327).

No texto dedicado a *Le spectateur émancipé* Rancière começa por dirigir a sua atenção para o campo teatral. Mencionando os polos opostos da *indagação distante* (exemplificado pelo teatro épico de Brecht) e da *participação vital* (ilustrado com o teatro da crueldade de Artaud), o filósofo francês chama a atenção para o paradoxo existente nas várias propostas de reforma do teatro, as quais consideram o espetador como condição do espetáculo e, simultaneamente, denunciam essa condição como um mal (Rancière 2010b, 8-12). Esta aspiração a um teatro liberto da *condição* do espetador inscreve-se, segundo Rancière, numa rede de oposições e de equivalências de raiz platónica (Rancière 2010b, 12) ao mesmo tempo que replica a lógica “embrutecedora” da pedagogia (Rancière 2010b, 18).

Retomando o argumento avançado no seu livro de 1987 sobre Joseph Jacotot, Jacques Rancière demonstra como a pedagógica *embrutecedora* – ao recriar constantemente a distância entre o mestre (que possui o conhecimento da ignorância) e o aluno (que supostamente ignora própria capacidade de conhecer) – reproduz a diferenciação de inteligências e a atribuição desigual de capacidades que estrutura a partilha corrente do *sensível*⁷ (Rancière 2010a, 16-18).

Por essa razão o filósofo francês defende que passemos dos esforços “pedagógicos” de emancipação do espetador para uma ideia de *espetador emancipado* assente na assunção da igualdade de inteligências em todas as suas manifestações⁸ (Rancière 2010b, 27-28). É esta assunção que leva Rancière a concluir que:

⁷ A ideia de “partage du sensible” é um dos conceitos centrais do pensamento de Jacques Rancière. Importa, contudo, notar que “partage” assume aqui um duplo sentido: é simultaneamente, a partilha e a repartição, a constituição de um *comum* e a distribuição das partes (Rancière 2009, 15). O *sensível*, por sua vez, corresponde às condições de possibilidade da experiência associadas a essa partilha, ou seja, ao que é visível, ao que é dizível e ao recorte dos espaços e dos tempos onde o visível e o dizível ocorrem. Será, então, com base nesta ideia de partilha ou de distribuição do sensível que Rancière irá distinguir duas possibilidades: a polícia (que mantém o consenso) e a política (que introduz o dissenso). Porém, a ideia de uma partilha do sensível não situa apenas uma estética no coração da política. Ela abre a possibilidade de uma *política da arte*. Esta política da arte não se resume, porém, à produção de obras que transmitam uma mensagem politizada, revelem uma verdade escondida ou induzam uma ação. A arte tem, de acordo com o filósofo francês, a sua própria política ou, dito de outro modo, a arte faz à sua maneira o que a política faz: perturba as relações entre o visível e o dizível, as capacidades e as funções, o sentido e os sentidos e rearticula os recortes do espaço e do tempo onde estas relações acontecem (Rancière 2010c 46).

⁸ A reflexão de Jacques Rancière teve um forte impacto na abordagem de outros autores à questão do espetador. Poder-se-iam multiplicar aqui os exemplos, mas bastará mencionar dois casos. Olivier Neveux (2013) defende no seu livro *Politiques du spectateur: Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui* que a dimensão política do teatro não se situa nas suas finalidades explícitas, mas no próprio espetador. Por essa razão, este autor propõe um “teatro das capacidades”, ou seja, um teatro mais centrado na *igualdade de inteligências* do que na busca da *transgressão* ou da *consciencialização*. Também Christian Ruby tem vindo a dedicar uma atenção especial à problemática do espetador, seja através de uma cartografia das várias teorias desenvolvidas em torno deste, seja mediante a análise da sua importância no campo da arte e da política contemporâneas (Ruby 2014). Uma análise que se aproxima das propostas de Jacques Rancière ao defender que “lorsqu’on parle de l’émancipation-subjectivation, il ne s’agit ni de changer de place afin de

“Ser espectador não é a condição passiva que devêssemos transformar em atividade. É a nossa situação normal. Aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos também enquanto espectadores que ligam constantemente o que veem com aquilo que já viram e disserem a fizeram e sonharam (...) A nossa tarefa não é transformar os espectadores em atores e os ignorantes em cientistas. Precisamos de reconhecer o saber que opera no ignorante e a atividade própria do espectador. Todo o espectador é já ator da sua história; todo o ator, todo o indivíduo de ação, é já espectador da mesma história” (Rancière 2010b, 28).

Tanto a relevância histórica como a persistência contemporânea do espectador enquanto tópico de reflexão, para além de possuírem um significado próprio, ajudam-nos a compreender o impacto da *viragem* discursiva para figura do participante que marcou as últimas décadas.

Importa notar, neste âmbito, que *participação na arte* e *arte participativa* não são, necessariamente, equivalentes. De facto, é possível considerar que a arte sempre implicou diferentes modalidades de participação (as quais foram requerendo, ao longo do tempo, diversas configurações do espectador). Por sua vez, a partir dos anos 1990 deparamo-nos com várias intervenções que, aprofundando o esforço desenvolvido anteriormente pelas vanguardas históricas e pelas neovanguardas, têm procurado definir as condições de atualização da atividade do público.

A *arte participativa* – ou seja, este momento contemporâneo de tematização e formalização das condições de participação – foi sendo assimilada pelo *mundo da arte* através do reconhecimento institucional e académico⁹, da visibilidade expositiva¹⁰ e do desenvolvimento de um campo discursivo que procurou estabelecer um enquadramento crítico, teórico e historiográfico para estas práticas.

Centrando a nossa atenção neste campo discursivo podemos notar como ele se apresenta, por um lado, delimitado e estabilizado e, por outro, disputado e alvo de vivas polémicas. A estabilidade é atestada quer pela existência de um *corpus* de textos

mieux voir le spectateur, ni de le changer de place, de l'agiter ou de déplacer son corps ailleurs, ni d'échanger le point de vue du spectateur pour un autre point de vue. La question est plutôt de savoir comment la spectatrice et le spectateur contemporains peuvent construire eux-mêmes leur écart critique relativement aux normes du 'capitalisme artiste'" (Ruby 2016, 197).

⁹ Um exemplo do início desse processo de reconhecimento académico é-nos dado pelo surgimento de pós-graduações centradas em práticas participativas (Bishop 2012, 2; Finkelpearl 2013,40) como é o caso do *Visual and Public Art Program* impulsionado ainda nos anos 90 por Judith F. Baca e Suzanne Lacy na California State University (Johnson 2008).

¹⁰ De entre as múltiplas exposições que, ao longo das últimas duas décadas e meia, contribuíram para dar visibilidade à arte participativa, destacam-se: *Culture in action* (1993) organizada em Chicago por Mary Jane Jacob; *Traffic* (1996) no CAPC de Bordeaux com curadoria de Nicolas Bourriaud; *The Art of Participation: 1950 to Now* (2008-2009) concebida por Rudolf Frieling para o San Francisco Museum of Modern Art; *Living as Form* (2011) organizada por Nato Thompson para a Creative Time e *Global activism* (2013-2014) no ZKM de Karlsruhe com curadoria Peter Weibel.

suficientemente abundante para justificar a sua reunião em antologias¹¹, quer pela publicação de diversos relatos de carácter histórico¹². Esta estabilidade não impede, porém, que este campo discursivo seja povoado por diferentes interpretações, levando os autores a divergirem sobre questões como o consenso e o dissenso, a autonomia e a heteronomia, a dimensão artística e a dimensão ativista.

Um exemplo paradigmático destas divergências é-nos dado pela polémica que opôs Grant Kester, impulsor de uma *arte dialógica*¹³, a Claire Bishop, defensora de uma dimensão *antagonística*. Esta polémica iniciou-se com a publicação na revista *Artforum*, em janeiro de 2006, do artigo *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents* (Bishop 2006b), no qual Bishop retoma algumas das críticas que havia dirigido à *estética relacional*, redireccionando-as agora para os modelos *colaborativos* (Maria Lind) e *dialógicos* (Grant Kester)¹⁴. Na edição de maio desse ano, a *Artforum* publicou a resposta de Grant Kester e a contrarresposta de Claire Bishop. Kester imputa a Bishop uma visão redutora da *arte socialmente empenhada*¹⁵, alegando que a autora não

¹¹ Esta abundância reflete-se, por sua vez, no amplo espectro abrangido pelas publicações de cariz antológico. Por exemplo *What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation* (Finkelpearl 2013) centra-se na contemporaneidade, reunindo um conjunto de entrevistas, efetuadas entre 2003 e 2012, a vários intervenientes em áreas que envolvem uma dimensão *cooperativa*. *Participation* (Bishop 2006a), com coordenação de Claire Bishop, foca-se nos últimos 50 anos e contém uma seleção de artigos-chave sobre o conceito de participação, divididos por três núcleos (*reflexões teóricas*, *escritos de artistas* e *posições crítico-curatoriais*). Já *Art and social change* (Bradley e Esche 2007) abarca mais de um século e apresenta uma extensa recolha de textos sobre a dimensão social da arte.

¹² Podemos constatar a diversidade dos relatos históricos comparando, aqui, dois estudos assentes em abordagens distintas do ponto de vista espacial e temporal. O primeiro exemplo é-nos dado pelo livro *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, de Claire Bishop (Bishop 2012). Após um capítulo introdutório – onde retoma questões teóricas que tratara em textos anteriores – a autora destaca algumas datas fundamentais do século XX (1917, 1968, 1989) e percorre diversas geográficas (Europa ocidental, leste europeu e América do Sul) analisando propostas participativas marcadas por uma dimensão teatral e/ou performativa. O segundo exemplo surge na extensa introdução de Tom Finkelpearl ao livro *What we Make*, onde este autor desenvolve uma história do que designa por *social cooperation* (Finkelpearl 2013, 1-50) centrada no contexto norte-americano. A menor abrangência geográfica do artigo de Finkelpearl é compensada, porém, por uma análise detalhada dos cruzamentos que aí ocorrem entre movimentos políticos internos (associados, por exemplo, aos direitos civis, contracultura ou feminismo) e influências intelectuais exteriores (como Guy Debord, Joseph Beuys ou Paulo Freire) desde os anos 60 até à atualidade.

¹³ Grant Kester propõe que a dimensão dialógica – habitualmente desenvolvida como resposta a um objeto artístico finalizado – passe a ser entendida como parte integrante e determinante das próprias obras (Kester 2005). Contrapondo esta *arte dialógica* à *estética tradicional* (marcada por um universalismo assente numa autoridade transcendente) e às propostas vanguardistas (caracterizadas pela confrontação e pela postura antidiscursiva) o autor defende um modelo *habermasiano* de espaço comunicativo corrigido por uma *identificação empática*.

¹⁴ Questionando a valorização do juízo ético sobre o juízo estético, bem como a redução da arte à reparação *fantasmática* dos laços sociais, a autora reprova o modo como “Kester's position (...) constitutes a rejection of any art that might offend or trouble its audience” (Bishop 2006b, 181).

¹⁵ A fim de fundamentar o seu argumento, Grant Kester recupera a distinção proposta por Eve Sedgwick entre o *conhecimento reparador* baseado numa postura positiva de aperfeiçoamento e prazer e o *conhecimento paranoide* assente numa posição negativa de desconfiança (Kester 2006, 22).

só reforça a separação entre os projetos estéticos e os trabalhos ativistas como sobrevaloriza o papel do artista e do crítico relativamente ao do espetador (Kester 2006). Bishop, por sua vez, defende-se destas acusações e, recorrendo às reflexões de Jacques Rancière, reafirma a importância da dimensão estética, da teoria e da disrupção (Bishop 2006c).

Podemos, portanto, considerar que o estado da questão que iremos abordar se caracteriza por três aspetos: a) a permanência do espetador como tópico de reflexão por parte de alguns pensadores contemporâneos; b) a importância crescentemente conferida à tematização da atividade do público e às condições da sua atualização; c) uma viragem discursiva que, acompanhando e sustentando essa tematização, acabou por definir um campo relativamente estabilizado em torno da arte participativa, mas no qual a questão da participação se mantém como tensional.

A estabilidade do campo discursivo é importante na medida em que permite analisar a lógica subjacente às propostas participativas. É, porém, a dimensão tensional que confirma a pertinência da questão e justifica que reconsideremos a própria ideia de participação, expandindo a reflexão aos momentos em que a prática participativa se encontra em aberto.

Teoria

1. Evento

Contrariar um *recuo da política*: tal como referimos esta foi, desde o princípio, a principal motivação da presente tese. Vale a pena esclarecer, contudo, que aquilo que designamos aqui por política não se resume à sua definição convencional ou institucional – ou seja, à gestão corrente da coisa pública sustentada por uma determinada organização das relações sociais e expressa num conjunto de procedimentos formais – mas inclui tudo o que, sob a forma de *dissenso* e de *antagonismo*, desestabiliza essa definição¹⁶.

Perante a política entendida neste sentido, o abandono pode adquirir a dupla forma de uma exclusão (regimes autoritários) ou de um esquecimento (regimes parlamentares liberais). Nos sistemas autoritários, a *auctoritas* impõe uma imagem única da realidade, reclama uma capacidade exclusiva de a interpretar e, com base nessa imagem e nessa interpretação, suprime direitos e reprime alternativas. Nos sistemas parlamentares liberais a política encontra-se frequentemente reduzida à sua representação e as questões a que ela deve responder tendem a ser transformadas *em meros problemas técnicos resolvidos por especialistas*¹⁷. Não obstante as óbvias diferenças, estes dois sistemas possuem um

¹⁶ Este entendimento ecoa, assim, a reflexão de autores como Jacques Rancière (sobre a “política”) e de Chantal Mouffe (sobre o “político”). De facto, no centro da reflexão de Rancière encontra-se, conforme assinalámos, uma distinção entre a “política” e a “polícia”. A *polícia* corresponde à distribuição vigente do sensível e é sustentada pelo *consenso* (Rancière 2010d, 42) e por uma divisão das partes e das funções mediante uma repartição de capacidades e incapacidades. A *política* é a *disrupção* da ordem da polícia através do *dissenso* (Rancière 2010d, 38), implicando, por isso, uma sobreposição conflitual de dois recortes do mundo sensível, a qual provoca um *torsão* no próprio sensível e o reconfigura. Chantal Mouffe, por sua vez, estabelece uma distinção entre as noções de “político” e de “política”, a qual constitui, nas suas palavras, o “arcabouço teórico” da sua “crítica ao atual *Zeitgeist* ‘pós-político’” (Mouffe 2015, 7). Assim, conforme explica a própria autora: “entendo por ‘o político’ a dimensão de antagonismo que considero constitutiva das sociedades humanas, enquanto entendo por ‘política’ o conjunto de práticas e instituições por meio das quais uma ordem é criada, organizando a coexistência humana no contexto conflituoso produzido pelo político” (Mouffe 2015, 7). Feito este enquadramento, importa sublinhar que o entendimento que adotamos na nossa tese não resulta da mera oposição entre uma modalidade da política baseada na estabilidade e outra baseada na instabilidade. De facto, aquilo que excede a política institucional não se confunde simplesmente com a instabilidade, mas traduz-se numa tensão entre a promessa de uma participação absoluta (que requer o reconhecimento da capacidade de todos para tomarem parte no que lhes é *comum*) e a necessidade de estabelecer as condições que tornam a participação possível. À medida que estas condições vão sendo fixadas (frequentemente através de um sistema de inclusões e de exclusões) a promessa dissipa-se e voltamos ao domínio da política institucional. Contribuir para um *regresso à política* não implica, portanto, substituir uma definição por outra, mas trazer de volta aquilo que, escapando às estruturas institucionais e aos procedimentos formais, mantém o campo de possibilidades em aberto.

¹⁷ Recuperamos aqui a expressão utilizada por Chantal Mouffe quando esta autora alerta para a “difficulty that we currently have in our post-political age for envisaging the problems facing our societies in a political way. Contrary to what neoliberal ideologists would like us to believe, political questions are not mere

traço comum: ambos afirmam ser a única resposta possível à pergunta sobre o que “é” a política.

Todavia, o diagnóstico de um abandono não coincide, necessariamente, com a afirmação de uma impossibilidade. Pelo contrário, apesar de todas as exclusões e de todos os esquecimentos, a política tende a regressar, uma e outra vez, durante certos *eventos* – como por exemplo protestos e ocupações, levantamentos e revoluções – que alteram todos os cálculos.

Um modo de compreendermos o que está em causa nesses momentos é pensando na *desordem dos corpos e da linguagem* de que nos fala Alain Badiou¹⁸. De facto, de acordo com o filósofo francês, um “evento”¹⁹ não é apenas a afirmação de uma nova possibilidade – a qual poderia sempre ser reconduzida a um *estado da situação* – mas a abertura da própria *possibilidade de possibilidades* que contraria a separação entre o possível e o impossível na qual o *estado da situação* se baseia²⁰.

technical issues to be solved by experts. Properly political questions always involve decisions which require making a choice between conflicting alternatives” (Mouffe 2008, 8).

¹⁸ “I call an ‘event’ a rupture in the normal order of bodies and languages as it exists for any particular situation (...) or as it appears in any particular world” (Badiou 2010, 242).

¹⁹ A problemática do *evento* tem ocupado vários pensadores contemporâneos além de Alain Badiou. É o caso de Gilles Deleuze que, no contexto de uma reflexão sobre o maio de 1968 e após mencionar acontecimentos históricos como a Revolução de 1789, a Comuna de Paris e a Revolução de 1917, defende que “the event is itself a splitting off from, a breaking with causality; it is a bifurcation, a deviation with respect to laws, an unstable condition which opens up a new field of the possible” (Deleuze 2006, 233). Já Francois Lyotard, no livro *Discourse, Figure* considera que: “The event as disturbance is always what defies knowledge, either by challenging knowledge articulated in discourse or, just as well, by shattering the quasi-comprehension of the body itself, putting it out of tune from itself and from things, as in emotion” (Lyotard 2011, 18). Finalmente, importa referir Jacques Derrida e a sua reflexão sobre “A Certain Impossible Possibility of Saying the Event”, onde este filósofo sublinha a *indecidibilidade* do *evento* ao afirmar que: “(...) in the experience that I have of the event, the fact that it will have been impossible in its structure continues to haunt the possibility. It remains impossible; it may have taken place but it’s still impossible” (Derrida 2007, 452). Esta *expectativa infinita de um evento que escapa a toda a expectativa* não é, contudo, isenta de problemas, como nota Jacques Rancière num texto intitulado “Does Democracy means something”. Sublinhando que, na sua perspetiva, “something gets lost in this opposition between an institution and a transcendental horizon”, Rancière alerta para o modo como a expectativa de um “time and space of an unconditional openness to the event and to otherness” pode conduzir a uma “substantialization of otherness” (Rancière 2010d, 59).

²⁰ Segundo Alan Badiou o *estado da situação* remete para a ordenação de elementos que caracteriza quer as *meta-estruturas* organizativas, quer o Estado em sentido corrente. Em ambos os casos estamos perante um sistema de constrangimentos que limita o que é possível (dentro da situação) e, ao fazê-lo, separa o possível do impossível (Badiou 2010, 243). O *evento*, por seu turno, surge como uma rotura com a *situação* e com o seu *estado* (“with respect to a situation or a world, an event paves the way for the possibility of what from the limited perspective of this situation or the legality of this world - is strictly impossible”, Badiou 2010, 243). A novidade introduzida pelo evento não é, portanto, a mera realização de uma possibilidade inscrita na situação, mas uma *infinetização* do possível ou, como refere Badiou “It is located not merely at the level of objective possibilities but at the level of the possibility of possibilities.” (Badiou 2010, 242-243).

Podemos, assim, considerar que os acontecimentos revolucionários e os momentos de forte agitação social se traduzem num ressurgimento da política não tanto por serem ocasiões de intensa *atividade*, mas porque enquanto *eventos* – ou seja, enquanto “infinetização do possível” – colocam a questão da política e colocam a política em questão.

Não se trata, contudo, de uma questão sobre o que a política “é”. Se fosse esse o caso a pergunta requereria como resposta a definição de uma essência a partir da qual se poderia fixar as condições – autocráticas ou representacionais – da sua atualização, restabelecendo o “*estado da situação*”. A pergunta – a fim de manter a *fidelidade* ao evento – refere-se ao “como”, ou seja, à prática da política e não à sua essência ou fundamento.

É precisamente por dizer respeito ao “como” da política que a interrogação colocada pelos eventos revolucionários nos confronta com a problemática da participação, ou, para sermos mais exatos, com uma *aporia* – característica dos eventos revolucionários – entre a promessa de uma participação absoluta, incondicional e incalculável e a necessidade de calcular as condições que organizam a participação e a tornam possível.

Como mencionámos no início do presente estudo, a participação é importante não só no âmbito da política, mas também no âmbito da arte, de tal modo que é frequente assumir-se que ela constitui um ponto privilegiado de interseção entre estes dois domínios. Porém, se tivermos em conta o carácter tensional que acabámos de assinalar, somos confrontados com a hipótese deste ponto de interseção não se situar exatamente na ideia de participação, mas, antes, na *aporia* que a acompanha.

Não é, portanto, de estranhar que certas formulações tanto da política como da arte correspondam, de facto, a tentativas de lidar com a *aporia* da participação. Observamo-lo, desde logo, no domínio da política onde os momentos de “participação cívica” nas democracias *liberais* se encontram rodeados por todo o tipo de mediações. Podemos mesmo considerar que o modelo democrático parlamentar, desenvolvido pelo pensamento moderno na sua formulação liberal, corresponde a uma tentativa de dar resposta à pergunta colocada pelos *eventos* revolucionários. Essa resposta consiste em organizar as condições de participação com base numa mediação representacional entre sujeitos de direito. Porém à medida que nos afastamos do evento, a resposta (o que a

política *é*) ocupa o lugar da pergunta (sobre o *como*) e a representação tende a ser confundida com a própria essência da política.

O caminho seguido no campo da estética é aparentemente diverso, se não mesmo oposto. Efetivamente, o século XX inicia-se com um corte com a representação a que se seguiram diversas propostas que procuraram ligar a arte e a vida através de uma atualização imediata ou não mediada da participação. Nas vanguardas históricas esses esforços traduziram-se numa ambição utópica à criação a sociedade no seu todo. O seu legado seria assumido pelas neovanguardas através da aspiração a um envolvimento do próprio público. Em décadas mais recentes esta herança foi retomada e transformada pelas diferentes propostas que compõem a *arte participativa*.

Tal significa que o âmbito da política e o âmbito da estética, a democracia representativa e a arte participativa, divergem nos meios (mediação versus imediatividade) mas coincidem nos fins (esvaziamento da aporia). Ou seja, tanto as *mediações* que organizam a participação, como a *imediatez* que pretende atualizá-la, correspondem a tentativas de determinar as condições que permitem participar, ainda que, para tal, tenham de delimitar o campo de possibilidades da prática participativa.

2. Participação

Como tivemos oportunidade de observar quando analisámos o *estado da questão*, as práticas artísticas sempre implicaram, ao longo da história, diferentes modos de participação. Foi, contudo, durante o século XX – com as vanguardas históricas e as neovanguardas – que a dimensão participativa começou a ser tematizada com maior frequência pela própria arte. Este processo conduziu, por sua vez, ao surgimento, a partir de meados dos anos 1990, de um conjunto de propostas que, sob múltiplas designações, se concentraram na definição das condições de atualização da atividade do público.

Não sendo possível analisar aqui, com detalhe, a totalidade destas propostas, vale a pena, ainda assim, mencionar um caso que nos parece ser particularmente significativo. Referimo-nos à Estética Relacional, a qual constitui não só uma das primeiras tentativas de conferir consistência à participação na arte dos anos 90 como, tendo surgido na sequência de um período de fortes transformações sociopolíticas (com a consumação da queda do bloco soviético e a intensificação do tardo-capitalismo), acabou por ter um impacto que se prolongou, por adesão ou por oposição, praticamente até aos dias de hoje.

A expressão *esthétique relationnelle* foi utilizada inicialmente por Nicolas Bourriaud, em 1996, no âmbito da exposição *Traffic*, apresentada no *CAPC musée d'art contemporain* de Bordeaux. Dois anos depois ressurgiria como título de uma coletânea de ensaios onde o curador e crítico francês defendia a necessidade de estabelecer um novo aparato crítico-teórico capaz de explicar as ligações existentes entre as mudanças histórico-culturais coevas e as intervenções artísticas contemporâneas que assumiam como seu ponto de partida “the whole of human relations and their social context, rather than an independent and private space.” (Bourriaud 2002, 113). Para Bourriaud a produção de *espaços-tempos relacionais* (Bourriaud 2002, 44), assentes numa vertente intersubjetiva²¹, afastava as obras contemporâneas das dimensões conflituosas e teleológicas que marcaram as vanguardas²² e permitia o estabelecimento de uma *arte do encontro* constituída por *micro-utopias*²³ e *interstícios sociais*²⁴ onde predominavam as interações sociais harmoniosas e as relações de troca não contaminadas pelo capitalismo.

Não obstante a relevância assumida pelas reflexões de Nicolas Bourriaud, o entendimento da *Estética Relacional* e o impacto que esta viria a ter em propostas posteriores não pode ser desligado das várias críticas que foram sendo dirigidas às ideias defendidas pelo curador francês por autores como Hal Foster, Claire Bishop e Stewart Martin.

A análise de Hal Foster, surgida numa recensão a livros de Nicolas Bourriaud e de Hans Ulrich Obrist, questiona a possibilidade de se atribuir aprioristicamente valores

²¹ De acordo com Bourriaud a dimensão relacional não se limita aos aspetos *sociológicos* (“For these approaches do not stem from a ‘social’ or ‘sociological’ form of art”, Bourriaud 2002, 82), nem se foca nos aspetos formais, mas remete para o que o autor designava como “formações”: “In observing contemporary artistic practices, we ought to talk of ‘formations’ rather than ‘forms’. Unlike an object that is closed in on itself by the intervention of a style and a signature, present-day art shows that form only exists in the encounter and in the dynamic relationship enjoyed by an artistic proposition with other formations, artistic or otherwise.” (Bourriaud 2002, 21).

²² “What used to be called the avant-garde has, needless to say, developed from the ideological swing of things offered by modern rationalism (...). It is not modernity that is dead, but its idealistic and teleological version” (Bourriaud 2002, 12-13).

²³ “Social utopias and revolutionary hopes have given way to everyday micro-utopias and imitative strategies, any stance that is ‘directly’ critical of society is futile, if based on the illusion of a marginality that is nowadays impossible, not to say regressive.” (Bourriaud 2002, 31).

²⁴ “The interstice is a space in human relations which fits more or less harmoniously and openly into the overall system, but suggests other trading possibilities than those in effect within this system. This is the precise nature of the contemporary art exhibition in the arena of representational commerce: it creates free areas, and time spans whose rhythm contrasts with those structuring everyday life and it encourages an inter-human commerce that differs from the ‘communication zones’ that are imposed upon us.” (Bourriaud 2002, 16).

políticos (inclusão, igualdade, democraticidade) à dimensão relacional²⁵. Assinalando a sensibilidade “innocent and expansive, even ludic” destas intervenções (Foster 2004, 191), o autor alerta para o risco de uma replicação dos procedimentos da economia de serviços e para a redução da arte a uma função meramente compensatória e paliativa²⁶.

Claire Bishop, por sua vez, chama a atenção, num artigo intitulado *Antagonism and Relational Aesthetics* (Bishop 2004), para o que considera ser um “creative misreading” da teoria pós-estruturalista por parte de Bourriaud e para a consequente confusão entre a abertura interpretativa e a abertura das próprias obras²⁷. A autora denuncia, igualmente, a equivalência entre juízo estético e juízo ético-político que leva o crítico francês a valorizar positivamente todas as relações geradoras de diálogo sem interrogar a “qualidade” das mesmas²⁸. Porém, o centro da argumentação de Bishop, localiza-se na defesa de uma dimensão antagónica que a autora – inspirando-se em Ernesto Laclau e Chantal Mouffe²⁹ – contrapõe ao modo como “the relations set up by relational aesthetics (...) rest too comfortably within an ideal of subjectivity as whole and of community as immanent togetherness” (Bishop 2004, 67).

Finalmente, Stewart Martin (2007) foca a sua abordagem na conceção da arte como forma de troca social³⁰. De acordo com Martin, a análise de Nicolas Bourriaud assenta numa valorização *não dialética* da relação entre as pessoas, com base na crença de que a erradicação do objeto seria suficiente, por si só, para anular o sistema de trocas

²⁵ “Sometimes politics are ascribed to such art on the basis of a shaky analogy between an open work and an inclusive society, as if a desultory form might evoke a democratic community, or a non-hierarchical installation predict an egalitarian world” (Foster 2004, 193).

²⁶ “Even an art audience cannot be taken for granted but must be conjured up every time, which might be why contemporary exhibitions often feel like remedial work in socialization: come and play, talk, learn with me. If participation appears threatened in other spheres, its privileging in art might be compensatory - a pale, part-time substitute.” (Foster 2004, 194).

²⁷ “Such work seems to derive from a creative misreading of poststructuralist theory: rather than the *interpretations* of a work of art being open to continual reassessment, the work of art *itself* is argued to be in perpetual flux. There are many problems with this idea, not least of which is the difficulty of discerning a work whose identity is willfully unstable” (Bishop 2004, 52)

²⁸ “Bourriaud wants to equate aesthetic judgment with an ethicopolitical judgment of the relationships produced by a work of art. But how do we measure or compare these relationships? The *quality* of the relationships in ‘relational aesthetics’ are never examined or called into question. (...) all relations that permit ‘dialogue’ are automatically assumed to be democratic and therefore good” (Bishop 2004, 65)

²⁹ “Several of the ideas that Laclau and Mouffe put forward allow us to reconsider Bourriaud’s claims for the politics of relational aesthetics in a more critical light. The first of these ideas is the concept of antagonism. Laclau and Mouffe argue that (...) a democratic society is one in which relations of conflict are *sustained*, not erased.” (Bishop 2004, 65-66). Vale a pena referir que a própria Chantal Mouffe aplica este conceito ao campo artístico, defendendo no artigo “Art and democracy” que a arte pode contribuir para uma intervenção *agonística* no espaço público, desde que se reconheça a natureza contingente de qualquer ordem social e se assuma um entendimento *antagónico* da política (Mouffe 2008)

³⁰ Nas palavras de Martin o seu artigo constitui “an attempt to draw attention to profound limitations in Bourriaud’s conception of art as a form of social exchange, and thereby explain why it is so helplessly reversible into an aestheticisation of capitalist exchange” (Martin 2007, 371).

capitalista. Ao fazê-lo Bourriaud esquece-se que “Capitalist exchange value is not constituted at the level of objects, but of social labour, as a measure of abstract labour” (Martin 2007, 378). Assim, na ausência de uma crítica imanente à formação capitalista da vida, a *estética relacional* arrisca-se a mimetizar inofensivamente o sistema do qual se procura demarcar (Martin 2007, 379).

Apesar de importantes, a *Estética Relacional* e as diversas críticas que lhe têm sido dirigidas não esgotam, como é óbvio, o campo da arte participativa. De facto, o peso crescentemente assumido pela tematização da participação na arte contemporânea traduziu-se numa multiplicidade de propostas ao nível das práticas artísticas e numa profusão de designações ao nível da teoria.

Mencionando aqui apenas alguns exemplos, podemos observar como a arte participativa se desmultiplicou, ao longo dos últimos trinta anos na *estética conetiva* (Gablik 1992), na *new genre public art* (Lacy 1995), na *arte dialógica* (Kester 2005), na *estética relacional* (Bourriaud 2002), na *arte colaborativa* (Lind 2007), no *novo coletivismo* (Sholette e Stimson 2007), na *cooperação social* (Finkelpearl 2013), entre outras. Esta proliferação explica-se, em grande parte, pelo facto das várias designações – ao contrário do que ocorria em momentos anteriores da história da arte – não pretenderem delimitar um movimento específico ou um grupo homogéneo. Trata-se, sobretudo, de conceitos *operativos*, ou seja, de conceitos que colocam em evidência certos modos de operar – conexão, diálogo, relação, colaboração, coletivização, cooperação – apresentando-os, em seguida, como condições da participação em geral³¹.

A multiplicidade de designações fez-se acompanhar, por sua vez, por um conjunto de oscilações cronológicas. Assim, se em meados dos anos 90 a *dimensão relacional* recebeu um destaque considerável, posteriormente deparamo-nos com uma crescente

³¹ Cada um destes conceitos tem implicações diversas em termos metodológicos, historiográficos e políticos. Tomemos como exemplo os textos *The Collaborative Turn* de Maria Lind e *Periodizing Collectivism* de Gregory Sholette e Blake Stimson. Ambos os artigos referem-se a propostas artísticas cuja elaboração e sentido resultam do envolvimento de um conjunto alargado de pessoas (em vez de dependerem exclusivamente da ação ou da intenção de um autor individual). Porém, Maria Lind – ao focar-se no conceito de colaboração – centra a sua análise na *viragem colaborativa* ocorrida a partir dos anos 90 (Lind 2007), ao passo que Stimson e Sholette – ao concentrarem-se na ideia de coletivismo – propõem uma periodização das aspirações coletivistas ao longo da história da arte moderna e contemporânea (a qual dividem em *coletivismo modernista*; *coletivismo após o modernismo* e o “collectivism now”) (Sholette e Stimson 2007). Ou seja, a opção por um determinado termo – neste caso, colaboração ou coletivismo – tem implicações no significado que é atribuído à participação e, conseqüentemente, no modo como a totalidade o campo participativo é interpretado.

preocupação com as *práticas sociais*³². Textos mais recentes apontam, por sua vez, para uma nova oscilação, com alguns autores a declararem “the end of socially engaged art” (McKee 2016) e a afirmarem, na sequência de movimentos de protesto mais recentes, o estabelecimento de uma nova relação entre arte e ativismo³³.

A arte participativa, tal como tem vindo a ser definida ao longo das últimas décadas, caracteriza-se, assim, por uma pluralidade de propostas e de críticas a essas propostas, por designações diversas associadas a diferentes modos de operar e por um conjunto de oscilações cronológicas. Todos estes fatores contribuem para conferir ao campo da arte participativa um carácter tensional que não será estranho, mesmo que indiretamente, à dimensão aporética que, como vimos, é inerente à ideia de participação.

Porém, as intervenções situadas nesta área não são apenas atravessadas por esta aporia. Elas tentam dar-lhe resposta através do estabelecimento das condições que tornam a participação possível. Na generalidade dos casos estas respostas têm um propósito emancipatório, procurando concretizar e, mesmo, expandir a própria participação. Não podemos, contudo, ignorar que o estabelecimento das *condições de possibilidade* de atuação do público não só afasta a hipótese de uma participação *incondicional* como tende a substituir esta última por um conjunto, sempre problemático, de equivalências entre emancipação e ativação e entre práticas participativas e atividade.

3. Metafísica da participação

Uma das principais razões para que o estabelecimento das condições de participação possa conduzir a uma confusão entre propósitos emancipatórios e processos de ativação situa-se na pressuposição de que a atividade do público corresponde necessariamente a uma *inversão* da suposta passividade dos espetadores. É necessário, por isso, que nos interroguemos, quando tratamos desta *inversão*, se a linha que separa a atividade da passividade não é, ela própria, retraçada constantemente pelo gesto que pretende apagá-la.

³² Um exemplo desta passagem é-nos dado pela exposição *Living as Form* organizada em 2011 por Nato Thompson (2012) com o propósito de documentar diversas intervenções artísticas – predominantemente de cariz participativo – que caberiam na categoria de *arte socialmente empenhada*. Uma categoria que, de acordo com o autor, tinha-se expandido ao ponto de se tornar ubíqua (“Say what one will, socially engaged art is growing and ubiquitous”, Thompson 2012, 19).

³³ Daí que Yates McKee se refira à ocupação do *Zuccotti Park*, em 2011, como uma *gesamtkunstwerk* anticapitalista (McKee 2016) e que Peter Weibel considere que o *ativismo global* constitui “the first new art form of the twenty-first century” (Weibel 2015, 61).

Importa recordar, aqui, que um processo de inversão corresponde a uma mudança na ordem dos termos no âmbito de uma oposição binária. Habitualmente esta mudança desnaturaliza o ordenamento anterior e demonstra como este era controlado pelo termo privilegiado. Ao fazê-lo abre a possibilidade de se questionar a hierarquia, valorizando o termo anteriormente tido como menor ou, eventualmente, criando novos *conceitos*³⁴.

Contudo, a inversão que sustenta a passagem do espetador para o participante apresenta algumas particularidades. A valorização do participante corresponde, frequentemente, a um deslocamento das funções e atribuições do público (de passivo a ativo) no interior de uma dicotomia cujos termos não são questionados em si mesmos ou na sua disposição (o ativo sobre o passivo). Deste modo, não só a estrutura binária e hierarquizada se mantém como – ao contrário do que é comum ocorrer nos processos de inversão – o próprio ordenamento dos termos permanece intacto: o ativo continua a comandar a estrutura enquanto termo privilegiado.

A especificidade desta inversão é, em grande parte, determinada pelo facto dela constituir o operador de um *processo de ativação*, o qual começa por atribuir ao espetador as características do termo menor da dicotomia – a passividade que o impede de conhecer e de agir – a fim de justificar o seu resgate como participante ativo.

O *processo de ativação* encontra-se assim marcado por um duplo paradoxo. Trata-se, antes de mais de um *paradoxo do espetador*, tomando aqui de empréstimo uma expressão de Jacques Rancière³⁵ para descrever o modo como, nas propostas que se apresentam como emancipatórias, o espetador é equiparado simultaneamente à *parte*

³⁴ Um dos pensadores contemporâneos que procurou analisar este tipo de processos foi Jacques Derrida. De facto, o filósofo francês – cujo pensamento se encontra associado a um questionamento das oposições binárias que marcam a *metafísica ocidental* – valoriza a inversão, incluindo-a no “duplo gesto” que deve compor uma “estratégia geral de desconstrução”. Assim, de acordo com Derrida: “em uma oposição filosófica clássica, nós não estamos lidando com uma coexistência pacífica de um face a face, mas com uma hierarquia violenta. Um dos dois termos comanda (...), ocupa o lugar mais alto. Desconstruir a oposição significa, primeiramente, em um momento dado, inverter a hierarquia. Descuidar-se dessa fase de inversão significa (...) passar muito rapidamente (...) a uma neutralização que, praticamente, deixaria intacto o campo anterior” (Derrida 2001, 48). É importante notar, porém, que o gesto proposto por Jacques Derrida, sendo duplo, não se detém na inversão mas implica, igualmente, “a emergência repentina de um novo ‘conceito’, um conceito que não se deixa mais – que nunca se deixou – compreender no regime anterior” (Derrida 2001, 49).

³⁵ A formulação de Rancière é a seguinte: “As numerosas críticas a que o teatro deu azo ao longo da sua história podem de facto ser reconduzidas a uma fórmula essencial. Chamar-lhe-ei o paradoxo do espetador (...). Este paradoxo é simples de formular: não há teatro sem espetador (...). Ora dizem os acusadores, ser espetador é um mal” (Rancière 2010b, 8).

maldita (dada a sua suposta passividade e incapacidade) e à *parte central* (enquanto destinatário da injunção à participação).

A este paradoxo junta-se, contudo, um outro que diz respeito ao *autor*. À primeira vista a valorização da atividade do público parece sugerir um recuo da dimensão autoral. Porém, ao assentar esta valorização numa hierarquia onde o ativo continua a ser o termo privilegiado, o processo de ativação corre o risco de duplicar a posição de autoridade³⁶. Esta posição começa por ser ocupada pelo artista que detém o conhecimento (sobre a passividade do espetador) e o poder (de o ativar), sendo, em seguida, ocupada pelo participante, que tornado ativo, é constituído como fundamento da obra.

Este duplo paradoxo torna problemática a atribuição de um valor inerentemente emancipatório a um processo de ativação que parte de uma distribuição desigual de capacidades para estabelecer uma duplicação da posição de *autoria-autoridade*. De facto, a voz autoral do participante – enquanto figura ideal de uma ativação plena e de uma *performatividade* bem-sucedida – pode ser entendida como uma continuação da herança metafísica do pensamento ocidental, a qual se encontra atravessada pela crença num *logos* inteiramente *presente* a si mesmo e à consciência (Derrida 1973, 13-22; 2005a, 21-29).

A própria opção de adjetivar como participativas apenas as propostas que contam com a *presença* ativa e imediata do público acaba por apresentar a restante arte como sendo *não participativa* e, portanto, constituída negativamente por obras marcadas pela *mediação* (entre o artista-criador e o público-recetor) e recebida por espetadores caracterizados pela *ausência* (ausentes quer do momento da criação, quer das próprias obras que rececionam de modo passivo e diferido).

Consequentemente, a ativação dos espetadores e a sua transformação em participantes ativos – ao afirmar-se como uma rotura com a mediação e com ausência –

³⁶ Convém notar que algo de distinto se passava com a *morte do autor* e a *abertura da obra* anunciadas por uma constelação de pensadores ao longo da segunda metade do século XX (Eco 1989, Barthes 2004. Foucault 2002a). Tomando como exemplo a reflexão desenvolvida por Roland Barthes podemos constatar que, para o teórico francês, a própria *textualidade* – enquanto impossibilidade de *origem* – impedia que o *nascimento do leitor* – associado à *morte do autor* – se reduzisse a um ressurgimento, sob outra forma, dos princípios de autoria e de autoridade. De facto, segundo Barthes: “(...) um texto é feito de escritas múltiplas, oriundas de várias culturas (...) mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até ao presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscreve (...) todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoa: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse alguém que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito” (Barthes 2004, 64).

corre o risco de constituir um prolongamento, reformulado e expandido, da *metafísica da presença* numa *metafísica da participação*.

Vale a pena esclarecer, contudo, que a referência que aqui fazemos à herança metafísica não pretende remeter a questão da participação para o plano da transcendência. De facto, só podemos compreender a *metafísica da participação* se tivermos em conta o modo como a dicotomia entre a atividade e a passividade, na qual aquela se baseia, se encontra inscrita historicamente.

Nessa medida é importante termos em conta que a disposição dos termos que compõem a dicotomia não se manteve estática o longo do tempo. Com efeito, é possível diferenciar um período – que se situa entre a antiguidade tardia e a modernidade – onde a contemplação tendeu a ser valorizada sobre a atividade e um outro período – a partir da modernidade – onde a atividade passou a ver valorizada sobre a quietude (Arendt 1998, 12-21). Porém, esta alteração histórica não foi capaz de romper com a estrutura dicotómica nem com a associação entre o termo maior e a figura da autoridade. Uma associação que coloca em destaque a importância assumida, neste âmbito, pelas relações de poder.

Conforme teremos oportunidade de observar ao longo do nosso estudo, tal é particularmente evidente, nas ressonâncias que o androcentrismo (com a sua oposição entre masculino e o feminino) e o orientalismo (baseado na oposição entre o ocidente e oriente) têm na dicotomia entre o ativo e o passivo. De facto, a definição daquele que age e que pensa sobre a ação empreendida como sendo *essencialmente* masculino ou ocidental, tem sido determinante para o funcionamento dos mecanismos de inclusão (no espaço público) e de exclusão (para o domínio da domesticidade e das necessidades materiais), bem como para o reconhecimento ou não das capacidades que permitem tomar parte nos processos políticos.

O perigo que aqui existe – independentemente das boas intenções emancipatórias – é, portanto, que o deslocamento do público da passividade para a atividade, ao ser feito no interior de uma dicotomia cuja estrutura e hierarquia se mantêm, não seja suficiente para impedir que o termo maior – neste caso, o ativo – continue a ser pensado segundo a imagem da autoridade e que a autoridade continue a ser pensada como masculina e ocidental.

4. Bioestética

A relação da dicotomia entre atividade e passividade com a tradição metafísica ocidental e com um conjunto de relações históricas de poder não se resume necessariamente a um recuo cronológico, mas implica, igualmente, um modo de inscrição na própria contemporaneidade.

Embora não seja possível proceder aqui a uma caracterização exaustiva da situação contemporânea, existe, contudo, um aspeto que importa destacar no contexto da nossa análise: se, por um lado, assistimos no âmbito da estética a uma valorização da ligação entre a arte e a vida (que se prolonga desde as vanguardas históricas até à arte participativa), por outro lado, no âmbito político e económico, a própria vida tem vindo a tornar-se na matéria sobre a qual o poder atua.

Michel Foucault, nas suas reflexões sobre biopolítica, demonstrou como esta atuação do poder não corresponde a uma simples restrição imposta sobre sujeitos passivos, mas a uma força capaz de gerir populações e de produzir subjetividades (Foucault 1994, 137-147). Gilles Deleuze, por sua vez, conferiu uma renovada atualidade à análise foucaultiana ao assinalar a passagem da *disciplina* para o *controle* e do *molde* para uma *modulação* contínua e ilimitada no espaço e no tempo (Deleuze 2008).

É precisamente essa modulação contínua que parece estar em causa na dispersão generalizada do capitalismo tardio, cujas alterações espaciais (da fábrica para sociedade) e temporais (indistinção entre tempo de trabalho e tempo de vida) têm sido assinaladas por autores como Luc Boltanski e Eve Chiapello (2007) ou Michael Hardt e António Negri (2009, 132-142). Embora o foco das análises destes seja diverso, o diagnóstico proposto apresenta semelhanças: a partir de meados da década de 70 do século XX assistimos à passagem do modelo *fordista* e *taylorista*, baseado em sistemas organizacionais hierarquizados e dirigidos à produção de bens materiais, para um capitalismo *pós-fordista/taylorista*, cognitivo e conectivo³⁷, que reivindica para si a

³⁷ “The Taylorization of work does indeed consist in treating human beings like machines. But precisely because they pertain to an automation of human beings, the rudimentary character of the methods employed does not allow the more human properties of human beings — their emotions, their moral sense, their honour, their inventive capacity — to be placed directly in the service of the pursuit of profit. Conversely, the new mechanisms, which demand greater commitment and rely on a more sophisticated ergonomics, integrating the contributions of post-behaviourist psychology and the cognitive sciences, precisely because they are more human in a way, also penetrate more deeply into people's inner selves — people are expected to 'give' themselves to their work — and facilitate an instrumentalization of human beings in their most specifically human dimensions” (Boltanski e Chiapello 2007, 98).

criatividade, a comunicabilidade, a flexibilidade e a adaptabilidade³⁸. A captura da vida pelo poder permanece, assim, uma captura da vida por relações económicas mas estas relações apresentam-se, cada vez mais, sob a forma de relações estéticas ou estetizadas.

Este cruzamento entre o *biopoder* (enquanto modulação permanente do vivo) e o capitalismo tardio (enquanto alargamento do *sobretabalho* à totalidade da vida) define a contemporaneidade como um campo *bioestético*, ou seja, como uma articulação estética entre *zôê* e *bíos*, *oikos* e *pólis*, o vivo e as formas de vida, a economia e a política.

Tal significa, por um lado, que o campo *bioestético* contemporâneo se encontra marcado por uma atividade permanente e, por outro lado, que essa atividade não é o resultado nem da mera imposição sobre sujeitos passivos (uma normatividade sem performance), nem da pura intencionalidade de sujeitos ativos (uma performatividade sem normas). Trata-se, antes, do desempenho da normatividade hegemónica na exata medida que, na nossa contemporaneidade, essa normatividade coincide com a injunção a uma performatividade ininterrupta. Uma performatividade que, ao ser apresentada como um “investimento em si” (Foucault 2010a, 286), acaba por conduzir a uma captura de todos os momentos da vida pelo modo de produção vigente.

A tendência para expandir a atividade dos membros público no âmbito artístico não pode ser totalmente separada desta dinâmica. Pelo contrário, sempre que as propostas participativas fazem equivaler a participação com a atividade correm o risco de replicar uma situação contemporânea onde a estética, a política e a económica são constantemente mobilizadas com o propósito de transformar cada gesto numa performance bem-sucedida e cada performance numa forma de (bio)produtividade.

5. Revolução com espetador

Conta-se que um conhecido historiador de arte francês costumava dirigir aos alunos que se preparavam para iniciar as suas investigações académicas uma questão tão pertinente quanto provocatória: “qual é o teu problema?”. O mapa de conceitos que temos estado a traçar – *evento*, *participação*, *metafísica*, *bioestética* – não pretende estabelecer

³⁸ “(...) we could even say that capital expropriates cooperation as a central element of exploiting biopolitical labor power. This expropriation takes place not so much from the individual worker (because cooperation already implies a collectively) but more clearly from the field of social labor, operating on the level of information flows, communication networks, social codes, linguistic innovations and practices of affects and passions” (Hardt e Negri 2009, 140).

os prolegómenos de uma história ou de uma teoria geral da participação, mas tão-só enquadrar o nosso *problema*.

Trata-se, na verdade de uma dupla problemática. Por um lado, temos o *problema da participação* ou, mais exatamente, o carácter problemático que um determinado entendimento da arte participativa tende a atribuir aos espetadores, levando ao seu afastamento. Por outro lado, temos *a participação como um problema*, ou seja, a dimensão problemática de uma lógica participativa que - ao fazer confluir a participação com a atividade do público - se arrisca a prolongar a tradição metafísica (equivalência entre intencionalidade e sentido) e a replicar o capitalismo tardio (equivalência entre performativa bem-sucedida e bioprodução).

A potencialidade emancipatória que a práxis participativa efetivamente possui faz com que, frequentemente, se naturalize a percepção do espetador como um problema e se esqueça a dimensão problemática que a própria participação pode assumir. No nosso estudo pretendemos, ao invés, chamar a atenção para estes problemas, interrogando a dicotomia entre atividade e passividade (que conduz ao afastamento do espetador) e tentando contribuir para uma participação *por vir* (que já não dependa da metafísica, nem se deixe capturar pelo capitalismo).

Por essa razão, em vez de focarmos a nossa análise em propostas que atribuem um valor inerentemente político à atividade do público no contexto da arte, seguiremos o caminho inverso e reorientaremos a nossa atenção para os cruzamentos entre a figura habitualmente apresentada como exemplo de passividade no âmbito artístico (o espetador) e os momentos considerados como paroxismo da ação no âmbito da política (as revoluções).

Não deixa de ser significativo que, em décadas recentes tenhamos assistido a um recuo não só da figura do espetador, mas, também, dos processos revolucionários. De facto, o forte impulso que a arte participativa conheceu na última década do século XX ocorreu em paralelo com um afastamento da revolução como horizonte da política, num período marcado, historicamente, pela queda da União Soviética e, teoricamente, pelos discursos sobre o fim da história.

Este recuo da revolução tem sido, contudo, contrariado por vários pensadores contemporâneos, os quais continuam a insistir na sua relevância ao mesmo tempo que procuram resgatá-la das visões unidimensionais, paroxísticas e teleológicas que, historicamente, marcaram a sua definição. Antonio Negri, por exemplo, propõe uma

conceção da revolução como uma *prática contínua* que combina a *insurgência*, a *resistência* e a *potência constituinte* (Negri 2003, 251)³⁹. Judith Butler estabelece uma diferenciação entre o entendimento das revoluções como grandes acontecimentos e o carácter transitório dos levantamentos, sublinhando a capacidade destes últimos para se transformarem, mesmo quando derrotados, numa *promessa* ou numa *memória histórica* que deve ser transmitida e replicada por novos eventos (Butler 2016, 35-36). Jacques Rancière, por sua vez, prolonga a lógica que preside à contraposição entre a *política* e a *polícia* numa distinção entre duas formas de *revolução do mundo sensível*: a que orienta os meios para um fim e a que liberta os meios dos fins (Rancière 2016, 68).

As reflexões destes autores, embora distintas entre si, convergem, assim, num reequacionamento da ideia de revolução que, simultaneamente, a afasta do seu entendimento convencional e a resgata como horizonte da política.

No nosso estudo procuraremos complementar o repensar da revolução (que contraria o seu recuo, desligando-a de uma definição baseada exclusivamente nas *grandes ações*) com um repensar do espectador (que contrarie o seu afastamento, desligando-o de uma definição baseada exclusivamente na passividade). Este duplo reequacionamento não será, porém, meramente especulativo, mas basear-se-á, como mencionámos, em dois casos de estudo – o *Serment du Jeu de Paume* e o *Cinema Tahrir* – onde os cruzamentos que se estabelecem entre os espectadores e os eventos revolucionários são particularmente relevantes.

Estes projetos, os materiais discursivos e iconográficos que os compõem e as problemáticas que convocavam farão surgir, por sua vez, um conjunto de conceitos que, juntando-se àqueles que temos estados a enumerar, completam o mapa conceptual da nossa tese.

³⁹ A concepção da revolução avançada por Antonio Negri influenciou fortemente o estudo sobre *Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century* publicado por Gerald Rauning em 2007. Rauning cruza, aqui, a proposta de Negri e o pensamento de Deleuze e Guattari com o propósito de desenvolver uma noção tridimensional de revolução, contraposta à noção unidimensional convencional (Rauning 2007, 25-66). Esta última tende a conceber os eventos revolucionários como uma grande rotura ao mesmo tempo que separa os seus componentes numa sequência cronológica ou *por fases*. A *fantasia marcial* de tomada do aparato estatal acaba assim por replicar as estruturas de poder contra as quais luta. Ao invés, a noção tridimensional, defendida por Gerald Rauning, recupera o entrelaçamento proposto por Negri entre resistência, insurreição e poder constituinte e apresentando-o, deleuzianamente, como uma *assemblage* entre elementos situados em zonas de vizinha e em constante movimento. Com base neste modelo teórico o autor procede à análise das *concatenações* entre as *máquinas revolucionárias* e as *máquinas artísticas* que marcam diversos momentos do século XX.

Assim, na primeira parte, centrada no *Serment du Jeu de Paume*, destacam-se as ideias de *fraternidade* – que analisaremos com base na reflexão de Jacques Derrida (2005b), complementada pelos estudos de Joan Landes (1988), Abigail Solomon-Godeau (1977) e Lynn Hunt (1984) – e de *teatralidade* – que trataremos a partir de textos de Denis Diderot (1875a, 1875b) e da sua revisão contemporânea por parte de Michael Fried (1980 e 2014) e de Philippe Bordes (1983).

Na segunda parte, dedicada ao *Cinema Tahrir*, adquire particular relevância a noção de *comuns* – que abordaremos com base nas reflexões de David Harvey (2012) e do seu diálogo com Michael Hardt e António Negri (2009) – bem como o *direito de olhar* e de *aparecer* – o primeiro dos quais examinaremos com recurso aos textos de Nicholas Mirzoeff (2011a) e o segundo através do pensamento arendtiano (1998) revisto por Judith Butler (2015).

Cada uma destas noções será tratada de forma detalhada numa parte específica da tese, sendo a sua análise desenvolvida sempre com base nos projetos que as convocam. Vale a pena, contudo, mencionar aqui um conceito – a *performatividade* – que, embora transversal à investigação, permanece geralmente como uma espécie de pano de fundo implícito à reflexão desenvolvida.

A ideia de performativo foi inicialmente desenvolvida no âmbito dos *speech acts*, tendo sido utilizada por J. L. Austin (1962) para designar os enunciados que não se limitam a descrever ou constatar algo, mas que criam a própria realidade a que se referem⁴⁰. Nessa perspetiva, os performativos, embora correspondendo a um modo de “fazer” (“to do things with words”), não remetem para uma oposição entre atividade e passividade, mas implicam um outro tipo de dicotomias (*felizes* ou *infelizes*, bem ou malsucedidos⁴¹).

A proposta de Austin seria, posteriormente, sujeita à leitura *desconstrutivista* de Jacques Derrida durante uma conferência realizada em Montreal em 1971 e publicada com o título “Signature Événement Contexte” no livro *Marges de la philosophie* de 1972.

⁴⁰ A fim de contrariar a ideia de que a linguagem tem uma função meramente descritiva, Austin distingue dois tipos de enunciados: os *constativos* e os *performativos*. Diferentemente dos primeiros, que descrevem ou constatarem algo, os performativos produzem a realidade a que se referem, ou seja, são enunciados “in which to say something is to do something; or in which by saying or in saying something we are doing something” (Austin 1962, 12).

⁴¹ Segundo J. L. Austin, não se tratando de constatações, os performativos não são nem verdadeiros nem falsos, mas *felizes* quando *bem-sucedidos* e *infelizes* quando *malsucedidos* (Austin 1962, 14). O sucesso dos performativos depende, por sua vez, de um conjunto de condições que incluem o procedimento, as convenções, o contexto e a intenção.

Neste texto o filósofo franco-magrebino começa por manifestar a sua aprovação pelo facto de Austin não reduzir a linguagem ao transporte de um sentido pré-estabelecido ou à descrição de um referente exterior (Derrida 1991, 363), mas distancia-se da centralidade que o linguista atribui à intencionalidade, ou seja, à “presença consciente da intenção do sujeito falante perante a totalidade do seu ato locutório” (Derrida 1991, 364). De acordo com Derrida tal só é possível mediante a exclusão do *fracasso* (como um risco meramente *accidental*) e da *citacionalidade* (como um uso *anormal*, *parasitário*, *não-sério*) (Derrida 1991, 365-366). Para o filósofo, ao invés, “um performativo conseguido é forçosamente um performativo ‘impuro’” (Derrida 1991, 367). Ou seja, é necessário que um “revestimento citacional” cinda a “singularidade pura do acontecimento” permitindo que a formulação do enunciado ocorra de acordo com um “modelo iterável” onde a repetição e a alteridade se encontram interligadas (Derrida 1991, 368).

A análise derridiana às propostas de J. L. Austin e a importância que o filósofo confere à noção de iterabilidade viriam a influenciar o livro *Gender Trouble: Feminism And the Subversion of Identity* (Butler 1999), publicado por Judith Butler em 1990 e onde a filósofa norte-americana cruza a teoria dos *speech acts* com a problemática do género⁴², contribuindo assim para uma politização da noção de performatividade⁴³.

Esta *nova configuração da política* de cariz performativo seria, posteriormente, expandida pela autora a outros contextos. Um dos exemplos mais recentes é nos dado por *Notes Toward a Performative Theory of Assembly* (Butler 2015), escrito após os movimentos de protesto de 2011 e onde Butler relaciona diversos tópicos – o *desempenho de direitos*, o *espaço de aparecimento*, a noção de *vulnerabilidade* – a fim de estabelecer uma conceptualização das assembleias transitórias e extraparlamentares onde a política assume uma dimensão performativa e os *performativos* adquirem uma dimensão corpórea e plural (e não apenas discursiva e individual).

⁴² Como nota Judith Butler os atos, gestos e expressões associados ao *género* não correspondem a uma essência ou a uma realidade prévia, mas produzem a própria identidade de género através do desempenho reiterado de papéis *heteronormativos*. Esta repetição do desempenho oculta, por sua vez, a dimensão performativa, naturalizando as categorias dicotómicas e criando a ilusão de uma identidade fixa (Butler 1999, 173). Porém a performatividade contém igualmente a possibilidade de uma subversão da heteronormatividade (Butler 1999, 179). Na medida em que a possibilidade de fracasso é uma dimensão fundamental dos performativos, a repetição dos papéis de género pode conduzir à alteridade, desnaturalizando o desempenho e desestabilizando a ilusão regulatória que aqueles procuravam manter (Butler 1999, 185).

⁴³ “If identities were no longer fixed as the premises of a political syllogism, and politics no longer understood as a set of practices derived from the alleged interests that belong to a set of ready-made subjects, a new configuration of politics would surely emerge from the ruins of the old” (Butler 1999, 189).

Assim, se em Jacques Derrida a associação do “fracasso” dos performativos à *repetição* conduziu à afirmação da citacionalidade como condição da comunicabilidade em geral, em Judith Butler o “fracasso” assume a forma de uma *vulnerabilidade* que, por sua vez, é apresentada como condição da incorporação da política e da própria sociabilidade (Butler 2015, 150-151).

Retomaremos a estas duas ideias – a vulnerabilidade e a citação – em diversos pontos da nossa reflexão sobre a revolução e o espetador. Por exemplo quando, na primeira parte, examinarmos as intervenções visuais e discursivas marcadas pelo androcentrismo, teremos oportunidade de observar como estas relacionavam o feminino com a *fragilidade*. E, ao analisarmos os relatos orientalistas na segunda parte, veremos como estes tendiam a associar os povos orientais a um quietismo do qual apenas podiam sair através da *repetição* dos valores ocidentais. A atribuição ao espetador de uma passividade que o aproxima destas noções de fragilidade e de repetição contribui para prolongar aquelas narrativas de dominação.

No nosso estudo procuraremos não só chamar atenção para esse prolongamento, mas, também, questionar os seus pressupostos. Não se trata aqui de transformar os membros do público em atores autossuficientes e autossustentados a fim de os resgatar da vulnerabilidade e da citacionalidade, mas de partir da experiência do espetador *da* e *na* revolução para reequacionar cada um destes termos. Tentaremos, assim, pensar a *vulnerabilidade* não apenas como expressão de uma fragilidade, mas como condição de uma *interdependência* entre os manifestantes. De modo similar, procuraremos pensar a *citacionalidade* não apenas como repetição do mesmo, mas como *disseminação* dos eventos revolucionários por parte dos próprios espetadores⁴⁴.

⁴⁴ É importante sublinhar que a *citacionalidade* – enquanto conjugação da replicação com a alteridade – escapa à ligação entre a intencionalidade e o sentido que caracteriza a tradição metafísica. De igual modo, a *vulnerabilidade* – enquanto interdependência social e ecológica – não se deixa capturar pela ligação entre a performatividade e a produtividade fundamental para o capitalismo tardio. Percebemos, assim, a importância que ambos os conceitos podem assumir num questionamento do laço que, como vimos, une um determinado entendimento da participação à metafísica e ao capitalismo.

Metodologias

1. Um pensamento *radical*

Até aqui procurámos explicar as razões pelas quais o nosso estudo pretende fazer convergir a afirmação da importância de participar com uma (re)formulação da ideia de participação que não dependa da dicotomia entre o ativo e o passivo. Importa agora esclarecer porque é que esta (re)formulação requer, em termos metodológicos, um afastamento das abordagens convencionais e a adoção, em seu lugar, de um de um *pensamento radical* sobre os modos como *tomamos parte* quer em termos estéticos, quer em termos políticos.

Vale a pena recordar que a etimologia da palavra *radical* se situa no termo *raiz* (*radix*). É exatamente este sentido da palavra que Hal Foster convoca quando – a partir da leitura de um texto de Michel Foucault⁴⁵ (que por sua vez alude à releitura de Marx e Freud desenvolvida por Althusser e Lacan) – afirma que:

“(…) if radical (in the sense of *radix*: to the root), the reading will not be another accretion of the discourse. On the contrary, it will cut through layers of paraphrase and pastiche that obscure its theoretical core and blunt its political edge” (Foster 2001, 2).

Tendo presente as palavras de Foster⁴⁶ podemos considerar que um pensamento *radical* corresponde, metodologicamente, a uma forma de “rigorous reading” que procura desligar-se de uma interpretação que se tornou opressiva⁴⁷ e religar-se a uma prática perdida⁴⁸ com o objetivo de abrir um novo campo de trabalho⁴⁹.

⁴⁵ Hal Foster refere-se aqui a uma passagem da famosa conferência “Qu’est-ce qu’un auteur?” (Foucault 2002a, 57-67), proferida por Michael Foucault na *Société française de philosophie* em fevereiro de 1969 e publicada nesse mesmo ano no *Bulletin* daquela instituição.

⁴⁶ “This is not to claim the final truth of such readings. On the contrary, it is to clarify their contingent strategy, which is to reconnect with a lost practice in order to disconnect from a present way of working felt to be outmoded, misguided, or otherwise oppressive. The first move (re) is temporal, made in order, in a second, spatial move (dis), to open a new site for work” (Foster 2001, 3).

⁴⁷ Em termos gerais, é possível considerar como “opressivas” ou limitadoras todas as interpretações que procuram fechar numa suposta *essência* (o que “é”) aquilo que, na realidade, corresponde a uma *prática* (e, que, portanto, remete para um “como”).

⁴⁸ Como mencionámos, o nosso estudo aborda duas práticas que, ao longo das últimas décadas, têm vindo a ser crescentemente colocadas de parte: a praxis do espetador e a praxis revolucionária. Por essa razão, em termos metodológicos, será importante não só *reconectarmo-nos* com estas *práticas perdidas*, mas, sobretudo, explorar o ponto onde elas se conectam entre si.

⁴⁹ Nesse sentido podemos considerar que o duplo movimento de *desconexão* (de uma participação definida exclusivamente como atividade) e de *reconexão* (entre o espetador e a revolução) se encontra orientado, na nossa tese, para a abertura de um novo campo marcado pela possibilidade de uma participação *por vir*.

Devemos, porém, esclarecer, que ao assumirmos aqui esta necessidade de *ir à raiz* não estamos a defender um recuo à origem com o objetivo de fixar uma definição mais exata ou verdadeira daquilo que a participação “é”⁵⁰. Estamos, pelo contrário, a propor um estudo sobre o modo “como” *tomamos parte* e sobre a forma como podemos vir a fazê-lo. Um estudo onde a *raiz* se cruza com o *porvir* e onde os elementos populares que aplaudem a promessa de uma nova constituição feita por uma assembleia improvisada dialogam com os manifestantes que observam em conjunto as imagens que iluminam a noite numa praça ocupada.

2. *Iter-disciplinarietà*

Uma das consequências metodológicas da adoção de um pensamento *radical* situa-se na incompatibilidade deste com um pensamento *disciplinar*. Dito de outro modo: uma reflexão que procura afirmar a importância de participar examinando a dimensão política da estética e a dimensão estética da política requer uma postura interdisciplinar.

Porém, a afirmação genérica de uma vontade interdisciplinar é insuficiente para fundamentar uma metodologia. Por um lado, esta afirmação não é autoexplicativa uma vez que a noção de interdisciplinaridade não é unívoca⁵¹. Por outro lado, o termo “interdisciplinar” tornou-se de tal forma recorrente no jargão das ciências sociais e humanas que se arrisca a perder a sua força desestabilizadora. É necessário, portanto, que comecemos por explicitar o que é proposto na pressuposição de que o nosso estudo tem características interdisciplinares.

⁵⁰ A imagem da *raiz* aqui evocada não deve ser confundida com a ideia de um princípio fundamental, ou seja, não se trata da “the root-foundation, *Grund*, *racine*, *fondement*” (Deleuze e Guattari 2005, 18) que de acordo com Gilles Deleuze e Félix Guattari comanda o pensamento ocidental e à qual os dois pensadores franceses contrapõem o “rizoma”. Ainda que, metodologicamente, não tenhamos a pretensão de definir o nosso estudo como *rizomático* não deixamos de ter aqui presente essa *imagem do pensamento* que “(...) connects any point to any other point (...); it brings into play very different regimes of signs, and even nonsign states (...) It is composed not of units but of dimensions, or rather directions in motion. It has neither beginning nor end, but always a middle (milieu) from which it grows and which it overfills” (Deleuze e Guattari 2005, 21).

⁵¹ Conforme alerta James Elkins “on the conceptual level, it is best to begin by trying to say what (...) might count as interdisciplinarity” (Elkins 2003, 26). De facto, seguindo a reflexão de Elkins sobre a noção de interdisciplinaridade no âmbito dos *visual studies* (Elkins 2003, 25-30) podemos compreender a complexidade do termo e a diversidade de categorias ou modelos que ele pode incluir, nomeadamente: 1) as abordagens que permanecem num registo disciplinar; 2) a aplicação dos recursos metodológicos de uma disciplina a novos objetos; 3) a inscrição, numa disciplina, de metodologias vindas de outras áreas; 4) a inscrição, numa disciplina, de modelos explicativas que lhe são extrínsecos; 5) a combinação eclética de elementos de vários campos disciplinares; 6) a exploração do espaço *entre* as disciplinas; 7) a exploração do espaço *sob* as disciplinas; 8) o estabelecimento de novas áreas de estudo onde os objetos não estão pré-determinados; 9) a recusa da própria existência de barreiras disciplinares.

A investigação que desenvolvemos, ao debruçar-se sobre casos de estudo onde a relação entre os espetadores e os eventos revolucionários ocupam um lugar central, convoca dois campos principais: a teoria política e a história da arte.

No âmbito da teoria política assumimos como referência a tradição emancipatória e as suas ligações tanto com a estética (Immanuel Kant, Hannah Arendt, Jacques Rancière) como com um pensamento de raiz marxista. No que se refere a este último tivemos em conta uma constelação de autores onde uma linhagem crítica se entrelaça com propostas filosóficas desenvolvidas na segunda metade do século XX (Alain Badiou, Judith Butler, David Harvey, Antonio Negri).

Para além das *ferramentas* fornecidas pela teoria política em geral, a nossa investigação recorreu, igualmente, a um conjunto de referências – de âmbito teórico e historiográfico – que têm uma ligação mais direta com os eventos revolucionários onde se encontram inscritos os nossos casos de estudo, ou seja, a Revolução Francesa e o Levantamento Egípcio. Antes de mais, importa ter presente que estamos aqui perante dois eventos diversos entre si e que essa diversidade tem consequências metodológicas significativas ao nível do distanciamento temporal, do peso que lhes é atribuído pela historiográfica e da consolidação das linhas de análise.

Assim, no que concerne à Revolução Francesa, é possível distinguir duas linhas interpretativas predominantes. De um lado temos uma historiografia de matriz marxista que tende a enfatizar o papel da luta de classes como motor da revolução e a adotar um ponto de vista desde *baixo*⁵². Do outro lado temos uma historiografia designada como “reviscionista” onde o centro de análise se desloca dos aspetos económicos e estruturais para as questões ideológicas e culturais⁵³.

No que diz respeito ao Levantamento Egípcio a situação é bastante distinta. Tratando-se de um acontecimento recente e sobre o qual existe muito material não sistematizado é mais difícil discernir linhas interpretativas fortemente delimitadas. Tal

⁵² Incluem-se aqui historiadores como Georges Lefebvre, autor entre outras obras de *Quatre-Vingt-Neuf*, lançada em 1939 e centrada nas origens da revolução francesa (Lefebvre 1970); Albert Soboul, cuja tese de doutoramento, dedicada aos *Sans-culottes*, foi orientada pelo próprio Lefebvre (Soboul 1980); ou o britânico Georges Rudé, conhecido pelo estudo que publicou em 1959 sobre o papel das multidões revolucionárias (Rudé 1967).

⁵³ A principal referência, neste âmbito, é François Furet, entre cujas obras se inclui o *Dictionnaire critique de la Révolution française* que coordenou, em 1988, em conjunto com Mona Ozouf (Furet e Ozouf 1989). Mas inserem-se aqui vários outros historiadores como, por exemplo, William Doyle, responsável pelo *The Oxford History of the French Revolution* (1992) ou Keith Michael Baker, cujos ensaios sobre a “invenção” política, cultural e ideológica da revolução se encontram reunidos no livro *Inventing the French Revolution* (1994).

não impediu, contudo, o desenvolvimento de uma “narrativa dominante” centrada na ideia de *Primavera Árabe* e no papel desempenhado pela juventude, as novas tecnologias e as reivindicações de direitos “civis”.

Na nossa tese, em vez de adotarmos uma das linhas interpretativas predominantes sobre a Revolução Francesa ou de subscrevermos a narrativa dominante sobre o Levantamento Egípcio optámos por atender a pontos de vista que tendem a ser historicamente secundarizados nas abordagens aos eventos revolucionários, tendo presente o princípio metodológico de acordo com o qual “only partial perspective promises objective vision” (Haraway 1988, 583)⁵⁴.

Assim, no que concerne ao primeiro caso de estudo, a nossa análise foi especialmente influenciada pela teoria feminista e pela reflexão de autoras como Joan Landes, Abigail Solomon-Godeau ou Lynn Hunt sobre o carácter androcêntrico da Revolução Francesa. Relativamente ao segundo caso de estudo assumimos como ponto de partida os escritos de Edward Said – que constituem uma das referências dos estudos pós-coloniais – e acompanhámos as suas ressonâncias em autores que denunciam o “subtil orientalismo” das narrativas sobre a *Primavera Árabe*.

O outro campo que, a par da teoria política, se revelou fundamental para a nossa investigação, foi, como mencionámos, o da história da arte e, dentro deste, as propostas onde as ferramentas convencionais da disciplina – análise formal, sociológica, iconográfica – tendem a ser expandidas de diferentes modos.

Pensamos aqui, em primeiro lugar, na ligação entre a *construção social do visual* e a *construção visual do social* desenvolvida pelos *visual studies* (Nicholas Mirzoeff, W. J. T. Mitchell). Porém, outras abordagens, assentes em diferentes tipos de articulações, foram igualmente importantes, como é o caso da relação entre um entendimento historiográfico expandido e uma componente teórica forte (característico de autores associados à revista *October* como é o caso de Hal Foster e de Claire Bishop) ou, num âmbito diverso, a aproximação recentemente estabelecida entre os estudos da performance e os *disable studies* (Petra Küppers, Vivian Sobchack).

⁵⁴ Esta postura é defendida por Dona Haraway no artigo “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial” onde esta pensadora propõe uma “politics and epistemologies of location, positioning, and situating, where partiality and not universality is the condition of being heard to make rational knowledge claims. These are claims on people’s lives; the view from a body, always a complex, contradictory, structuring and structured body, versus the view from above, from nowhere, from simplicity. Only the god-trick is forbidden” (Haraway 1988, 589).

Finalmente, não podemos deixar de recordar a extensa bibliografia que, nas últimas décadas, tem sido produzida sobre a arte participativa. Uma bibliografia que, como referimos no *estado da questão*, ao se apresentar simultaneamente estabilizada e tensional, permite a continuação da reflexão.

Feita esta breve descrição das duas principais áreas de estudo presentes na nossa tese – a teoria política e a história da arte – e das ferramentas teóricas e metodológicas associadas a cada uma, é importante esclarecer que o cruzamento disciplinar que, a partir delas, procurámos estabelecer não se processou mediante a preservação de certos aspetos de cada uma das disciplinas, prescindindo de outros. A postura interdisciplinar que assumimos caracterizou-se, ao invés, por um movimento “iter-disciplinar” de repetição e de alteridade, de *co-implicação* e de *complicação*. Por *co-implicação* referimo-nos, aqui, ao propósito de colocar juntos elementos heterogêneos e, disseminando o sentido de cada um no contexto dos restantes, *complicar* os usos e as interpretações que convencionalmente lhes são dirigidos.

Através deste procedimento não pretendemos, contudo, estabelecer uma mera combinação eclética de elementos diversos, mas, antes, seguir um *método de leitura rigorosa* onde o processo de investigação foi sendo desenvolvido a partir das relações complexas que constituem os próprios os objetos estudados⁵⁵. Assim sendo, a melhor forma de descrever este duplo movimento de *co-implicação* e de *complicação* será talvez, como um exercício de *bricolagem*⁵⁶.

⁵⁵ “The combination of multiple methodological practices, and empirical materials, perspectives, and observers in a single study is best understood, as a strategy that adds rigor, breadth, complexity, richness and depth to any inquiry” (Denzin e Lincoln 2005, 5).

⁵⁶ Inicialmente utilizado no âmbito da antropologia por Claude Lévi-Strauss – com o objetivo de descrever o pensamento *mitológico* e assim contrariar a suposta inferioridade deste relativamente ao pensamento *científico* (Lévi-Strauss 1989, 32-49) – o termo *bricolagem* viria a ser empregue no campo teórico e filosófico por autores Jacques Derrida (“Se denominarmos bricolagem a necessidade de ir buscar os seus conceitos ao texto de uma herança mais ou menos coerente ou arruinada, deve-se dizer-se que todo o discurso é *bricoleur*” Derrida 1995, 239) e Gilles Deleuze e Félix Guattari (que descrevem a bricolagem como “(...) a capacidade de introduzir o fragmentos em fragmentações sempre novas (...)”, Deleuze e Guattari 2004, 12). Mais recentemente Norman Denzin e Yvonna Lincoln procuraram conferir uma dimensão metodológica ao processo de *bricolagem* no domínio da *pesquisa qualitativa* (Denzin e Lincoln 2005, 4-6), utilizando-o para descrever abordagens que recorrem a diversas ferramentas de pesquisa e a vários paradigmas teóricos de acordo com as dinâmicas contextuais do objeto de estudo, a posicionalidade do investigador e a própria contingência da produção de conhecimento.

3. Estudos de caso

A opção metodológica com maior impacto na nossa investigação terá sido a de nos afastarmos quer de uma postura meramente teórica, quer de uma abordagem exclusivamente historiográfica e de nos concentrarmos no cruzamento da teoria com propostas concretas através de estudos de caso.

Tal como temos vindo a insistir, a seleção dos casos estudados focou-se em projetos onde a figura habitualmente tida como passiva (o espectador) se cruza com eventos onde a ação política é particularmente intensa (a revolução). A concentração da investigação nestes cruzamentos – entre os elementos populares que observavam o juramento do jogo da pela e a revolução francesa e entre o público que assistia às projeções de cinema na praça Tahrir e o levantamento egípcio – foi determinante para que pudéssemos examinar modos de *tomar parte* que não se resumem a oposições hierarquizadas, nem se esgotam em processos de ativação.

Este critério de seleção qualitativo foi complementado por um outro quantitativo. Ou seja, optámos por abordar apenas de dois projetos – o *Serment du Jeu de Paume* (1791) e o *Cinema Tahrir* (2011) – o que nos permitiu proceder a uma análise detalhada do contexto onde cada um se insere e a um estudo aprofundado das problemáticas que aí são levantadas. Importa, contudo, salientar que a atenção dedica a um número reduzido de casos foi contrabalançada pela escolha de propostas bastante heterogéneas no que diz respeito à sua inscrição temporal e geográfica, à relação que estabelecem com os respetivos processos históricos e aos *media* que empregam.

Quer a decisão de basear a tese em casos de estudo, quer as características concretas de cada um dos projetos selecionados, tiverem, por sua vez, consequências nas diferentes fases através as quais a nossa pesquisa foi sendo desenvolvida.

Num primeiro momento procedemos à *recolha de dados*, começando pela *observação das obras*. Assim, no que se refere ao *Serment du Jeu de Paume*, por se tratar de uma pintura inacabada, atendemos não só à tela de Jacques-Louis David, mas também aos cadernos de esboços e aos desenhos preparatórios, bem como a diferentes pinturas, gravuras e desenhos com temáticas semelhantes produzidas por artistas da época. No que diz respeito ao *Cinema Tahrir*, sendo um cinema de rua que contou com diferentes sessões, começámos por efetuar um levantamento destas e, com base nesse levantamento,

procedemos, sempre que possível, à visualização quer dos filmes exibidos, quer dos registos imagéticos das próprias sessões.

A segunda etapa da recolha de dados consistiu na *pesquisa e recolha documental de fontes bibliográficas primárias* indispensáveis não só para uma análise fundamentada dos projetos, mas também para uma aproximação ao modo como o público coevo se relacionou com estes. Relativamente ao primeiro caso de estudo, focámo-nos nos escritos de David tanto enquanto artista como enquanto deputado, nos registos coevos sobre o evento histórico representado, na documentação existente sobre a encomenda da obra e nos relatos das apresentações públicas do desenho preparatório. Em relação ao segundo caso de estudo, por se tratar de um projeto mais recente e menos sistematizado, foi necessário proceder a um extenso levantamento que incluiu as publicações na página do *Cinema Tahrir* nas redes sociais, os artigos de imprensa com descrições das sessões e das reações do público, as entrevistas e textos dos dinamizadores do projeto e, ainda, documentação diversa sobre a ocupação da praça Tahrir e sobre o levantamento egípcio.

Finalizámos a recolha de dados com uma *revisão da literatura* referente às diferentes áreas abrangidas pela tese, incluindo fontes secundárias que abordam os casos estudados, publicações sobre a revolução francesa e sobre os movimentos de protesto de 2011 e diversa bibliografia relevante no âmbito da história da arte e da teoria política.

A combinação dos dados recolhidos através destas três fases – observação das obras, recolha documental e revisão da literatura – permitiu-nos constituir o arquivo da nossa investigação. O *tratamento dos dados*, ou seja, o trabalho sobre este arquivo, foi então levado a cabo através da análise visual das fontes imagéticas (com recurso, sobretudo, às ferramentas da história da arte amplificadas por outras propostas como os *visual studies*) e da análise discursiva das fontes documentais, em articulação com as diferentes ferramentas teóricas e conceptuais anteriormente mencionadas.

Através desta análise visual e documental a informação recolhida começou a sedimentar-se em torno de determinadas “figuras” do espetador, diferentes para cada caso de estudo, mas com ressonâncias entre si. E estas figuras acabaram por se revelar fundamentais para o momento subsequente do nosso trabalho.

De facto, feita a seleção dos casos de estudo e a recolha e tratamento dos dados, passámos à *escrita da tese*, durante a qual procurámos articular a descrição do contexto e das propostas de cada projeto com uma reflexão sobre as figuras do espetador que eles

convocam: o *Espetador da Revolução* no caso do *Serment du Jeu de Paume* e o *Espetador-Manifestante* no caso *Cinema Tahrir*.

Importa, contudo, esclarecer, que estas figuras não foram utilizadas como meros suportes de uma teoria previamente definida, nem serviram de ilustração a uma qualquer definição universal do que a participação deve ser. Pelo contrário, as figuras do espetador aproximam-se, aqui, daquilo que podemos designar como *paradigmas*.

Evocamos a noção de *paradigma* num sentido que ecoa aquele que lhe é atribuído por Giorgio Agamben (Agamben 2009). É possível sumariar a reflexão do filósofo italiano, a este respeito, através de uma tripla relação. Antes de mais, o paradigma constitui um modo de conhecimento *analógico* assente numa *relação entre o singular e o singular*, a qual rompe com as ligações entre o particular e o universal (que caracterizam tanto da indução como da dedução) e desestabiliza a lógica dicotómica⁵⁷. Em segundo lugar o paradigma implica uma *relação entre o caso singular e o exemplo*⁵⁸. Ou seja, um paradigma é um caso singular que é separado do conjunto a que pertence⁵⁹ e, através dessa separação, constitui e torna legível o conjunto de fenómenos a que se refere.⁶⁰ Por último, o paradigma estabelece uma *relação entre a dimensão sincrónica e a dimensão diacrónica*. Embora os paradigmas digam respeito a fenómenos que se desenrolam no tempo, sendo passíveis de um trabalho arquivístico, a *arché* que aí se busca não corresponde a uma origem no sentido cronológico do termo, mas a um ponto de emergência onde a diacronia e a sincronia se cruzam e se tornam mutuamente inteligíveis⁶¹.

Feitos estes esclarecimentos podemos, então, resumir a nossa pesquisa, de um ponto de vista metodológico, como um trabalhado baseado em casos de estudo, assente

⁵⁷ “(...) while induction proceeds from the particular to the universal and deduction from the universal to the particular, the paradigm is defined by a third and paradoxical type of movement, which goes from the particular to the particular” (Agamben 2009, 19).

⁵⁸ “(...) a paradigm entails a movement that goes from singularity to singularity and, without ever leaving singularity, transforms every singular case into an exemplar of a general rule that can never be stated a priori.” (Agamben 2009, 22).

⁵⁹ “The paradigmatic case becomes such by suspending and, at the same time, exposing its belonging to the group, so that it is never possible to separate its exemplarity from its singularity” (Agamben 2009, 31).

⁶⁰ “(...) the term functioning as a paradigm is deactivated from its normal use, not in order to be moved into another context but, on the contrary, to present the canon – the rule – of that use, which cannot be shown in any other way.” (Agamben 2009, 18).

⁶¹ De facto, Agamben considera que “The historicity of the paradigm lies neither in diachrony nor in synchrony but in a crossing of the two” (Agamben 2009, 31) e conclui, logo em seguida, que “In the final analysis, the paradigm determines the very possibility of producing in the midst of the chronological archive – which in itself is inert – the *plans de clivage* (...) that alone make it legible.” (Agamben 2009, 32).

numa investigação arquivística, numa análise visual e documental das fontes primárias e numa revisão cuidada da bibliografia. Através desta pesquisa examinámos as figuras do espetador convocadas por cada uma das propostas estudadas, assumindo-as simultaneamente como singulares – e, portanto, irredutíveis a generalizações – e como exemplares das relações estabelecidas entre os espetadores e os eventos revolucionários.

Corpus

A decisão de basear a nossa investigação em casos de estudo e nas figuras paradigmáticas do espectador a eles associadas foi determinante para o modo como a tese se encontra organizada.

Vale a pena recordar que não pretendemos fazer aqui uma história da arte participativa em sentido convencional, a qual tenderia a assentar na apresentação linear de um conjunto mais ou menos alargado de obras escolhidas de acordo com o grau de atividade conferido ao público. Se fosse esse o caso o intervalo cronológico entre os dois projetos estudados dificilmente se poderia justificar. Na verdade, em vez de preenchermos o “tempo homogéneo e vazio” com uma “massa de factos” – empregando aqui os termos com que Walter Benjamin (1992, 168) descreve o *historicismo* – optámos por organizar a nossa reflexão em torno de um duplo movimento *retrospetivo* e *prospetivo*.

O movimento de cariz retrospetivo marca o ritmo da Parte I da tese, dedicada ao *Serment du Jeu de Paume* e à figura do *Espetador da Revolução*. Ao longo dos quatro capítulos que compõem esta parte analisaremos não só a forma como essa figura foi sendo definida por oposição aos atores do juramento, mas também as diversas tensões geradas por esse processo. A leitura retrospetiva permitir-nos-á, assim, averiguar que papel foi efetivamente desempenhado pelo elemento habitualmente tido como secundário na *genealogia* do sujeito político contemporâneo no momento em que este fazia a sua entrada em cena durante a Revolução Francesa.

No capítulo inicial desta primeira parte – intitulado *Juramento* – procuraremos enquadrar em termos históricos e historiográficos a obra (o *Serment du Jeu de Paume*), o artista (Jacques-Louis David) e o tema (o juramento do jogo da pela). Começaremos por proceder a uma descrição detalhada do episódio do juramento, destacando a forma como este foi representado em várias fontes visuais e documentais da época. Em seguida focaremos a nossa atenção em Jacques-Louis David, assinalando alguns dados biográficos mais relevantes e salientando o modo como o seu percurso ficou marcado por uma relação complexa entre a arte e a política. O capítulo termina com uma *história* da obra onde acompanharemos os avanços e recuos do projeto.

O segundo capítulo, denominado *Fraternidade*, focar-se-á nas relações existentes entre o *Serment du Jeu de Paume* e um trabalho anterior de David, o *Serment des Horaces* (1784-1785) e destacará o modo como os dois *juramentos* participam de uma lógica *fraternal* da política. Assinalando, por um lado, a importância conferida à fraternidade na Revolução Francesa e sublinhando, por outro, os laços históricos e teóricos existentes entre a ideia de fraternidade e o androcentrismo, retomaremos a hipótese, colocada por diversas autoras, da Revolução iniciada em 1789 ter ficado marcada por uma tensão entre a proclamação de direitos universais e a exclusão das mulheres da esfera pública e política. Esta valorização de um Universal *masculino* é antecipada pela forma como, no *Serment des Horaces*, a divisão entre géneros é associada a uma distribuição diferencial de capacidades (atividade masculina) e incapacidades (passividade feminina). Assim, na passagem do *Horaces* para o *Jeu de Paume*, a suposta naturalidade da dicotomia de género ajuda a naturalizar a contraposição entre a atividade dos atores e a passividade dos espetadores da revolução.

No terceiro capítulo, designado *Teatralidade*, começaremos por assinalar o impacto mútuo entre o teatro e a revolução durante este período, destacando as ressonâncias da teoria teatral coeva – e, em especial, da separação entre atores e espetadores – na divisão política entre representantes e representados (Friedland 2002, Maslan 1995). Neste âmbito, dedicaremos uma atenção especial à distinção, introduzida por Denis Diderot nas décadas que antecederam a revolução, entre as noções de “teatralidade” e de “antiteatralidade”. Estas noções encontram-se no centro de um debate entre Michel Fried (1980 e 2014) e Philippe Bordes (1983) sobre o *Serment du Jeu de Paume* e ecoam na análise efetuada por Wolfgang Kemp (1994) à localização prevista para a tela monumental num dos projetos para futura Assembleia Nacional. Com base neste enquadramento destacaremos a tensão que parece existir entre a *teatralização* da sala do jogo da pela – que reforçava a atribuição diferenciada de lugares (palco ou galeria), funções (atores ou espetadores) e capacidades (ativo ou passivo) – e a *teatralidade* da interpelação que a obra dirigia aos seus futuros espetadores.

No quarto e último capítulo da Parte I partiremos dos aspetos tratados nos capítulos anteriores para ensaiar uma releitura do *Serment du Jeu de Paume*, onde exploraremos a hipótese da separação entre os atores políticos e os espetadores da revolução se encontrar marcada, desde a *origem*, por uma constante instabilidade. Uma instabilidade que é evidente, por exemplo, na oscilação que a localização prevista para a tela monumental na sala de reuniões da futura Assembleia Nacional teria provocado entre

os deputados – ou seja, os atores da nova ordem política – e os espetadores *da* pintura. Assim, se os capítulos II e III evidenciam a centralidade que a distribuição hierarquizada e naturalizada de lugares e funções assume no *Serment du Jeu de Paume*, o capítulo IV demonstra como essa distribuição era constantemente desestabilizada pelas oscilações que atravessavam o *Espetador da Revolução*.

Enquanto a primeira parte da tese segue, com vimos, um movimento retrospectivo, a segunda parte é percorrida por um movimento prospetivo. Ao longo dos cinco capítulos que compõem esta parte averiguaremos a existente de uma articulação entre a experiência do cinema e a experiência da ocupação e o modo como essa articulação faz surgir, no *Cinema Tahrir*, a figura do *Espetador-Manifestante*. Com base nessa análise procuraremos determinar qual o contributo da práxis simultaneamente política e estética deste *Espetador-Manifestante* para o porvir da participação.

Começamos esta segunda parte examinando o contexto onde o *Cinema Tahrir* decorreu. Tendo em vista esse propósito recuperamos, no início do Capítulo V, o debate, ocorrido algumas décadas antes, entre Edward Said (1982, 2003) e Bernard Lewis (1982a, 1982b, 2001). Tal permitir-nos-á constatar como o ponto de vista orientalista atribuía aos povos da região uma incapacidade de *fazer* e de *dizer* a revolução. Perante a onda de protestos, ocupações e levantamentos que, a partir do Médio Oriente e Norte de África, percorreu o mundo em 2011, o discurso orientalista da impossibilidade deu lugar a um “subtil orientalismo” – presente na própria designação *Primavera Árabe* – que explicava a possibilidade destes eventos revolucionários através da “ocidentalização” dos protestos. Questionaremos esta perspetiva confrontando-a com uma descrição dos acontecimentos que tiveram lugar no Egito (desde as manifestações e ocupações que marcaram os primeiros meses do ano até ao período dito de *transição*).

No capítulo seguinte, denominado *Determinação*, veremos como o *Cinema Tahrir* surgiu durante uma nova ocupação da praça, em julho de 2011, em protesto contra o modo como o período de transição estava a ser gerido pela junta militar. Ao descrevermos o início do projeto dedicaremos uma atenção especial às suas afinidades com o coletivo *Mosireen*, um grupo de artistas, ativistas digitais e realizadores empenhados na preservação e divulgação das imagens do levantamento, bem como na ligação entre estas imagens e as populações locais.

Após termos explicitado o contexto político (Capítulo V) e o contexto “artístico” (Capítulo VI) que enquadram o *Cinema Tahrir*, procederemos, no Capítulo VII a uma

descrição das várias sessões que ocorreram entre meados de julho de 2011 e o final desse mês, dando conta da diversidade que caracterizava quer os curadores das projeções, quer o material apresentado. Na sequência desta descrição, procuraremos demonstrar como o *Cinema Tahrir*, para além de ser um lugar de exibição de filmes, era também um local de troca de material audiovisual e de partilha de experiências de visualização, nas quais os espetadores tomavam parte. Terminaremos o capítulo assinalando a ligação entre estas práticas – “mostrar, trocar, partilhar” (Baladi 2012) – e a constituição de um *comum sociocultural* (Harvey 2012).

A fim de examinarmos de que modo esta ligação aproximava a vivência dos espetadores no cinema de rua do horizontalismo e da interdependência que caracterizava a ocupação dedicaremos o capítulo seguinte – intitulado *Tahrir* – à (con)vivência dos manifestantes na praça ocupada. Começaremos por observar como, antes do levantamento, as autoridades haviam transformado a praça Tahrir num lugar de circulação a fim de limitar os seus usos. Veremos, em seguida, como a ocupação implicou uma paragem da circulação. Esta paragem não se confundia, contudo, com a passividade entendida como ausência de atividade. Pelo contrário, os manifestantes não só reivindicavam novos usos para a praça como desempenhavam *performativamente* esses usos, reconfigurando o espaço como público e utilizando o espaço público como um espaço *comum*.

Finalmente, no nono e último capítulo, centraremos a nossa atenção no modo como a interseção entre a experiência cinematográfica de visualização (descrita no Capítulo VII) e a experiência política de ocupação (analisada no Capítulo VIII) conduziu ao surgimento, no *Cinema Tahrir*, de uma *práxis comum*. Terminaremos o capítulo explorando a hipótese desta *práxis* participativa, característica do *Espetador-Manifestante*, já não depender da dicotomia entre atividade e passividade, mas assentar numa sobreposição entre os gestos habitualmente levados a cabo pelos membros do público – estar presente nas sessões e observar as imagens projetadas – e o exercício político do *direito de aparecer* (Butler 2015) e do *direito de olhar* (Mirzoeff 2011a).

Antes de fechar a parte introdutória gostaria de agradecer a todos aqueles que partilharam comigo, ao longo dos anos, a viagem de conhecimento que se iniciou quando comecei a frequentar a licenciatura em História da Arte, se prolongou pelo mestrado e conduziu até ao presente doutoramento. Uma palavra especial para a minha orientadora, a professora Margarida Brito Alves, para a coorientadora, a professora Maria Irene Aparício, para o professor João Mário Grilo (sem o qual o curso de doutoramento em Estudos Artísticos não seria possível), para o Bruno (que me incentivou a frequentar este curso) e para os professores e colegas com quem tive o prazer de trocar ideias e inquietações durante a parte curricular. Queria também agradecer a todos aqueles que têm partilhado comigo a viagem da vida: a Marta, o Manuel, a Maria e os meus pais. As eventuais virtudes que a presente tese tenha são o resultado do cruzamento entre estas duas viagens e das partilhas que as constituem.

Finalmente, queria expressar o meu reconhecimento para com a Fundação para a Ciência e Tecnologia tanto pela bolsa com que apoiou o projeto de investigação, como pela bolsa excecional que permitiu minorar alguns dos efeitos adversos que a situação pandémica acabou inevitavelmente por ter na concretização da tese.

PARTE I

O *SERMENT DU JEU DE PAUME* E A GENEALOGIA DO ESPETADOR DA REVOLUÇÃO (1791)

“Dans un délire où ce serment le jette.
Le spectateur en pleurant, le redit :
Le bras en l'air, le peuple le répète;
Il le répète et le ciel applaudit!”

Thomas Rousseau, *Le Serment du Jeu de Paume*, 1792

“A revolução de um povo espiritual, que vimos ter lugar nos nossos dias, pode ter êxito ou fracassar; pode estar repleta de miséria e de atrocidades (...) mas esta revolução, afirmo, depara nos ânimos de todos os espetadores (que não se encontram enredados neste jogo), com uma participação segundo o desejo, na fronteira do entusiasmo.”

Immanuel Kant, *O conflito das Faculdades*, 1798

“O ma patrie! O ma chère patrie! nous ne serons donc plus obligés d'aller chercher dans l'histoire des peuples anciens, de quoi exercer nos pinceaux. Les sujets manquaient aux artistes, obligés de se répéter, et maintenant les artistes manqueraient aux sujets. Non, l'histoire d'aucun peuple ne m'offre rien de si grand, de si sublime que ce serment du Jeu de Paume, que je dois peindre. Non, je n'aurai pas besoin d'invoquer les dieux de la fable pour échauffer mon génie. Nation française! C'est ta gloire que je veux propager. Peuples de l'univers, présents et futurs, c'est une grande leçon que je veux vous donner. Sainte humanité, je veux rappeler tes droits, par un exemple unique dans les fastes de l'histoire. Oh! malheur à l'artiste dont l'âme ne serait pas échauffée, embrasée par de si puissants motifs! Il ne sera jamais grand; car l'esprit est bien peu de chose quand il n'est pas dirigé par le cœur”

Jacques-Louis David, *Carta à Assembleia Nacional*, 5 de fevereiro de 1792

CAPÍTULO I – O JURAMENTO

1.1. “Uma participação ... na fronteira do entusiasmo”

No relato sobre *Os Últimos dias de Immanuel Kant*, publicado em 1827, Thomas de Quincey recorda o hábito que o filósofo alemão tinha de fazer uma caminhada todos os dias após o jantar⁶². É de resto bastante conhecida a história anedótica sobre o modo como os habitantes de Königsberg acertavam os seus relógios por estes passeios, aos quais o filósofo teria faltado apenas por duas vezes: aquando da publicação do *Émile* de Jean-Jacques Rousseau e aquando da Revolução Francesa (Gros 2014, 156). O desencontro entre o tempo dos relógios, acertado pelos passos do autor das três *críticas*, e a temporalidade da revolução resultava assim do entusiasmo que Kant, enquanto espetador, sentia pelos acontecimentos que estavam a ocorrer na França revolucionária.

Immanuel Kant – cujo pensamento é frequentemente associado a uma conceção autónoma da estética⁶³ – será talvez um dos autores menos suscetíveis de nos fazer companhia no início de uma caminhada que nos levará através dos cruzamentos entre a arte, a política e a revolução. E, contudo, é precisamente a possibilidade de uma relação entre estética e política (Arendt 1993, 79) que sobressai numa passagem escrita pelo filósofo em 1798, alguns anos após o início dos acontecimentos revolucionários em França, e incluída no *Conflito das Faculdades*. Uma passagem onde o valor assumido pela revolução surge indissociavelmente ligado à capacidade judicativa dos espetadores:

“A revolução de um povo espiritual, que vimos ter lugar nos nossos dias, pode ter êxito ou fracassar; pode estar repleta de miséria e de atrocidades de tal modo que um homem bem pensante, se pudesse esperar, empreendendo-a uma segunda vez, levá-la a cabo com êxito, jamais, no entanto, se resolveria a realizar o experimento com semelhantes custos – esta revolução, afirmo, depara todavia, nos ânimos de todos os espetadores (que não se encontram enredados neste jogo), com uma participação segundo o desejo, na fronteira do entusiasmo (...)” (Kant 1993, 102).

⁶² “To return, however, to the course of his day, immediately after the termination of his dinner party, Kant walked out for exercise; but on this occasion he never took any companion, partly, perhaps, because he thought it right, after so much convivial and colloquial relaxation, to pursue his meditations and partly (as I happen to know) for a very peculiar reason, viz., that he wished to breathe exclusively through his nostrils, which he could not do if he were obliged continually to open his mouth in conversation”. (De Quincey 1863, 114-115).

⁶³ Recordemos, a título de exemplo, o modo como a herança kantiana é reivindicada por Clement Greenberg, crítico norte-americano e figura chave da definição modernista e autonómica da arte: “I identify Modernism with the intensification, almost the exacerbation, of this self-critical tendency that began with the philosopher Kant. Because he was the first to criticize the means itself of criticism, I conceive of Kant as, the first real Modernist” (Greenberg 1965, 774).

Kant afasta, assim, o significado da revolução das ações empreendidas por aqueles que são, supostamente, os seus principais atores e coloca-o na dependência dos espetadores, os quais adquirem, deste modo, uma inesperada importância nos acontecimentos revolucionários⁶⁴.

Para além das eventuais implicações filosóficas, um dos aspetos mais interessantes do excerto kantiano situa-se nas ressonâncias que ele apresenta relativamente a outras fontes, escritas e visuais, referentes à Revolução Francesa e, em particular, a um dos episódios que marcaram o início do processo revolucionário: o juramento do jogo da pela.

Este juramento teve lugar no contexto dos *Estados Gerais* e constituiu uma manifestação das tensões existentes no seu seio. Recordemos que Louis XVI, confrontado com uma profunda crise que afetava, sobretudo, os sectores das finanças e da agricultura, decidiu convocar os três estados, pela primeira vez em quase duzentos anos, para uma reunião em Versalhes durante os meses de maio e junho de 1789 (Lefebvre 1970, 51-92). Porém, desde o princípio, ficou patente o desacordo entre o *tiers état* e os representantes do clero e da aristocracia, principalmente no que se referia ao método de votação (por *cabeça* ou por *ordem*). Assim, a 17 de junho, os deputados do *tiers état* decidiram constituir-se como Assembleia Nacional, ou seja, como representantes da totalidade da nação francesa.

O rei ordenou então o encerramento do local de reuniões com o pretexto de que o espaço estaria a ser preparado para uma sessão real. Em resposta os membros do *tiers état* optaram por se reunir, no dia 20 de junho, numa sala destinada ao jogo da pela nas

⁶⁴ Durante as *conferências sobre a filosofia política de Kant*, que apresentou em 1970, Hannah Arendt sumariza a sua interpretação desta passagem da seguinte forma: “descobrimos que, em Kant (...) os espetadores tinham precedência: o que contava na Revolução Francesa, o que a tornava um evento da história do mundo, um fenómeno a não ser esquecido, não eram os feitos ou erros dos atores, mas as opiniões dos espetadores, a aprovação entusiástica de pessoas que nela não estavam envolvidas” (Arendt 1993, 84). Ou seja, de acordo com Hannah Arendt, o que está aqui em causa é não só uma distinção entre o princípio a partir do qual se atua e o princípio a partir do qual se avalia (Arendt 1993, 62), mas também um reconhecimento do papel do espetador como condição do espetáculo (Arendt 1993, 71-72), ampliando assim o próprio espaço público da política. Michel Foucault faz uma leitura semelhante deste trecho numa aula ministrada em janeiro de 1983 no *Collège de France*: “O importante na Revolução, portanto, não é a própria Revolução (...) mas o que acontece na cabeça dos que não fazem a Revolução, ou em todo caso que não são seus atores principais. É a relação que eles próprios têm com essa Revolução que eles não fazem, ou de que não são os atores essenciais. O significativo é o entusiasmo pela Revolução.” (Foucault 2010b, 19).

proximidades de Versalhes⁶⁵. Aí, os cerca de 630 deputados prestaram o famoso juramento de jamais se separarem até ter sido elaborada uma Constituição para a França⁶⁶.

A documentação oficial sobre este evento – nomeadamente o *procès-verbal de la séance du 20 juin 1789 de l'Assemblée nationale* (1893, 1-3) – centra-se, sobretudo, na ação dos *atores* do juramento, identificando-os (nomes, títulos e proveniências) e preservando a *marca* da sua presença (assinaturas). No entanto, assim que dirigimos a nossa atenção para as restantes fontes coevas somos confrontados com um outro grupo de intervenientes: os elementos populares que assistiam ao juramento na posição de *espetadores*.

Por exemplo, Jean Sylvain Bailly, que presidira à sessão, faz questão de assinalar, nas suas memórias da revolução publicadas postumamente, a presença do povo – ou, como também se lhes refere, de “spectateurs”⁶⁷ – no momento do juramento e de relatar a sua reação: “J'en prononçai la formule à voix si haute et si intelligible, que mes paroles furent entendues de tout le peuple qui était dans la rue, et sur-le-champ, au milieu des applaudissements, il partit de l'Assemblée et de la foule des citoyens qui étaient dehors, des cris réitérés et universels de vive le roi!” (Bailly 1804, 242).

Também Mirabeau, numa petição dirigida à Assembleia Nacional solicitando a preservação do lugar onde ocorrera o juramento e oferecendo, em nome dos jacobinos, a pintura comemorativa entretanto encomendada a Jacques-Louis David, menciona os elementos populares que acompanharam os acontecimentos do dia 20 de junho. Conforme podemos ler no texto publicado em 1790 no *Courrier de Provence*, Mirabeau atribui-lhes, aqui, uma postura solene, descrevendo como “ce peuple immense se promenant autour

⁶⁵ É certo que o processo que conduziu aos acontecimentos do dia 20 de junho vinha-se desenrolando, até então, num âmbito que podemos qualificar como *jurídico*. Porém, a decisão de prestar o juramento constituiu, sobretudo, a expressão de uma convergência, mesmo que momentânea, de vontades políticas entre os representantes do *tiers état*. Assim, como refere Georges Lefebvre: “what was at issue was the existence of the Assembly, and the Oath of the Tennis Court announced a determination to defend it even against the king” (Lefebvre 1970, 85).

⁶⁶ O texto do juramento afirmava que: “L'Assemblée nationale, considérant qu'appelée à fixer la Constitution du royaume, opérer la régénération de l'ordre public, et maintenir les vrais principes de la monarchie, rien ne peut empêcher qu'elle ne continue ses délibérations dans quelque lieu qu'elle soit forcée de s'établir, et qu'enfin partout où ses membres sont réunis, là est l'Assemblée nationale. Arrête que tous les membres de cette Assemblée prêteront, à l'instant, serment solennel de ne jamais se séparer, et de se rassembler partout où les circonstances l'exigeront, jusqu'à ce que la Constitution du royaume soit établie et affermie sur des fondements solides, et que ledit serment étant prêté, tous les membres, et chacun en particulier, confirmeront par leur signature cette résolution inébranlable” (1875, 138).

⁶⁷ “(...) les galeries se remplirent de spectateurs, la foule du peuple entoura la porte et dans les rues à une grande distance (...)” (Bailly 1804, 239).

de cette retraite, attentif comme s'il avait pu voir à travers les murs, silencieux comme s'il avait pu entendre" (Mirabeau 1791, 298).

Por sua vez, Rabaut Saint-Étienne – pastor protestante que seria representado no grupo dos religiosos no projeto pictórico de David – sublinha, num *Précis de L'Histoire de La Révolution Française* publicado em 1792, o modo como “Le peuple, qui assiège la porte, couvre ses représentants de bénédictions” (Saint-Étienne 1792, 135).

Mary Wollstonecraft, escritora feminista que se encontrava em Paris desde 1792, descreve a cena de modo semelhante, afirmando que os deputados se reuniram “at the tennis-court (...) in the presence of an applauding crowd” (Wollstonecraft 2016).

Finalmente, passadas várias décadas, coube a Jules Michelet, na sua *Histoire de la Révolution française*, fixar historiograficamente a imagem desta multidão que assistia ao juramento de modo simultaneamente distanciado (“qui se pressait au dehors”) e entusiasmado (“dans l'ivresse de l'enthousiasme”): “Bailly jura le premier, et prononça le serment si distinctement, si haut, que toute la foule du peuple, qui se pressait au dehors, put entendre, et applaudit, dans l'ivresse de l'enthousiasme” (Michelet 1847, 54).

As diferentes fontes escritas – testemunhos diretos e fontes secundárias, memórias pessoais e registos historiográficos – tendem a coincidir na importância que atribuem ao povo presente do juramento. Vários autores fazem mesmo questão de sinalizar a sua localização – na proximidade do edifício e nas galerias que rodeavam a sala – e de descrever a sua reação de um modo que se aproxima da “participação na fronteira do entusiasmo” que, como vimos, o excerto kantiano viria a atribuir aos espetadores da revolução.

A atenção aos elementos populares que assistiam ao juramento do jogo da pela não se circunscreve, contudo, às fontes escritas, mas está igualmente presente nas fontes visuais da época.

Vale a pena recordar, aqui, a relevância adquirida pela gravura no contexto revolucionário⁶⁸. Se, antes de 1789, cabia a um número reduzido de artistas ilustrar os

⁶⁸ Philippe Bordes observa que: “Le public était avide de voir les journées et de connaître les hommes qui avaient fait la Révolution; les marchands d'estampes et les artistes comprirent immédiatement qu'un marché déjà florissant allait prendre un essor exceptionnel” (Bordes 1983, 35). Warren Roberts propõe uma leitura semelhante quando afirma que: “From the beginning of the Revolution, the people of France was aware that they were living through a time of momentous change, and, realizing how keen that feeling was, publishers wanted to reach what they calculated was a sizeable market for prints of revolutionary events” (Roberts 2000, 60). É interessante notar que a gravura desempenhou um papel relevante no próprio projeto do *Serment du Jeu de Paume* de Jacques-Louis David. De facto, numa fase inicial, o modo de financiamento previsto para a obra assentava numa subscrição pública que deveria ser acompanhada pela oferta de uma

grandes acontecimentos oficiais e, em especial, as cerimónias régias, na nova conjuntura a gravura assumiu uma função fundamental na construção da imagem da revolução, contribuindo para a expansão da circulação imagética e para a constituição de uma *esfera pública* visual.

Daí que uma parte significativa das fontes visuais relativas aos acontecimentos do dia 20 de junho de 1789 seja constituída, precisamente, por gravuras editadas no período subsequente ao juramento como, por exemplo, o *Serment prêté dans le Jeu de Paume à Versailles: par Messieurs les députés du Tiers aux quels 5 curés se sont réunis, dédié aux bons patriotes* (1789) (fig. 1) de Marie-Joseph Flouest (desenho) e Nicolas Francois Masquelier (gravura); o *Serment du Jeu de Paume, à Versailles: le 20 juin 1789* (c. 1789-1798) (fig. 2) de Jean-Louis Prieur (desenho) e Pierre-Gabriel Berthault (gravura) e o *Serment du Jeu de Paume à Versailles le 19 juin 1789* (c.1789-1792) (fig. 3) de Charles Monnet (desenho), e Isidore-Stanislas Helman.

A imagem “dessiné sur les lieux”⁶⁹ por Flouest e transporta para gravura por Masquelier adota um ponto de vista frontal, com as fileiras de deputados a distribuírem-se simetricamente de cada lado da mesa do presidente da assembleia, a qual se encontra recuada até parede de fundo. Na metade superior dessa parede uma fileira continua de janelas acolhe diversos elementos populares que observam o evento⁷⁰.

Se no trabalho de Marie-Joseph Flouest e de Nicolas Francois Masquelier a frontalidade da imagem impõe uma sensação geral de estatismo, na gravura de Jean-Louis Prieur⁷¹ e Pierre-Gabriel Berthault ocorre uma ligeira rotação do ponto de vista para a

gravura. Apesar do fracasso da subscrição e, posteriormente, do abandono da própria pintura, o desenho preparatório acabaria por dar origem, já na década de 1820, a uma gravura produzida pelo gravador Jean-Pierre-Marie Jazet.

⁶⁹ Esta informação é registada por Jules Renouvier na obra póstuma *Histoire de l'art pendant la révolution considérée principalement dans les estampes*, sendo seguida por uma curiosa comparação com o projeto de Jacques-Louis David: “Malgré la petitesse des figures de la composition, vu l’absence totale de prétention pittoresque, je n’hésite point à préférer cette vue à celle de David” (Renouvier 1863, 440-441).

⁷⁰ Embora a representação do juramento assuma, aqui, um carácter descritivo, o pequeno medalhão oval que surge na metade inferior da gravura (representando um navio que enfrenta um mar revoltoso enquanto se dirige para uma ilha encimada por um barrete frígio) e a frase que o rodeia (“au milieu des orages il nous conduit au port de la liberté”) possuem uma dimensão alegórica, constituindo uma possível alusão ao tema da *tempestade revolucionária*.

⁷¹ Warren Roberts dedica um estudo comparativo ao percurso de Jean-Louis Prieur – artista envolvido na política revolucionária e membro dos jacobinos que viria a morrer na guilhotina em 1795 – e de Jacques-Louis David (Roberts 2000). De acordo com o autor as gravuras de Prieur ilustram o elemento popular da revolução ao passo que a obra de David, marcada pela sua formação como pintor de História, se encontra mais próxima das expectativas da elite sociocultural. A perspectiva de Roberts seria criticada por Lajer-Burchard, que acusa este autor de uma idealização do povo e de um “disregard for the formal specificity of the image” (Lajer-Burchard 2000, 1403).

esquerda que reduz a rigidez da composição⁷². Os elementos presentes são fundamentalmente os mesmos, mas a ação é enriquecida por pormenores anedóticos, como é o caso do deputado doente obrigado a prestar o juramento sentado numa cadeira. Porém, apesar destes detalhes, o que se destaca no conjunto da imagem é, sobretudo, a miniaturização das figuras relativamente à escala arquitetónica e a repetição despersonalizada dos gestos dos deputados.

Finalmente, a gravura de Monnet e Helman mantém, no essencial, a estrutura presente nas outras duas imagens e recupera a ligeira rotação do ponto de vista, orientando-o agora para a direita. A principal diferença introduzida por este trabalho situa-se no conjunto alegórico cujo movimento circular ocupa parcialmente a metade superior da composição, ao mesmo tempo que parece transmitir-se à disposição dos deputados e do mobiliário na metade inferior. Assim, através de uma reformulação da iconografia tradicional, esta representação antropomorfizada de ideias – *liberdade, vitória, glória* – situa o juramento numa tensão entre o âmbito da História e o domínio dos valores atemporais⁷³.

A par das gravuras, a outra principal fonte imagética relativa ao juramento do jogo da pela é constituída por um conjunto de esboços e estudos preparatórios destinados à elaboração de uma pintura comemorativa encomendada a Jacques-Louis David.

De um modo geral a imagem concebida por David apresenta contém os mesmos aspetos que estão presentes nas gravuras anteriormente mencionadas: a sala do *Jeu de Paume*; o presidente da assembleia dirigindo a sessão; os deputados prestando o juramento e o público assistindo desde as janelas e varandins (fig. 4)⁷⁴. Porém, o pintor introduz algumas alterações importantes. O fundo é constituído por uma parede sem aberturas, ao passo que as paredes com janelas são deslocadas para os lados da

⁷² Esta gravura fazia parte de um conjunto mais extenso que representava diversos acontecimentos marcantes da revolução francesa. As gravuras, acompanhadas de textos, foram inicialmente vendidas em pequenos grupos, tendo sido posteriormente reunidas numa série de volumes intitulados *Tableaux historiques de la révolution française* (Pagès de Vixouse 1798).

⁷³ Conforme nota Philippe Bordes a propósito do recurso à alegoria no período revolucionário, esta pode fazer “entrer l’actualité dans l’Histoire”, mas pode igualmente “masquer la réalité historique” (Bordes 1983, 57).

⁷⁴ Exceto quando mencionarmos especificamente um determinado esboço ou trabalho preparatório, as referências que aqui faremos aos elementos representados no *Serment du Jeu de Paume* têm por base o desenho apresentado publicamente em 1791.

composição, numa rotação completada dos elementos⁷⁵. O presidente da assembleia – e com ele o centro da composição – é situado num plano mais avançado enquanto a generalidade dos deputados se comprime atrás numa massa indiferenciada de corpos. A exceção são algumas figuras identificáveis que, ocupando o primeiro plano, apresentam uma grande diversidade de expressões e de posturas.

Como resultado destas alterações o projeto de Jacques-Louis David afasta-se do estatismo que marcava as gravuras coevas⁷⁶ e introduz na representação do juramento um dinamismo compositivo que ecoa o dinamismo histórico característico dos eventos revolucionários.

1.2. O artista-político

O *Serment du Jeu de Paume* constituiu uma das primeiras tentativas levadas a cabo por David para estabelecer uma *imagem* da revolução, relacionando a arte com a política através da mediação de um acontecimento coevo⁷⁷. Esta circunstância faz com que o desenvolvimento do projeto esteja estreitamente ligado ao processo histórico onde se encontra inscrito.

A importância desta ligação evidencia-se, desde logo, no modo como a encomenda foi efetuada. É necessário ter em conta, neste âmbito, que a revolução provocou mudanças significativas nas estruturas de mecenato e que essas mudanças afetaram particularmente a produção de obras de grande envergadura como era o caso das pinturas de História. Não é, portanto, de estranhar que, num momento em que a rede de mecenato se mostrava “cambaleante” e em que a transição do palácio e da igreja para o edifício público e para o museu ainda não se tinha consolidado, o financiamento do

⁷⁵ Conforme nota Philippe Bordes, David procede aqui não só a uma rotação do ponto de vista, mas também a um deslocamento dos diversos elementos relativamente aquela que terá sido a sua disposição histórica (Bordes 1983, 41-42).

⁷⁶ Embora o estatismo das gravuras não seja estranho às características do próprio médium, podemos ver aqui, igualmente, uma vontade de mostrar este primeiro momento não “popular” da revolução como um evento mais ordenado e menos disruptivo do que aqueles que lhe sucederam (como as grandes *journées révolutionnaires*). Nesse sentido estas imagens possuem um grau de proximidade maior com aquelas que representam acontecimentos oficiais da monarquia, como é o caso das gravuras de Jean-Michel Moreau onde eventos solenes como o *Serment de Louis XVI à son sacre*, (1779) ou a *Ouverture des États-Généraux* (à Versailles le 5 Mai 1789 (1790) são apresentados como uma “réunion figée” (Bordes 1983, 36).

⁷⁷ Existem evidências de um projeto anterior que pretendia comemorar os eventos revolucionários ocorridos na cidade de Nantes e denunciar, através da alegoria, os males infligidos à França pelo clero e pela nobreza (Bordes 1983, 29-31; Michel e Sahut 1988, 56-57). David chegou a viajar até Nantes em 1790, com o propósito de elaborar um retrato do *maire* local, mas, apesar da receção calorosa por parte do município, nunca houve um apoio oficial à realização da pintura alegórica. Assim, aquela que poderia ter sido “la première expression de sa pensée politique” (Michel e Sahut 1988, 56) não chegou a materializar-se.

Serment du Jeu de Paume tenha começado a ser delineado num clube político, a *Société des Amis de la Constitution*, que a história fixaria sobre o nome de Jacobinos.

A oficialização da encomenda ocorreu no final de 1790. Na sessão da *Société* realizada no dia 28 de outubro Edmond Louis Alexis Dubois-Crancé apresentou um conjunto de propostas, onde se destacavam a conservação da sala do jogo da pela como monumento nacional e a elaboração de uma pintura comemorativa do juramento⁷⁸. Para além de sugerir que Jacques-Louis David, “le plus énergique pinceaux”⁷⁹ (Dubois-Crancé 1790, 5), fosse o artista responsável pela execução da obra⁸⁰, Dubois-Crancé avançou com uma descrição pormenorizada do projeto, que incluía as suas dimensões – “un tableau de 30 pieds sur 20” (Dubois-Crancé 1790, 7) – o destinatário – a *Assemblée National*⁸¹ – e o modo de financiamento: uma subscrição, acompanhada pela oferta de uma gravura⁸².

⁷⁸ Uma outra proposta, igualmente interessante, dizia respeito à uma *reiteração* anual do juramento: “Je propose qu’il soit fait, par cette société, une adresse à l’Assemblée Nationale, pour l’engager à mettre sous sa garde le jeu de Paume de Versailles (...) & que l’Assemblée Nationale y aille, chaque année, au renouvellement de ses séances, répéter le serment qui a sauvé la France” (Dubois-Crancé 1790, 5). Esta sugestão deve ser lida à luz da disputa que, desde muito cedo, se gerou em torno da memória do evento. De facto, o aniversário do juramento ocorrido alguns meses antes ficou marcado por uma divisão no campo revolucionário, com a *Société du Jeu de Paume* (associada à elite liberal) e a *Société de 1789* (mais próxima dos meios radicais) a optarem pela realização de celebrações separadas (Michel e Sahut 1988, 58).

⁷⁹ A intervenção Dubois-Crancé é extremamente elogiosa no que se refere a Jacques-Louis David: “Nous avons choisi, pour animer notre pensée sur la toile, ce François patriote, l’auteur de Brutus & des Horaces, dont le génie a devancé la révolution” (Dubois-Crancé 1790, 6).

⁸⁰ No relato das suas viagens pela Paris revolucionária o escritor e jurista oriundo de Oldenburg, Gerhard Anton von Halem, oferece-nos uma descrição detalhada da sessão do dia 28 de outubro, dando conta não só da intervenção de Dubois-Crancé mas também das reações que se lhe sucederam (Halem 1896, 250-255). Entre estas reações encontra-se, precisamente, a do pintor Jacques-Louis David: “Le vouëte de la salle retentit d’applaudissements bruyants et répétés. David, le peintre auquel Duvois faisait allusion, était dans l’assemblée. Tous les regards se portèrent vers lui ; le jeune homme, tout pâle d’enthousiasme, monta à la trine, exprima d’une voix frémissant sa gratitude, ajouta qu’il espérait répondre à la confiance qu’on avait en lui comme aux désirs de son propre cœur et de l’assemblée. Il termine par ces belles paroles: ‘On m’a ravi le sommeil pour une suite de nuits!’” (Halem 1896, 251). Vale a pena notar que, apesar da emoção expressa por David no momento em que recebeu o convite para elaborar a pintura, a proposta lida aos jacobinos por Dubois-Crancé terá sido redigida em estreita colaboração com o próprio pintor (Bordes 1983, 48; Michel e Sahut 1988, 60).

⁸¹ Uma delegação dos jacobinos apresentou a proposta à Assembleia Nacional a 6 de novembro de 1790. A redação do texto, tal como fora decidido após a intervenção de Dubois-Crancé, ficou a cargo de Mirabeau (Halem 1896, 253), que lhe conferiu uma dimensão quase lírica povoando-o de imagens que podem ter, inclusivamente, influenciado alguns aspetos do projeto pictórico de David (Mirabeau 1791, 294-299; cf. Bordes 1983, 49). Esta proposta foi, então, aceite por Antoine Barnave que, à época, presidia à Assembleia. Dubois-Crancé, Mirabeau e Barnave ocupariam, todos eles, lugares proeminentes na composição do *Serment du Jeu de Paume*.

⁸² “(...) pour chaque action de 24 livres, tous les souscripteurs recevront gratis (...) une superbe estampe représentant le Serment du Jeu de Paume” (Dubois-Crancé 1790, 8). A subscrição, oficializada a 29 de dezembro de 1790, seguiu os moldes sugeridos por Dubois-Crancé e, entre janeiro e abril de 1791, um total de 3000 subscrições ficaram disponíveis para os membros da *Société*. Porém a fraca adesão dos eventuais subscritores levou a que, a partir de junho, o processo fosse aberto ao público em geral. Finalmente, a 28 de setembro – dois dias antes da dissolução da *Constituante* – Bertrand Barère defendeu que a obra em causa, ao constituir o “premier monument de la révolution”, deveria ser objeto de financiamento público (Barère 1791, 509-510). Esta sugestão foi aceite nesse mesmo dia, sendo decretado que “le tableau

O processo de encomenda põe, assim, em evidência a relação entre o início do *Serment du Jeu de Paume* e o clube dos Jacobinos. Porém, o significado dessa relação está longe de ser consensual. De facto, alguns autores tendem a acentuar a sua importância enquanto confirmação da componente política do projeto⁸³, ao passo que outros vêm aqui apenas uma ligação esporádica que não deve ser confundida com a *jacobinização* posterior do pintor⁸⁴.

Estas discordâncias inserem-se, por sua vez, num debate historiográfico muito mais amplo sobre o predomínio da dimensão estética ou da dimensão política nos diversos momentos do percurso de Jacques-Louis David. Um debate que se inicia logo com os trabalhos efetuados na década de 1780, tais como *Bélisaire demandant l'aumône* (1780) (fig. 5), *Le Serment des Horaces* (1785) (fig. 6), *La mort de Socrate* (1787) (fig. 7) ou *Les lecteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils* (1789) (fig. 8).

De um modo geral é possível dividir as abordagens historiográficas a estas pinturas em duas linhas interpretativas⁸⁵. Um dessas linhas tende a valorizar o contributo

représentant le serment (...) sera fait aux vrais du trésor public, & qu'il sera placé dans le lieu destiné aux séances de l'Assemblée nationale" (1791a, 720).

⁸³ Virginia Lee coloca a hipótese da ideia da obra ter surgido inicialmente "among the circle of Robespierre's friends" (Lee 1969a, 199). Régis Michel, no texto que escreveu em colaboração com Marie-Catherine Sahut, considera, por sua vez, que: "A l'automne 1790 (...) les dé sont jetés. Le projet devient officiel. Avec un patronage: celui des Jacobins. Moment clef dans la carrière du peintre: l'art et le politique se rejoignent enfin" (Michel e Sahut 1988, 58). Finalmente, Warren Roberts nota que "(...) the heroic stature of Robespierre, as seen in the preparatory studies (...) suggested that David was drawn to the radical Jacobin before he entered his orbit in the spring of 1792" (Roberts 2000, 248).

⁸⁴ Philippe Bordes defende a ideia de uma "jacobinização tardia" de David e apresenta um conjunto de argumentos que pretendem contrariar a hipótese da radicalização política constituir a chave de leitura do *Serment du Jeu de Paume* (Bordes 1980; Bordes 1983, 45-47). O primeiro destes argumentos remete para a história do próprio clube dos Jacobinos, cuja posição era ainda relativamente moderada no momento da encomenda. O segundo argumento diz respeito à relação do pintor com a *Société des Amis de la Constitution*. Neste âmbito, Bordes menoriza o envolvimento de David com os Jacobinos durante este período e nega qualquer proximidade entre o artista e Maximilien Robespierre anteriormente a 1792. Finalmente, o terceiro argumento frisa a inexistência de uma visão específica dos jacobinos sobre o juramento do jogo da pela, bem como a autonomia com que o projeto foi sendo desenvolvido após a encomenda.

⁸⁵ Podemos observá-lo contrastando as análises levadas a cabo pelos historiadores Antoine Schnapper e Régis Michel. No que concerne ao *Bélisaire demandant l'aumône* (1780) – obra que serviu de prova de agregação de David na Academia – Antoine Schnapper afirma tratar-se de "la première grande oeuvre vraiment néo-classique peinte en France" (Schnapper 1980, 77), enquanto que Régis Michel vê nesta pintura um "tableau-manifeste" que apresenta um "réquisitoire contre l'injustice du prince" (Michel e Sahut 1988, 31-34). No caso de *Le Serment des Horaces* (1784-85) – encomenda real realizada durante uma estadia em Roma e que contribuiu para a consagração de David – Schnapper destaca a "intégration des figures dans le décor (...) avec des moyens aussi simples" e a concentração no "conflit entre le devoir et le sentiment" (Schnapper 1980), ao passo que para Michel "L'important est ailleurs: dans l'existence d'une critique minoritaire mais hardie, (...) que annexe l'ouvrage à ses idées subversives (...)" (Michel e Sahut 1988, 42, cf. Crow 1978). Finalmente, no que se refere a *Les lecteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils* (1789) Schnapper defende que "l'épisode qu'il choisit met moins en valeur les convictions républicaines de Brutus que son patriotisme" (Schnapper 1980). Já Régis Michel considera que a obra, marcada pelo

dado por estas obras para a afirmação do neoclassicismo e para a transmissão de valores morais característica da pintura de história. A outra destaca a inscrição dos trabalhos nas dinâmicas pré-revolucionárias da época e a sua capacidade “oracular” (Thévoz 1989, 10) relativamente à própria revolução⁸⁶.

A existência destas duas tendências interpretativas não significa, contudo, que estejamos aqui perante uma mera oposição entre *leituras estéticas* assentes na *forma* artística e *leituras políticas* baseadas num *conteúdo* socialmente empenhado. Tomemos como exemplo dois autores – Philippe Bordes e Thomas Crow – cujas análises ao percurso de Jacques-Louis David são tão relevantes do ponto de vista historiográfico quanto dispares entre si.

O caso de Philippe Bordes é particularmente significativo uma vez que, na monografia que dedica à pintura encomendada em 1790 – intitulada *Le Serment du Jeu de paume de Jacques-Louis David: le peintre, son milieu et son temps, de 1789 à 1792* – o historiador francês propõe-se reinterpretar o projeto de David deslocando o empenhamento político do artista para uma fase posterior. Aliás, é o próprio Bordes quem reconhece, na introdução ao seu estudo, que:

“En retraçant l’histoire de ce projet, nous retraçons l’évolution politique de son auteur (...). Par réaction contre l’interprétation courante (...) nous avons peut-être même trop ‘relanti’ la radicalisation du peintre” (Bordes 1983, 9).

Porém esta tentativa de dissociar o *Serment du Jeu de Paume* de uma *radicalização* precoce do pintor não se traduziu, num enfoque em questões estéticas ou estilísticas, mas numa análise histórico-sociológica. De facto, Philippe Bordes dedica uma atenção especial ao percurso de David nos anos que antecederam a revolução e, dentro desse percurso, às relações que o artista foi estabelecendo no seio da aristocracia liberal e da alta burguesia, nomeadamente no círculo dos irmãos Trudaine. De acordo com Bordes foi, precisamente, o reformismo moderado característico destes meios que acabou por informar a visão da revolução presente no *Serment du Jeu de Paume*⁸⁷:

“sublime de la férocité”, constitui “la première réponse de David à la Révolution” (Michel e Sahut 1988, 53).

⁸⁶ É interessante notar que o discurso de Dubois-Crancé à *Société des Amis de la Constitution* anunciava já esta interpretação ao associar o *génio* de David à sua capacidade de antecipar os acontecimentos revolucionários (“... le génie a devancé la révolution”, Dubois-Crancé 1790, 6).

⁸⁷ A importância que Philippe Bordes atribui ao impacto inicial do reformismo moderado em David torna-se ainda mais evidente quando temos em conta o modo como o historiador francês se propõe explicar os acontecimentos posteriores – desde a radicalização do pintor até ao fracasso do *Serment* – como sendo o resultado de uma rutura com esse posicionamento.

“C’est au sein de cette société libérale, privilégie par l’argent et par le talent, unanime en 1789, que David observe les premiers événements révolutionnaires. L’influence de ce milieu sur le peintre se fera sentir en 1790, lorsqu’il composera le Serment du Jeu de Paume” (Bordes 1983, 26).

Ao contrário do que ocorre com Philippe Bordes, Thomas Crow defende a existência de uma dimensão política nos trabalhos produzidos por Jacques-Louis David desde uma fase bastante inicial do seu percurso⁸⁸. Porém, segundo Crow, essa dimensão situa-se menos no conteúdo das obras do que na sua forma. Conforme afirma o autor a propósito de uma das pinturas da década de 1780:

“(…) it would be a mistake to see the possible political significance of the *Horatii* as ending or even primarily residing in its subject matter. This is where most previous accounts have gone wrong. (...) Unless ‘la valeur meurtrière, les mœurs patriotes et cruelles des premiers Romains’ were reiterated on the level of form, given expression there, it all remained harmless costume-drama.” (Crow 1978, 449).

A fim de fundamentar esta *política da forma*, Thomas Crow dedica uma atenção especial à crítica de arte coeva. O autor começa por estabelecer uma distinção entre os “critics of the Right” submetidos ao poder e os “critics on the left” associados ao *submundo* de agitação política pré-revolucionária (Crow 1978, 434)⁸⁹. Estes últimos teriam contribuído para a construção da ideologia da *burguesia revolucionária*⁹⁰ ao associarem a virtude à ausência de *estilo* e ao dissociarem ambas da falsidade e dos maneirismos aristocráticos⁹¹. Crow estabelece então um paralelismo entre a “linguagem da verdade” defendida pela crítica de arte radical e a nova ordem pictórica – despojada de virtuosismos, modelações e artificialidade – que, em seu entender, caracteriza as pinturas de Jacques-Louis David na década de 1780.

⁸⁸ Thomas Crow publicou uma análise à monografia de Philippe Bordes onde denuncia o que considera ser a “partial form of historical or art-historical argument” (resultante da concentração no círculo social onde David se movimentava na década de 1780), bem como a “archivist’s utopia” (assente numa confusão entre documento e verdade histórica) (Crow 1986, 498-501). Compreendemos melhor esta última crítica quando temos em conta o posicionamento metodológico do próprio Thomas Crow. David Carrier, num estudo onde aborda as questões metodológicas levantadas pelo trabalho deste autor, considera que “For Crow, historical analysis (...) reveals the options open to interpretation; (...) But it does not tell us how to interpret. (...). Interpretation involves an act of will; it is a moral judgement” (Carrier 2003, 747).

⁸⁹ Esta perspetiva é partilhada, como vimos, por Régis Michel quando afirma que: “L’important est ailleurs: dans la existence d’une critique minoritaires mais hardie, d’esprit philosophique et langage pamphlétaire (...). Cette *intelligentsia* bohème (...) qui fait de la peinture une machine de guerre contre l’hypocrisie d’une société corrompue, voit en David son interprète naturel.” (Michel e Sahut 1988, 42).

⁹⁰ Como nota Thomas Crow: “In the writing of Carra, Gorsas, Brissot and company, we are looking at their substance, at the creation of a working ideology for the class that would become the Revolutionary bourgeoisie” (Crow 1978, 441).

⁹¹ “Style itself, those socially-given patterns, modes, and nuances of presenting the self and receiving presentations of other selves, is equated with a hated structure of privilege. The appeal is always beyond society to ‘nature’, where an unmediated and unproblematic unity between word, action, and meaning is imagined to reign” (Crow 1978, 443-444).

Independentemente do posicionamento de cada um destes autores, a falta de consenso historiográfico é, em si mesma, um testemunho da complexidade que a relação entre a arte e a política assume no percurso de Jacques-Louis David. Uma complexidade que não só não desapareceu com o início da revolução como foi transposta para as várias intervenções do artista ao longo do período revolucionário.

Num primeiro momento – que corresponde politicamente ao princípio da revolução e à monarquia constitucional e artisticamente ao início do projeto do *Serment du Jeu de Paume* – David deu o seu contributo para o que poderíamos designar como uma *protocrítica* institucional⁹². De facto, durante estes anos, o artista desempenhou um papel importante nas lutas em torno da *Académie royale de peinture et de sculpture*⁹³, primeiramente através da participação nas discussões que tiveram lugar no interior da instituição, depois mediante o alinhamento com os dissidentes e o apoio à fundação de uma *Commune des arts* e, mais tarde, através da defesa da abolição da Academia. Uma abolição que o próprio David acabaria por propor à Convenção nos seguintes termos:

“Prouvons d’abord le tort réel que les Académies font à l’art même, combien elles sont loin de remplir le but qu’elles se sont proposé; démasquons l’esprit de corps qui les dirige, la basse jalousie des membres qui les composent, les moyens cruels qu’ils emploient pour étouffer les talents naissants, et les vengeances

⁹² De notar que, também no que se refere ao envolvimento de Jacques-Louis David nesta *protocrítica* institucional e, em particular, nas disputas na *Académie*, as interpretações historiográficas divergem. Alguns autores consideram que estamos aqui perante uma experiência política insípida e limitada ao contexto artístico. É essa a posição de Philippe Bordes que começa por reconhecer que “sensible à l’élan révolutionnaire, David s’occupe activement de la réforme de l’Académie (...)” para logo em seguida concluir que “la lutte qu’il avait engagée depuis une année, lui a surtout donné une idée de la manière de passer de la théorie à la pratique révolutionnaire, mais il avait hâte de retrouver ses pinceaux et son atelier” (Bordes 1983, 29). Vai também nesse sentido a análise feita por Antoine Schnapper: “C’est par les problèmes artistiques et corporatifs que David vient à la politique et c’est dans ce domaine que ce action prendra une importance véritable” (Schnapper 1980). Outros autores, porém, defendem que o envolvimento de David nas lutas na Academia traduz – e aprofunda – um posicionamento político já consolidado. Régis Michel, por exemplo, vê aqui o resultado expectável de uma “évolution idéologique” na qual “la critique de l’Académie se fait critique sociale” (Michel 1988, 19).

⁹³ Conforme lembra Nicholas Mirzoeff, num artigo publicado em 1988, a *Académie royale de peinture et de sculpture*, fundada em meados do século XVII, passou ao longo do tempo por diversos momentos de contestação (nomeadamente aquando do confronto com as guildas e com a *Académie de Saint-Luc*), bem como por várias reformas (primeiro com Colbert e depois com d’Angiviller) (Mirzoeff 1998, 154-156). Porém, após o início da Revolução, a agitação na Academia tornou-se particularmente intensa com protestos por parte dos estudantes e com discussões internas sobre o estatuto dos membros e dos *agrées*. Estas tensões conduziram ao surgimento de três campos: os *officiers* interessados em manter o *status quo*; os *reformistas* que procuravam uma reestruturação procedimental e pedagógica e os *radicais* que consideravam as reformas ineficientes e defendiam a abolição da própria Academia (Mirzoeff 1988, 156-169). Num primeiro momento os *reformistas* pareciam ter superado as objeções dos *oficiais* e as pretensões dos dissidentes através da aprovação, na primavera de 1791, de novos estatutos (Mirzoeff 1998, 164). Contudo a balança do poder – graças às alterações do próprio processo revolucionário – acabaria por se inclinar a favor dos *radicais* e de David que veria a sua proposta de abolição da Academia aprovada pela Convenção a 8 de agosto de 1793.

monacales qu'ils mettent à toute heure en usage, si par malheur le jeune homme qu'ils poursuivent a reçu de la nature un talent qui le met hors d'atteinte de leur tyrannique domination.” (David 1793a, 2)

Com o passar do tempo o envolvimento de Jacques-Louis David foi-se alargando a um número crescente de acontecimentos marcantes para o processo revolucionário, tornando mais explícito o seu empenhamento político, em sintomia, de resto, com a radicalização da própria revolução. Assim, a 17 de julho de 1791 David esteve presente no *Champ de Mars* onde as forças de La Fayette, seguindo instruções do agora *maire* de Paris Jean Sylvain Bailly, reprimiram os apoiantes de uma petição dos *Cordeliers* a favor de destituição de Louis XVI⁹⁴. A 15 de abril de 1792 o artista desempenhou um papel determinante na organização da *Fête de la Liberté* em homenagem aos soldados de Châteaueux, a qual antecipava a rotura entre radicais e moderados⁹⁵ que conduziria à *journée révolutionnaire* de 10 de agosto. E, finalmente, em setembro de 1792, David foi eleito para a *Convention nationale* com o apoio dos jacobinos e de Jean-Paul Marat⁹⁶.

Será, sobretudo, após a sua eleição como deputado que Jacques-Louis David irá assumir um papel mais relevante na política *oficial*, desempenhando uma série de funções durante o período designado de *Terreur*⁹⁷. Ao longo destes anos o artista foi membro do *Comité de l'Instruction Publique* (desde outubro de 1792) e do *Comité de sûreté générale*

⁹⁴ Régis Michel e Marie-Catherine Sahut depois de assinalarem que “L’artiste s’est rendu au Champ de Mars, le jour de la fusillade pour signer”, destacam como “le jacobin néophyte de l’automne précédent se mêle aux patriotes du parti populaire pour approuver un manifeste républicain” (Michel e Sahut 1988, 74). Philippe Bordes considera, por sua vez, que “Un des faits dont il tirera plus tard un grand parti, est d’avoir été au Champ-de-Mars le 17 Juillet 1791, le jour du ‘massacre’ des passionnaires par les soldats municipaux de La Fayette (...) Probablement pour la première fois de sa vie, David se trouve en compagnie des hommes du parti populaire” (Bordes 1983, 51-52).

⁹⁵ Vários autores sublinham como a realização da *Fête de la Liberté* e a resposta a esta sob a forma de uma *Fête de la Loi* marcaram um momento de rotura no campo revolucionário. Philippe Bordes, por exemplo, refere que: “Première grande Fête de la Liberté organisée par les Jacobins, cette journée du 15 avril 1792 marque l’irréconciliable clivage des révolutionnaires en deux camps: d’un côté, on ne cesse d’invoquer le Peuple, de l’autre la Constitution” (Bordes 1983, 81). De modo similar, Mona Ozouf nota que “1792 was the year that saw, within a few weeks, the celebration of two great antagonistic festivals, the first organized by the *sans-culottes* and the second by the *Feuillants*. The first, the festival of Châteaueux, was born of the convulsions of a bitter polemic; the second, the festival in commemoration of Simonneau, was specifically planned as a counterblast to the first” (Ozouf 1988, 62).

⁹⁶ “(...) l’histoire de son élection à la Convention en septembre est mieux documentée. Depuis la Fête du 15 avril, le peintre avait le soutien de la société des Jacobins (...). Marat et Danton semblent avoir appuyé sa nomination” (Bordes 1983, 82-83).

⁹⁷ David L. Dowd, no artigo intitulado “Jacques-Louis David, Artist Member of the Committee of General Security”, recorda o intenso envolvimento político por parte do artista durante este período: “He was a member of the Jacobin and Cordelier clubs. He had his own professional pressure group, the Popular and Republican Art Society. (...) He had liaisons with the members of the Paris Commune and the Revolutionary Tribunal. Above all he was a member of the National Convention and of several of its component committees and commissions” (Dowd 1952, 872). No mesmo sentido Warren Roberts refere que: “During the twenty-two months between cessation of work on the painting and the fall of Robespierre, David became involved in the politics of the Revolution as a Jacobin, a member of the Convention, a member of the Committee of General Security, the Committee of General Instruction, and the Revolutionary Tribunal” (Roberts 2000, 258).

(desde setembro de 1793)⁹⁸, presidiu aos jacobinos (durante o mês Junho de 1793) e à Convenção (durante janeiro de 1794) e procurou dar o seu contributo para a definição da política artística da República⁹⁹.

Ao contrário do que por vezes é afirmado, o incremento do papel oficial de Jacques-Louis David na política revolucionária não se traduziu, necessariamente, num apagamento da sua prática artística¹⁰⁰. Será mais correto falarmos aqui de uma transformação dessa prática através da organização de *festivals*, da elaboração de pinturas dedicadas aos “mártires” da revolução e de outras intervenções onde a arte e a política se convocavam de um modo mais evidente.

No que diz respeito aos *festivals* revolucionários importa sublinhar que estes implicavam a passagem do carácter *eventual* das *journées révolutionnaires* para uma produção e organização estética do próprio *evento*¹⁰¹. Deste modo, os *festivals* tornaram-se no “meio artístico” mais complexo deste período¹⁰², combinando diferentes vetores: um vetor teórico onde se destaca a influência rousseuniana no modo como a comunidade política era entendida¹⁰³; um vetor político associado ao impulso dado pelos jacobinos a

⁹⁸ David L. Dowd defende que “(...) his greatest contributions during the period were accomplished in the cultural field – as an artist, as a member of the Committee of Public Instruction, and as director of revolutionary pageants – but David did not neglect his more sinister duties as a security agent for the First French Republic” (Dowd 1952, 892).

⁹⁹ “Ses fonctions politiques et son prestige d’artiste auraient pu donner à David le premier rôle dans l’administration des arts au temps de la Convention” (Schnapper 1980). Para além do envolvimento na abolição da Academia, a que já fizemos referência, Jacques-Louis David procurou intervir em várias outras áreas, desde a definição do financiamento das artes e dos concursos públicos (“prix d’encouragement”) até à política museológica (Michel e Sahut 1988, 86-87).

¹⁰⁰ O argumento que minimiza a dimensão artística da atividade de Jacques-Louis David durante a sua fase de maior envolvimento na política revolucionária funciona, de certa forma, como complemento ao argumento que minimiza a dimensão política das pinturas produzidas na década de 1780. Por exemplo, Philippe Bordes – que, como vimos, adota essa perspetiva relativamente às obras pré-revolucionárias – defende, relativamente, a este segundo período que “Les documents qui éclairent la vie de David pendant l’été 1792 n’offrent aucun renseignement sur ses activités artistiques; il faut sans doute en conclure que ces activités sont très réduites. C’est le personnage politique, le député à la Convention, qui apparaît” (Bordes 1983, 82).

¹⁰¹ Antoine Schnapper distingue entre “les fêtes spontanées, violentes, qui accompagnent les ‘Journées’ révolutionnaires” e “les fêtes organisées par les autorités locales ou nationales” (Schnapper 1980). Mona Ozouf, num texto denominado “Space and Time in the Festivals of the French Revolution” considera, por sua vez, que “In the first years of the Revolution, these festivals appear one after the other, without a systematic grouping. Each event give rise to its own festival (...). It was Robespierre, in his famous address of Floreal, Year II, who provided a first attempt at systematization” (Ozouf 1975, 373).

¹⁰² “The most important and effective of all the artistic media employed for revolutionary propaganda was the festival or pageant” (Dowd 1951, 542).

¹⁰³ Vale a pena recordar, neste âmbito, a *Lettre a M. d’Alembert* (Rousseau 1758, 1-86), escrita em 1758 por Jean-Jacques Rousseau como resposta a um artigo publicado por Jean d’Alembert no sétimo volume da *Encyclopédie*. O texto de Rousseau constitui, de um modo geral, uma denúncia do teatro, cuja artificialidade e efeito corruptor ia além do conteúdo das peças e afetava, de acordo com o filósofo, a própria vivência da comunidade. A alternativa situava-se nos festivais ao ar-livre, os quais constituíam uma

estas manifestações¹⁰⁴ e um vetor artístico onde David surgia como o *metteur en scène* de acontecimentos multitudinários e multidisciplinares¹⁰⁵. A convergência destes três vetores resultou, assim, na realização de eventos como a *Fête de la Liberté*¹⁰⁶ (fig. 9), a *Fête de l'Unité et de l'Indivisibilité de la République*¹⁰⁷ (fig. 10) e a *Fête de l'Être Suprême*¹⁰⁸ (fig. 11, fig. 12).

espécie de *teatro sem teatro*, onde os espetadores se confundiam com os atores e o entusiasmo popular se a aproxima da *vontade geral*: “Avec la liberté, partout où règne l'affluence, le bien-être y règne aussi. Plantez au milieu d'une place un piquet couronné de fleurs, rassemblez-y le Peuple, & vous aurez une fête. Faites mieux encore: donnez les spectateurs en spectacle; rendez-les acteurs eux-mêmes; faites que chacun se voyez & s'aime dans les autres, afin que tous en soient mieux unis” (Rousseau 1758, 78). Jacques Derrida, ao analisar a *Lettre* de Rousseau na sua *Gramatologia*, considera que o está aqui em causa não é tanto o “conteúdo do espetáculo, o sentido por ele representado”, mas a “re-presentation mesma” (Derrida 1973, 372). Assim, de acordo com Derrida, a visão rousseauiana dos festivais – ao pretender substituir a representação pela *presença* plena da comunidade perante si mesma – inscrevia-se numa *metafísica da presença*, ou seja, na aspiração à “intimidade de uma presença a si, como consciência ou sentimento de proximidade a si, da propriedade” (Derrida 1973, 374).

¹⁰⁴ As leituras sobre o papel dos jacobinos na promoção e organização das *Fêtes* e sobre o modo como estas se inscreviam na política revolucionária não são consensuais. Mona Ozouf, uma das autoras seminais nesta área, considera importante que não se reduza a análise dos festivais a uma interpretação política, mas que se atenda aos eventos em si mesmos, à sua estrutura e encenação: “Viewed in relation to the unfolding of the Revolution's events, these celebrations seem to enjoy but an insignificant autonomy when compared to the Revolution itself (...) I feel we must free these commemorative festivals from political interpretation.” (Ozouf 1975, 374). Já Warren Roberts defende que os festivais eram “an integral part of Robespierre's effort to galvanize public support for the Revolution and to forge the people into an indivisible Nation” (Roberts 2000, 258). Num estudo recente, Kimberly Jannarone argumenta, por seu turno, que este tipo de eventos assentava numa “coreografia da liberdade”, ou seja, numa tensão permanente entre liberdade e autoritarismo: “These festivals – with their live performance and coordinated physical activity – are central to understanding the tension between liberty and authoritarianism at the heart of the political culture of the French Revolution” (Jannarone, 2017, 119).

¹⁰⁵ David L. Dowd assinala que “The best artists of the period, including David, were employed to combine painting and sculpture with the emotional appeal of colorful pageantry and ceremonial, parades and music, slogans and symbols, poetry and oratory, together with official processions, theatrical programs and pyrotechnic displays” (Dowd 1951, 542). Uma perspetiva que é partilhada por Antoine Schnapper: “Toutes ces fêtes font appel aux différents arts et David dirige une véritable équipe, dans laquelle on trouve des architectes comme son beau-frère, Hubert (...), ainsi que Durand e Serangeli (...), les musiciens ou compositeurs, Bruni, Sarette, Méhul.” (Schnapper 1980).

¹⁰⁶ A *Fête de la Liberté*, organizada a 15 de abril de 1792 com o propósito de homenagear os soldados de Châteauneuf amotinados em 1790, foi “la première grande démonstration publique” dos jacobinos (Michel e Sahut 1988, 75) e marcou, como vimos, uma “irréconciliable clivage” no campo revolucionário (Bordes 1983, 81, cf Ozouf 1988). O ponto alto deste evento situou-se num cortejo que percorreu as ruas da cidade, inspirado possivelmente na cerimónia de translação de Voltaire para o Panteão, e para o qual David concebeu um carro triunfal encimado por uma estátua da Liberdade e rodeado por baixos-relevos baseados nas histórias de Bruto e de Guilherme Tell (Bordes 1983, 81; Michel 1988, 75; Ozouf 1988, 68; Roberts 2000, 282).

¹⁰⁷ A *Fête de l'unité et de l'indivisibilité* celebrou a queda da Bastilha e a derrota do federalismo. Conforme é descrito na *Ordre et marche* (1793, 1-8), o habitual cortejo cruzava-se aqui com uma série de “estações” associadas a momentos-chave da revolução (as jornadas de 5 e 6 outubro de 1789 e de 10 de agosto de 1792, a derrota do federalismo e a expulsão dos Girondinos, a Constituição) e com monumentos efémeros erguidos em locais simbólicos da cidade (um fonte da regeneração na praça da Bastilha; um arco triunfal no boulevard Poissonnière; a estátua da liberdade na Praça da Revolução; a estátua do Hércules-Povo na praça dos Invalides e o altar da pátria no Champ-de-Mars). Mona Ozouf defende que a proposta de David para este festival constitui-a, assim, uma tentativa “to cross the space of Paris and the time of the Revolution” (Ozouf 1988, 154, cf. Hunt 1984, 96).

¹⁰⁸ A 7 de maio de 1794 a Convenção estabeleceu como religião cívica da França um culto deísta, herdeiro da tradição racionalista das luzes e destinado a servir de alternativa quer ao conservadorismo dos rituais

A outra intervenção que, a par dos festivais, marca a prática *artística* de Jacques-Louis David durante estes anos é, sem dúvida, a homenagem aos “mártires” da revolução: Lepeletier de Saint-Fargeau, Jean-Paul Marat e Joseph Bara. Neste caso o artista não só organizou as cerimónias fúnebres¹⁰⁹ como executou um conjunto de quadros – *Les Derniers Moments de Michel Lepeletier* (1793)¹¹⁰ (fig. 13), *Marat assassiné* (1793)¹¹¹ (fig.14) e *La Mort de Joseph Bara* (1794)¹¹² (fig. 15) – onde a história e a atualidade, o

católicos, quer às posições fraturantes do ateísmo radical (Robespierre 1794, 1-20). Passado cerca de um mês, a 8 de junho, teve lugar a *Fête de l'Être Suprême* (Ozouf 1988, 106-118; Jannarone 2017, 132-136), a qual contou com dois momentos principais, um nas *Tuileries* – onde Robespierre desempenhou um papel fundamental – e outro – de carácter mais multitudinário – no *Champ de Mars*. Numa leitura algo pessimista do evento, Mona Ozouf considera que, caso se pretenda ver nos festivais um espelho do processo revolucionário, então “The creaking stiffness of the Festival of the Supreme Being (...) foreshadows the sclerosis of the Revolution.” (Ozouf 1988, 23-24).

¹⁰⁹ Regis Michel resume a *cenografia* do funeral de Lepeletier do seguinte modo: “Le cadavre est étendu sur un lit à l’antique (...) parmi les candélabres et les brûle-parfums, d’où s’échappent les volutes d’encens. Le torse dénudé laisse voir la plaie sanglante” (Michel 1988, 80). Relativamente ao funeral de Jean-Paul Marat, Michel Thévoz indica que: “Marat, embaumé, est exposé malgré son eczéma et les effets de la putréfaction sur un piédestal dans l’église des Cordeliers, le haut du corps nu, sa blessure visible, avec la baignoire fatale, la caisse de bois sur laquelle il écrivait, et l’encrier” (Thévoz 1989, 49). Quanto a Bara a cerimónia de transladação para o Panteão, prevista para o dia 27 de julho de 1794 (10 do Termidor), não chegou a ser efetuada devido à reação termidoriana.

¹¹⁰ Esta obra foi adquirida e eventualmente destruída pela filha de Lepeletier, restando apenas a sua reprodução. Assim, é através de um desenho de Anatole Devosge, conservado no *Musée des Beaux-Arts* de Dijon, que podemos observar como Jacques-Louis David terá representado Michel Lepeletier – assassinado na véspera da execução de Louis XVI – no leito de morte, seminu, recostado num amontoado de almofadas. Um punhal, suspenso sobre o corpo, trespassa um bilhete onde se poder ler: “Je vote la mort du tyran”. As eventuais referências iconográficas que informam a obra – desde as representações do Cristo morto à figura de Heitor no *Douleur d’Andromaque* (1783) – combinam-se, aqui, com a inovação compositiva (Schnapper 1980), resultando numa pintura que apresentava Lepeletier como o protomártir da liberdade (David 1793b, 2).

¹¹¹ O mais significativo dos trabalhos dedicados aos *mártires da revolução* é, possivelmente, o *Marat assassiné*, onde David representa o *ami du peuple* na banheira em que foi assassinado a 13 de julho por Charlotte Corday. Exposta inicialmente no Louvre e oferecida posteriormente à Convenção, trata-se de uma obra difícil de categorizar uma vez que escapa às tradicionais delimitações de géneros, cruzando não só a pintura de História com o retrato comemorativo, mas a própria ideia de História (enquanto relato de factos) com a ideia de ficção (enquanto transmissão de significados) (Vaughan 2000, 78-82). A complexidade destes cruzamentos é reforçada pela ligação entre a dimensão formal (assente numa redução de meios) e a dimensão temática (centrada na virtude moral). Ou seja, David recorre a um “Spartan pictorial style” (Vaughan 2000, 88) ou a um “degré zéro du ‘style’” (Thévoz 1989, 51), evidente, por exemplo, no modo como o fundo do quadro se aproxima de um “morceau de ‘peinture pure’” (Schnapper 1980). Esta “redução” estilística combina-se, por sua vez, com uma religiosidade *secularizada*, onde a figura de Marat surge como um “*exemplum virtutis*” (Vaughan 2000, 84) ou um “martyre (...) sans transcendence” (Chimot 1990 37). Tal não significa, contudo, que os objetivos políticos tenham sido substituídos, nesta pintura, por um propósito moralizante. Pelo contrário, conforme defende William Vaughan: “The extreme immediacy of the work comes from the need to put an urgent message across in the midst of a political event, the commemorative ceremony of a fallen hero. This was not a work designed for some timeless context, such as that which would have pertained in a church or an art gallery” (Vaughan 2000, 99).

¹¹² Pouco tempo após a morte do jovem Bara, Maximilien Robespierre apropriou-se deste episódio da guerra da Vendeia e transformou-o num modelo republicano de virtude patriótica. É no Barro de Robespierre que David encontra inspiração quando se propõe narrar a sua história à Convenção: “Sommé par les brigands de crier ‘Vive le Roi!’ (...) il ne leur répond que par le cri de: Vive la République! A l’instant, percé de coups, il tombe en pressant sur son cœur la cocarde tricolore” (David 1794a,4). E é, igualmente, esta versão que o artista transpõe para tela, materializando-a, contudo, através do corpo de um efebo onde a atualidade e a antiguidade, a propaganda e a idealização se combinam numa “pure allégorie

documento e o momento, se entrecruzam. Duas destas obras – o *Lepeletier* e o *Marat* – seriam colocadas na sala de reuniões da Convenção onde permaneceriam até à reação *termidoriana*, tendo sido retiradas em fevereiro de 1795.

Apesar dos festivais revolucionários e das homenagens aos *mártires* serem os exemplos mais conhecidos da prática artística de Jacques-Louis David durante o período de maior radicalização da revolução, tal não significa que tenham sido os únicos. De facto, o artista desenvolveu vários outros projetos em áreas que hoje designaríamos como *design de moda* e como *arte pública*, procurando assim contribuir para a reinvenção revolucionária do quotidiano.

No que concerne à conceção de vestuário, David produziu por solicitação do *Comité de Salut Public*¹¹³ diversos desenhos de trajes oficiais - *officier municipal, législateur, juge, représentant du peuple en fonction, fonctionnaire civil, représentant du peuple aux armées* – e civis, nos quais combinava uma reinvenção do *clássico* com uma “invenção” do republicanismo tendo em vista o que deveria ser um estilo republicano de indumentária (fig. 16).

No âmbito da *arte pública* Jacques-Louis David esteve envolvido numa série de propostas que poderiam ter tido consequências importantes para a capital francesa ao implicarem desde uma transmutação escultória da materialidade até uma transformação do espaço urbano. No primeiro caso inclui-se o plano para um *monumento ao povo francês*¹¹⁴, o qual retomava, no final de 1793, a figura do *Povo-Hércules* que havia sido

du patriotisme” (Schnapper 1980). Assim, conforme assinala Régis Michel, “Barra devient une créature de Rousseau, revue et corrigée par les Jacobins” (Michel 1988, 89).

¹¹³ Nas *Actes du Comité de salut public* da sessão de 14 de maio de 1794 pode ler-se que: “Le comité de salut public invite David, représentant du peuple, à lui présenter ses vues et projets sur les moyens d’améliorer le costume national actuel, de l’approprier aux mœurs républicaines et au caractère de la Révolution, pour en présenter les résultats à la Convention nationale, et recueillir le vœu de l’opinion publique” (1900, 517).

¹¹⁴ A fundamentação deste projeto foi apresentada pelo próprio artista à Convenção na sessão de 7 de novembro de 1793. Conforme recorda um antigo aluno seu, Étienne-Jean Delécluze, na biografia que lhe dedica, David começou por criticar o modo como a monarquia absoluta utilizava a arte pública para reafirmar o seu carácter supostamente sagrado e para garantir “les adorations des peuples” (David cit in Delécluze 1855, 156). Após estabelecer um paralelismo entre o derrube das estátuas e o derrube da monarquia – “Vous avez renversé ces insolents usurpateurs: objets de la risée des peuples, ils gisent sur la terre qu’ils ont souillée de leurs crimes” (1855, 156) – o artista defendeu que se utilizasse os destroços da estatuária real para erguer um monumento comemorativo do triunfo popular sobre a tirania (“Que les débris tronqués de leurs statues forment un monument durable de la gloire du peuple”, 1855, 156). Por fim, Jacques-Louis David concretizou a sua proposta: “Je propose donc de placer ce monument sur la place du Pont-Neuf. Il représentera l’image du peuple géant, du peuple français”, (1855, 156). Esta intervenção foi complementada, passados dez dias, por um relatório (David 1793c) onde o artista especificava o modo como o projeto deveria ser desenvolvido (com um concurso para o modelo e outro para a execução) e

apresentada de forma efémera na *Fête de L'unité et de L'indivisibilité*. Do segundo conjunto fazem parte uma série de iniciativas promovidas pela Convenção na primavera 1794 e cuja supervisão foi entregue aos “représentants du Peuple” David, Fourcroy e Granet¹¹⁵. O 9 do *Termidor* colocaria um ponto final nestes projetos.

1.3. Dos cadernos de esboços à tela monumental

Esta análise ao percurso de Jacques-Louis David, ainda que necessariamente abreviada, permitiu-nos observar como os quadros elaborados pelo pintor ao longo da década de 1780 – o *Bélisaire*, o *Horaces*, o *Socrate*, o *Brutus* – colocam diversas questões sobre a *relação da arte com a política*. Constatámos, igualmente, como os projetos levados a cabo durante a fase de radicalização da revolução – nomeadamente os festivais e as pinturas dos “mártires” – conduzem a uma série de questões sobre a *relação da política com a arte*. Situado entre estes dois conjuntos, o *Serment du Jeu de Paume* não corresponde a uma última ocasião de recolhimento do artista no espaço do atelier antes do envolvimento no processo revolucionário, mas constitui o ponto de cruzamento entre as interrogações levantadas por aqueles dois momentos.

Os passos iniciais da conceção do *Serment* foram dados na primavera de 1790, quando David começou a utilizar o primeiro dos cadernos de esboços¹¹⁶ cujas anotações e desenhos viriam a ser determinantes para as fases posteriores do projeto¹¹⁷.

oferecia mais detalhes sobre as condições materiais do mesmo (a escultura deveria ser executada com o bronze conquistado pelos soldados da República).

¹¹⁵ Os “Arrêts du Comité de salut public, relatifs aux monuments publics, aux arts et aux lettres” (1794a, 1063-1064) dão conta dos vários projetos que estavam a ser planeados. A longa lista evidencia a extensão e ambição de um programa que incluía o “embellissement du jardin National”, um “monument pour les défenseurs de la République” (em homenagem aos mortos do 10 de Agosto); o “monument sur le Pont-Neuf” (que retomava a ideia do *Povo-Hércules*); os “monuments de la Réunion du 10 Aout” (que consistiam na transposição para bronze de estruturas efémeras do *Festival da Unidade e Indivisibilidade*); a “colonne du Panthéon” (em homenagem aos soldados mortos a lutarem pela França); uma “statue de J.-J. Rousseau aux Champs-Élysées”; “les arènes couvertes pour le concert du peuple” (que deveria acolher as festividades públicas durante o inverno); a instalação dos *chevaux de Marly* nos Champs-Élysées (em pedestais concebidos por David e Hubert); a construção de um *Temple de l'Égalité* no *jardin de la maison national*, e a colocação de uma estátua da filosofia na sala de reuniões da Convenção.

¹¹⁶ A datação baseia-se numa nota feita por Jacques-Louis David no início deste caderno, guardado atualmente no *Musée National du Château de Versailles*: “Ce 14 mars 1790 la veille de mon départ pour Nantes” (David 1790-1791a, f°1). Um segundo caderno, que se encontra no *Musée du Louvre*, contém igualmente desenhos relativos ao *Serment du Jeu de Paume* e, em especial, às figuras representadas na metade superior da composição (David 1790-1791b). De acordo com Philippe Bordes terá existido ainda “un troisième carnet de croquis pour le Serment du Jeu de Paume, à ajouter à ceux de Versailles et du Louvre, et attestée par les documents”, (Bordes 1983, 40).

¹¹⁷ Bordes defende que “(...) plusieurs aspects du Serment du Jeu de Paume, et non de moindres, sont arrêtés dès les premiers croquis et notes” (Bordes 1983, 40). Este aspeto é sublinhado igualmente por Virginia Lee, no seu estudo sobre o *carnet de Versailles*, quando afirma que “David seems to have worked

As anotações incluídas no denominado *carnet de Versailles*, possivelmente elaboradas com base em fontes orais e escritas¹¹⁸, apresentam um estilo informal, quase cursivo, que acentua o carácter *eventual* do próprio juramento. Ao longo de várias páginas somos confrontados com os principais intervenientes – deputados¹¹⁹, figuras adversativas¹²⁰, espetadores – e informados das suas posturas e comportamentos¹²¹, expressões e paixões¹²². Estas notas procuram, ainda, transmitir o espírito geral da cena, o ordenamento dos vários elementos e o movimento da futura composição¹²³, juntando-lhes alguns detalhes anedóticos¹²⁴ e pequenas narrativas¹²⁵.

No que diz respeito aos esboços, que ocupam grande parte do caderno, David recorre a um traço que tende a reduzir as formas à indicação dos contornos e a transmitir expressões e características mediante um número reduzido de linhas¹²⁶. Através deste traço conciso, o artista explora uma variedade de figuras tanto nuas (fig.17) como vestidas com trajes coevos (fig.18), conjugando, assim, a sua formação *clássica* com as necessidades impostas pelo registo de um acontecimento contemporâneo¹²⁷.

directly from these drawings, without modifying them, when planning his painting. They are precisely repeated, in all their variety of style and through, with striking exactness, into the work on the canvas.” (Lee 1969b, 369). É interessante notar que David regressará a alguns destes esboços, retrabalhando os seus detalhes, aquando da elaboração de obras posteriores, tais como as *Sabinas*, a *La Distribution des aigles* ou o *Léonidas aux Thermopyles* (Lee 1969b; 369).

¹¹⁸ “Tel un dramaturge, il rassemble une extrême diversité d’incidents, d’après les récits parus dans les journaux mais, sans doute, également, d’après les témoins oculaires qu’il connaît” (Bordes 1983, 40).

¹¹⁹ “Mirabeau grande energie de la force de la lumière Sieyes de la profondeur Barnave du calme” (David 1790-1791a, f°61v).

¹²⁰ “Aristocrate dévoré de jalousie contre Barnave et Mirabeau” (David 1790-1791a, f°41v).

¹²¹ “des députés a genoux” (David 1790-1791a, f°61); “un groupe de députés se serrent s’embrassent en faisant le serment” (David 1790-1791a, f° 62).

¹²² “les uns sérieux et le sourcil fronce les autres riant et comme ravis de contentements d’autres respectueux d’autres le regard farouche de patriotisme, se pressant a l’envi autour de la table de l’orateur et ceux du milieu ayant avancés de leurs places s’appuyant en foule sur l’épaule des premiers et laissent par conséquence une distance entre ceux de derrière tout a fait qui s’élèvent de leurs chaises sur la pointe des pieds” (David 1790-1791a, f°61v); “ne pas oublier de faire des députés attendris jusques aux larmes et portant une main a leurs yeux” (David 1790-1791a, f°64).

¹²³ “des députés aux portes du jeu de paume et dans la salle qui témoignaient aux frères délabrés harassés le plaisir qu’ils avaient les revoir et en s’embrassent les invitaient d’entrer. d’autres dans la salle les appellent et leurs faisant signe d’arriver vite pour faire leur serment on les voyait entrer chacun suivant la partie qui les [?] les uns les bras en avant le corps courbé les larmes aux yeux” (David 1790-1791a, f° 62)

¹²⁴ “il y avait des limonadiers qui couraient de place en place” (David 1790-1791a, f° 61).

¹²⁵ “Mr. Maupetit député de Mayenne étant malade ce jour la se fait apporter a la séance” (David 1790-1791a, f° 61); “des pères qui embrassent leurs enfants et leurs font sentir que ce sont eux qui jouiront des fruits de la révolution” (David 1790-1791a, f° 65).

¹²⁶ Arlette Sérullaz e Antoine Schnapper, ao destacaram a importância assumida pelo desenho no conjunto da obra de David, descrevem o seu traço do seguinte modo: “Désireux d’atteindre la beauté formelle la plus générale, l’artiste a recours à la ligne continue ou brisée, qui circonscrit les formes en se réduisant à l’indication des contours” (Sérullaz e Schnapper 1989).

¹²⁷ Virginia Lee sublinha esta articulação do *antigo* e do contemporâneo no *Serment du Jeu de Paume*, notando que “To suggest its importance as the event that should transform history itself into the embodiment of men's ideals, David turned to the example of the great works of the Italian Renaissance. In using them, however, he condenses the scope of their reference to the issues of the immediate present” (Lee 1969b,

Será, então, através destas figuras, apresentadas individualmente ou reunidas em grupos (fig. 19), que David irá estudar os gestos e as poses – onde se incluem posturas de juramento (fig. 20), atitudes de oração (fig. 21) ou expressões de afeto (fig. 22) – que ressurgirão em fases posteriores do projeto e, em particular, no desenho preparatório de 1791.

De facto, na primeira metade desse ano, Jacques-Louis David concluiu o desenho que deveria servir de base à gravura a ser distribuída com a subscrição proposta por Dubois-Crancé no clube dos Jacobinos (fig. 4). Com cerca de 66 por 101 centímetros e um tom acastanhado, próprio da aguada de bistre¹²⁸, trata-se do elemento do projeto que se encontra num estado mais avançado tanto do que diz respeito à escolha dos elementos como no que se refere à composição.

Este desenho foi objeto de duas apresentações, as quais constituíram as únicas oportunidades de contacto direto com o projeto por parte do público da época. A primeira destas apresentações decorreu entre o final de maio e o início de junho no atelier do artista, tendo atraído uma grande quantidade de visitantes (Bordes 1983, 51). Um texto de um autor não identificado¹²⁹ publicado no *Supplément au Journal de Paris* do dia 10 de junho de 1791 colocava em destaque, precisamente, o impacto que o desenho de David tinha nos espetadores¹³⁰:

“(…) le plaisir qu'éprouvent les spectateurs d'un beau tableau, semble se graduer sur les connaissances comparatives qu'ils ont acquises antérieurement. Dans la composition de M. David, au contraire, on se sent entraîné avant d'avoir pu réfléchir sur la nature de l'illusion qu'on éprouve.” (1791b, i)

366). Philippe Bordes subescreve esta ideia e acrescenta que: “Certaines figures des carnets ont un air scrupuleusement antique (...) mais la vivacité et la spontanéité qui caractérisent les poses et les expressions de la plupart d'entre elles résultent du fait que le peintre travaille surtout d'après le modèle vivant” (Bordes 1983, 43).

¹²⁸ “Ce qui frappe d'abord, c'est la monochromie douce et chaude de l'ensemble, lavé non pas à l'encre de Chine mais au bistre ; seuls quelques rehauts épais de blanc font ressortir le ciel dans un coin. On admire la maîtrise du dessin, chaque figure cernée d'un trait incisif à la plume; on admire l'application soutenue du lavis et les légères touches de blanc qui ponctuent la composition, et qui permettent à l'œil d'embrasser d'un coup une multitude de poses disparates” (Bordes 1983, 69).

¹²⁹ O texto, dirigido aos responsáveis pelo jornal (“Aux auteurs du Journal”) e datado de 6 de junho, é assinado por *um subscriptor* (“Un Abonné”).

¹³⁰ Para além de descrever a reação dos espetadores, o signatário manifesta, ainda, a sua indignação perante o silêncio da imprensa coeva – “Permettez-moi, Messieurs de vous témoigner ma surprise, du silence des journalistes patriotes, sur le beau dessin que M. David a exposé” (1791b, i) – e aproveita para publicitar a abertura da subscrição do projeto ao público em geral: “(...) le terme fixé par la société des Amis de la Constitution en faveur de ses membres étant expiré, le public sera admis à souscrire pour la gravure de ce tableau; à Paris, chez M. Gerdret, négociant, rue des Bourdonnais, et en province, chez les principaux libraires” (1791b, i).

A outra apresentação ocorreu no *Salon* desse ano, o primeiro a ser aberto a todos os artistas de acordo com *espírito* revolucionário e com as reivindicações feitas durante as lutas na Academia¹³¹. O desenho preparatório do *Serment du Jeu de Paume* partilhava, aqui, tanto o espaço físico da exposição (Bordes 1983, 69) como o espaço simbólico com algumas das obras mais emblemáticas que o pintor havia efetuado na década anterior: o *Socrate*, o *Horaces* e o *Brutus*.

É na sequência desta segunda apresentação que vão surgir a maioria das reações à proposta de David por parte da crítica de arte coeva. O tom geral é bastante encomiástico. Por exemplo, a publicação anónima intitulada *La Béquille de Voltaire au Salon* considera que “Le dessin est la meilleure réponse (...) aux personnes assez injustes pour lui refuser du génie” (1791c, 30), enquanto que um artigo publicado no *Journal de Paris* a 27 de setembro e intitulado *Lettre de l’Inconstant sur les Tableaux exposés au Salon* defende que “Si vous exceptez le Serment du Jeu de paume, M. David n’a rien exposé qui ne soit connu, mas les talents de M. David sont toujours nouveaux (...). Après avoir regardé ses tableaux je n’ai point regardé d’autres” (1791d, 1101).

Tal não significa, contudo, que as posições da crítica sejam homogêneas¹³². De facto, alguns autores não hesitam em mostrar o seu desagrado perante a proposta de Jacques-Louis David¹³³. Nuns casos fazem-no com base em aspetos estéticos ou

¹³¹ Num artigo em que analisa as consonâncias e as dissonâncias entre a arte coeva e as aspirações igualitárias impulsionadas pela revolução, Nicholas Mirzoeff destaca como “The Salon of 1791 was the first experiment in art after the monarchy (...). For the first time, art was on display in France without the all-powerful referent of the monarchy to give it meaning. These comforting certainties were now gone, forcing artists, spectators and Salon critics alike to make new choices and new decisions.” (Mirzoeff 1998, 166). Assinalando o aumento quantitativo e a maior diversidade das obras expostas, Mirzoeff considera que o *Salon* de 1791 constitui uma das referências a partir das quais é possível medir o que mudou e o que não mudou após o início do processo revolucionário (Mirzoeff 1998, 168).

¹³² Régis Michel destaca esta ausência de unanimidade na sua análise à fortuna crítica do desenho: “Les jugements sont partisans (...). Il y a ceux qui louent le ‘patriotisme brûlant’ du dessin (...). Il y a les conservateurs, qui mêlent de la grogne à leurs éloges (...) Il y a enfin les révolutionnaires les plus engagés, qui sont aussi les critiques les plus sévères. Ils reprochent à la mise en scène sa neutralité” (Michel e Sahut 1988, 61). Philippe Bordes, por sua vez, atribui essa diversidade ao faciosismo que, entretanto, se instalara no campo revolucionário e que, no seu entender, contrastava com a unidade que teria marcado o início da revolução (e que o desenho de David testemunhava): “Tout cette succession de critiques assez différents que nous venons de citer illustre bien la situation difficile dans laquelle se trouve un artiste indépendant face à un public des hommes politisés. (...) La leçon philosophique que propose David sous le couvert d’un récit événementiel semble se perdre dans l’épais brouillard politique qui a succédé à l’optimisme lumineux et univoque de 1789” (Bordes 1983, 76).

¹³³ Uma das críticas mais duras à obra de Jacques-Louis David surge num texto intitulado *Lettres analytiques, critiques et philosophiques, sur les tableaux du Salon*. Na *Lettre neuvième*, dedicada ao *Serment du Jeu de Paume* (1791e, 47-52), são analisados negativamente diversos aspetos do projeto, tanto no que diz respeito à encomenda (e à ausência de um concurso público, 1791e, 48), como no que se refere à conceção (e em especial à construção de certas personagens, 1791e, 49). Algumas passagens do texto adotam um tom claramente provocatório, chegando mesmo a colocar em causa a autoria do projeto por

representacionais, opondo-se ao modo como certas figuras são apresentadas¹³⁴ ou discordando da forma como a generalidade da cena é construída¹³⁵. Noutros casos o descontentamento assume uma dimensão política, tendo a conceção da obra sofrido ataques quer dos setores mais moderados¹³⁶, quer dos setores mais radicais¹³⁷.

De entre a fortuna crítica do desenho preparatório não podemos deixar de salientar, ainda, um conjunto de textos que, à semelhança do que acontecera aquando da apresentação no atelier do artista, conferem um relevo especial à relação dos espetadores com o trabalho exibido, agora, no *Salon*.

Um curto artigo publicado no *Affiches, annonces, et avis divers ou Journal général de France* situa o centro dessa relação no juízo levado a cabo por aqueles que observam o trabalho: “Le public semble avoir jugé avec avantage le dessin” (*cit in* Bordes 1983, 70). Outros autores preferem destacar o *páthos* que, no seu entender, acompanha a obra e o modo como este, através da sua associação com valores patrióticos e revolucionários, afetava os espetadores. É o caso de Joseph Pithou de Loinville que qualifica o desenho apresentado por David como um “talisman qui ferait l’effet contraire de la tête de Méduse” (Pithou de Loinville 1791, 29) e avisa os membros do público que “si vous n’êtes pas brûlés, consumés de feu patriotique à ce foyer ardent, assure-vous bien que vous n’êtes pas digne de la liberté” (Pithou de Loinville 1791, 28). De modo similar, o autor da *Explication et critique impartiale de toutes les Peintures, Sculptures, Gravures*,

parte de David: “D’abord pour le dessin du jeu de Paume, ne croyez pas que ce soit M. David qui l’ait pensé; non, il ne sait pas penser, mais il a toujours autour de lui des gens qui le savent” (1791e, 51).

¹³⁴ Tal é particularmente evidente na desaprovação que alguns críticos manifestam relativamente à figura do presidente da assembleia (Villette 1792, 239).

¹³⁵ Um dos aspetos que mereceu vários reparos foi a suposta incapacidade da cena representada para, isoladamente, conferir ao evento uma inteligibilidade que, de acordo com estes críticos, apenas poderia ser obtida através de um encadeamento narrativo. Assim num texto intitulado *Nouvelle Critique impartiale des tableaux du Sallon*, assinado por “une société d’artistes”, considera-se que: “L’examen nous prouve que le dessin représente la réunion d’un grand nombre de personnes, qui (...) prêtent un serment commun. Mais quel est l’objet de ce serment, dans quel instant a-t-il été prêté, quels étaient les dangers qu’on courait en le prêtant: c’est ce dont le dessin ne dit mot” (1791f, 8). A necessidade de um encadeamento narrativo é defendida igualmente nas *Lettres analytiques, critiques et philosophiques, sur les tableaux du Sallon*: “Examinons maintenant ce beau dessin, et demandons nous ce qu’il représente (...) je vois bien des hommes, qui prêtent un serment commun, mais je n’en sais pas le pourquoi! (...) On doit donner à connoître les moments, qui précèdent et succèdent l’instant rendu”, 1791e, 48-49).

¹³⁶ Um texto publicado no *Affiches, annonces et avis divers* adverte que “il est bon de rappeler à l’Auteur du dessin qu’il est statué que le gouvernement français est MONARCHIQUE” (*cit in* Bordes 1983, 75).

¹³⁷ Conforme nota Philippe Bordes um dos documentos mais críticos da proposta de David – as referidas *Lettres analytiques, critiques et philosophiques* – não hesita em “dévoile ses opinions politiques, son admiration por Robespierre, Pétion et Buzot” (Bordes 1983, 76).

*Dessins, & exposés au Louvre*¹³⁸, começa por destacar a mensagem de “amour de la patrie, de la vertu et de la liberté” presente no *Serment du Jeu de Paume* para, em seguida, evocar a imagem de um espectador *transportado* pelo desenho de David: “on se sent transporté en voyant ce dessin” (1791g, 21).

Após o encerramento do *Salon* Jacques-Louis David começou, finalmente, a trabalhar na tela monumental entretanto instalada no seu atelier (fig. 23). Porém, após ter transposto para esta alguns dos elementos que havia explorado nos cadernos de esboços e no desenho preparatório, o artista acabou por abandonar o projeto no ano seguinte.

1.4. O *Serment* de David

O abandono da execução da tela e a consequente inexistência de uma pintura finalizada contrariam a ilusão de que é possível reconstruir, de modo pleno, uma qualquer unidade entre a intenção do artista e o significado definitivo da obra. Tal não impede, contudo, que com recurso aos vestígios que ficaram do desenvolvimento do projeto – cadernos de esboços, desenhos preparatórios, tela inacabada – averiguemos qual era a imagem da revolução que, com base no episódio do juramento, se pretendia aqui construir.

Antes de mais importa ter em conta que este episódio foi, desde muito cedo, singularizado através da associação entre a ação empreendida – o “*Serment*” – e o local onde esta decorreu: o “*Jeu de Paume*”¹³⁹. Assim, um dos primeiros aspetos com que Jacques-Louis David teve de lidar foi com o próprio espaço, ou seja, com o antigo recinto destinado ao jogo da pela, construído no final do século XVII nas proximidades do palácio de Versalhes¹⁴⁰.

¹³⁸ Tanto a autoria deste texto – que surge assinado por “M.D... citoyen patriote et véridique” – como das *Lettres analytiques, critiques et philosophiques* (1791e) tem sido atribuída ao pintor Philippe Chéry.

¹³⁹ A importância simbólica que o local adquiriu na época de David é testemunhada, como referimos, pelo facto de a proposta apresentada por Dubois-Crancé ao clube dos Jacobinos incluir não só a encomenda de uma pintura comemorativa, mas, também, a monumentalização do lugar do juramento (Dubois-Crancé 1790, 5). Contudo, a sala do *Jeu de Paume* viria a conhecer sortes diversas ao longo do tempo de acordo com as inclinações políticas dos regimes que se seguiram à revolução, tendo a sua musealização ocorrido apenas no final do século XIX.

¹⁴⁰ “Cette sale du Jeu de Paume, construite à la fin du dix-septième siècle, appartenait à des particuliers qui en jouissaient à la faveur d’un privilège royal. Son agencement était tout à fait banal : (...) en bas, une galerie couverte de deux mètres de large longeait trois des côtes, tandis qu’en haut, dans le sens de la longueur, sept grandes baies encadrées par des poteaux de charpente s’ouvraient sur la rue et sur un jardin. Du côté du jardin, une galerie supérieure passait derrière les fenêtres” (Bordes 1983, 14).

De um modo geral o artista procurou respeitar as características do local e as estruturas que o compõem, chegando mesmo a incluir alguns apontamentos que reforçam a sua identificação, como é o caso de um cesto, uma raquete e algumas bolas *esquecidas* no canto inferior esquerdo do desenho preparatório, num detalhe de natureza morta.

Tal não significa, contudo, que o espaço tenha sido tratado, aqui, como um elemento neutro. Conforme atesta um desenho do *carnet de Versailles*, contendo uma vista tomada no local (fig. 24), David terá decidido o ponto de vista a adotar numa fase relativamente precoce do projeto. Contrariando tanto os relatos da época como as gravuras coevas, o artista optou, como referimos, por situar a parede sem janelas atrás do presidente da assembleia e por deslocar as aberturas superiores para as laterais da composição. Assim, seguindo o exemplo de trabalhos anteriores – como o *Portrait du comte Stanislas Potocki*, (1780) ou *La mort de Socrate* (1787) – mas superando-os na escala, a parede ao fundo apresenta-se como um imenso muro vazio, conferindo *protagonismo* ao espaço¹⁴¹ e monumentalidade à cena¹⁴², ao mesmo tempo que faz avançar o centro da composição.

Tomadas as principais decisões relativamente à representação da sala do jogo da pela¹⁴³, o artista procedeu – nos grandes desenhos preparatórios do *Fogg Art Museum* (fig. 25) e do *Musée du Louvre* (fig. 4)¹⁴⁴ – à inscrição das figuras e à distribuição dos *lugares e funções* que lhes correspondiam.

O conjunto central é composto pelo presidente da assembleia, Jean Sylvain Bailly, e por um grupo de religiosos que aparece ligeiramente à frente e à esquerda deste¹⁴⁵.

¹⁴¹ Conforme nota Chimot : “Si David avait pu réaliser sa toile, le ‘vide’ se serait étendu sur une quinzaine de mètres carrés” (Chimot 1990, 32).

¹⁴² “(...) l’élément le plus spectaculaire est sans doute le décor. David, qui l’a étudié sur place accentue l’immensité de la salle, qui donne aux acteurs un tour solennel (...)” (Michel e Sahut 1988, 61).

¹⁴³ Após tomar a decisão sobre o ponto de vista a adotar Jacques-Louis David entregou a elaboração do *aparato* da perspetiva ao arquiteto Charles Moreau, conforme testemunha o seu antigo aluno Étienne-Jean Delécluze: “L’esquisse dessinée est bien effectivement de la composition de David (...) mas la nature de ce sujet et le nombre des personnages exigeant une observation exacte des règles de la perspective que David ne savait pas, il fut obligé d’avoir recours à une main étrangère pour remplir ces conditions purement scientifiques. Il est résulté de ce travail, fait par Charles Moreau l’architecte” (Delécluze 185, 137-138).

¹⁴⁴ O desenho pertencente ao *Musée du Louvre* corresponde, como mencionámos, à versão mais finalizada, a qual exibida publicamente em 1791. O desenho do Fogg Art Museum, embora partilhe a mesma conceção geral, apresenta algumas diferenças em termos compositivos (por exemplo a área de teto visível é mais ampla), assim como um menor acabamento (apenas estão representados alguns dos grupos em primeiro plano e parte das figuras situadas na metade superior) (Bordes 1983, 57).

¹⁴⁵ Virginia Lee faz assentar a complementaridade entre estes dois elementos na relação existente entre o gesto vertical do *juramento* (dirigido aos “deuses”) e o gesto horizontal do *pacto* (que liga os membros de um grupo ou comunidade). Assim, de acordo com Lee: “In the final sketch (...) the elements of the pact are concentrated into this group of three, the elements of the oath are concentrated into the separate figure of Bailly.” (Lee 1969b, 363).

Representado sobre uma mesa, com uma mão segurando o texto do juramento e a outra erguida no ar¹⁴⁶, Bailly constitui o ponto de convergência dos diversos gestos e linhas de força da composição¹⁴⁷. Simultaneamente destacado do conjunto e incluído neste¹⁴⁸, o presidente da assembleia capta a energia revolucionário que lhe chega dos deputados de braços estendidos na sua direção e do público nas galerias e retransmite-a para dentro e para fora da composição¹⁴⁹.

O grupo dos religiosos, por sua vez, engloba Christophe Antoine Gerle, beneditino e prior da cartuxa de Port Sainte-Marie, Henri Grégoire, pároco de Emberménil e deputado por Nancy e Rabaut Saint-Étienne, pastor protestante e deputado por Nîmes. Se a centralidade atribuída a Jean Sylvain Bailly resultava do cargo que ocupava e da função que, por via desse cargo, foi chamado a desempenhar no juramento, a relevância conferida aos dois clérigos católicos e ao pastor protestante não advém de nenhum facto relacionado diretamente com o acontecimento histórico¹⁵⁰ mas da importância que a questão religiosa adquiriu no âmbito da revolução¹⁵¹. Com efeito, num país onde a religião em geral e o catolicismo em particular tinham um forte peso social, esta questão permaneceria em

¹⁴⁶ Tal como foi assinalado por Virginia Lee, é possível estabelecer um paralelismo entre a pose de Bailly e a iconografia do Cristo Ressuscitado: “He gazes straight out of the final sketch (...) his arm held high, the palm of his hand forwards as he gives the ‘Serment solemnel’. (...) The figure might be that of a risen Christ”

(Lee 1969b, 363).

¹⁴⁷ Por essa razão, autores como Philippe Bordes consideram que o presidente da assembleia constitui o “epicentro” da composição: “Dans le Serment du Jeu de Paume, tous les bras étendus conduisent le regard vers la figure hiératique de Bailly: il est le véritable ‘épiscentre’ de l’événement, son visage marque le point vers lequel convergent les lignes de perspective de l’architecture” (Bordes 1983, 57). Régis Michel reforça a importância de Bailly ao defini-lo como o único protagonista não coletivo da obra: “La composition s’ordonne autour de trois personnages, dont deux collectifs: Bailly, debout, la main levée (...), la foule des députés (...), et le peuple, qui les acclame aux croisées”, (Michel e Sahut 1988, 60-61).

¹⁴⁸ De acordo com Virginia Lee: “David’s central figures are (...) part of the scene in the *Jeu de Paume*, really among the mass of deputies acting out the oath, yet separated from it by their importance in embodying the meaning of the oath, epitomized in their gestures.” (Lee 1969b, 366).

¹⁴⁹ “Bailly ne devait pas seulement recueillir les serments, il devait également les transmettre au spectateur” (Bordes 1983, 60).

¹⁵⁰ Um dos membros do grupo dos religiosos – Dom Gerle – não terá estado presente no juramento. O que nos recorda, uma vez mais, que para Jacques-Louis David a transmissão do *significado* do evento tinha prioridade sobre o registo dos *factos* históricos. Warren Roberts, nota, a este propósito que: “David’s inclusion of dom Gerle in the Tennis Court Oath was, therefore, a double falsification. He was not present at the June 20 event, and, by the time David made the decision to include him among the deputies, he had already triggered a scene of anger and contentiousness among deputies, deeply divided on the issue he addressed” (Roberts 2000, 244).

¹⁵¹ Conforme recorda Warren Roberts, o “Debate over the position of the Catholic Church was highly sensitive and had the potential of being deeply divisive; as it turned out, the Civil Constitution of the Clergy split France in half, and (...) created a rupture that (...) contained the seeds of the conflict between the Revolution and the Counterrevolution” (Roberts 2000, 244). É neste contexto que, de acordo com Philippe Bordes, “David donne à la religion un rôle important que l’événement ne lui avait pas précisément réservé (...). Repise du motif de la réunion des trois ordres (...) ce groupe incarne l’idée de confraternité encouragée par la pensée déiste des Lumières (...). Il permet au peintre de prendre explicitement parti pour le clergé constitutionnel, à une époque où l’Assemblée vient d’être condamnée par le pape” (Bordes 1983, 60).

aberto ao longo do processo revolucionário como demonstram, de diversos modos, as polémicas em torno do clero constitucional, a mobilização do *Armée catholique et royale* durante a Vendeia ou as tentativas de estabelecimento de um culto do *Ser Supremo* por parte de Maximilien Robespierre.

Neste contexto o gesto de unidade¹⁵² entre Dom Gerle, o *abbé* Grégoire e Rabaut Saint-Étienne pode ser entendido – num “sens symbolique et pédagogique” (Schnapper 1980) – como uma tentativa de superar as divisões existentes através de uma aproximação entre a versão cristã e a versão revolucionária do conceito de *fraternidade*.

Este grupo central – que conjuga o *juramento* presidido por Bailly com o *pacto* que une os três religiosos – é ladeado por diversas figuras dispostas numa espécie de friso ou frontão de ressonâncias arquitetônicas¹⁵³.

Uma das questões que este friso coloca diz respeito à identificação e nomeação dos deputados que o compõem. Num momento inicial Jacques-Louis David pareceu não querer comprometer-se com esta possibilidade, fazendo acompanhar a apresentação do desenho no *Salon* de 1791 por uma nota, no *livret*, onde recusa qualquer intenção de “donner la ressemblance” às figuras representadas¹⁵⁴. Porém, uma série de elementos – como as listas de nomes e as anotações do *carnet de Versailles*¹⁵⁵; o cuidado posto na representação dos deputados¹⁵⁶; o *tableaux indicateur* elaborado já no exílio pelo artista

¹⁵² Iconograficamente a representação destas três figuras e a relação que entre elas se estabelece apresenta fortes semelhanças com uma gravura coeva intitulada *Reunion des Trois Ordres: Vla comme j'avions toujours désiré qu'ca fut* (fig. 26). Contudo, nesta gravura cada elemento simboliza um dos três *Estados* e o conjunto procura valorizar a “reunião” entre estes. No caso do *Serment*, ao invés, o grupo é composto exclusivamente por religiosos e encontra-se incluído num evento que afirmou a relevância do *tiers* perante os outros *Estados*. Ou seja, na obra de David o que está em causa não é tanto a *réunion des Ordres* mas a declaração da unidade do campo revolucionário entendido no sentido mais amplo possível.

¹⁵³ Apesar do *Serment du Jeu de Paume* fixar um instante específico, a disposição das figuras em primeiro plano conjuga a distribuição formalmente equilibrada das linhas de força com uma certa “indicação de movimento” da esquerda para a direita, a qual, seguindo as anotações do *carnet de Versailles*, acompanha o deslocamento dos deputados desde a sua entrada na sala, até ao local onde prestam o juramento (Chimot 1990, 33).

¹⁵⁴ A entrada relativa ao desenho no *livret* do *Salon* de 1791 refere: “132. Dessin du Serment du Jeu de Paume par M. David. L'Auteur n'a pas eu l'intention de donner la ressemblance aux Membres de l'Assemblée. On souscrit, pour la Gravure de ce Dessin, chez M. Gerdret, Négociant, rue des Bourdonnois” (1791h, 13)

¹⁵⁵ Logo no início do caderno de esboços o artista tomou nota de “Ne pas oublier de dire au Comité du tableau du jeu de paume d'insérer dans le prospectus que le nom de chaque député représenté sera écrit ou sur la gravure ou sur une feuille particulier” (David 1790-1791a). Para além disso o próprio caderno contém duas listas com os nomes de alguns dos deputados que estiveram presentes no juramento (David 1790-1791a, f°1 e f°13).

¹⁵⁶ Em novembro de 1791 Jacques David fez publicar a seguinte nota no *Moniteur*: “M. DAVID prie MM les Députés qui se seront trouvés à Versailles au serment du jeu de Paume, dont il n'a pu peindre la figure, de bien vouloir lui envoyer leurs portraits gravés à moins qu'ils ne fassent un voyage à Paris dans l'espace

e por Prieur de la Marne para complementar a gravura de Jean Pierre Jazet (c.1823) – demonstram que, de facto, David previa uma individualização dos protagonistas¹⁵⁷, a qual teria sido aprofundada na tela final caso esta tivesse sido concluída.

A hipótese de uma identificação não impede, contudo, a existência de uma certa alegorização das figuras. A dimensão alegórica está, de resto, presente no próprio grupo central onde o conjunto formado por Dom Gerle, Grégoire e Saint-Étienne é apresentado como uma imagem de unidade (religiosa), ao passo que Jean Sylvain Bailly surge, nas palavras de Régis Michel, como “une allégorie vivante du serment” (Michel 1988, 60) ou, de acordo com Philippe Bordes, como “une sorte de figure allégorique de la loi” (Bordes 1983, 60).

O longo friso de deputados irá, contudo, exponenciar esta lógica alegórica. O conde de Mirabeau e Antoine Barnave, à direita, remetem-nos para a oratória e em especial para a oratória política, a qual desempenhou um papel fundamental na *Assemblée nationale constituante*. Junto a estes o *Père Gérard*, com as mãos dispostas num gesto de oração, surge como uma figuração da fé ou do “recueillement (...) religieux”¹⁵⁸ (Bordes 1983, 63). Mais próximo do centro Maximilien Robespierre, com o rosto erguido e as mãos sobre o peito, aparece com uma imagem do *páthos* revolucionário¹⁵⁹. Do lado esquerdo do *friso*, entre as figuras sentadas de Maupetit de la Mayenne e de Bertrand Barère, o abraço com que Jean-François Rewbell acolhe Alexandre Thibault, pároco de Souppes, evoca o amor fraternal¹⁶⁰.

O grupo central e o friso de deputados que o ladeia dominam, portanto, o primeiro plano da composição. Porém, a generalidade dos representantes do *tiers état* presentes no

de temps qu’il sera à faire son tableau qui présume être de deux années. Dans ce cas ils auraient la bonté de le venir trouver à son atelier aux Feuillant” (David 1791, 1156).

¹⁵⁷ Na perspetiva de Philippe Bordes a identificação dos deputados não só satisfazia a curiosidade do público relativamente aos protagonistas da revolução como fazia parte de um processo de “démocratisation – ou plus exactement (...) ‘révolutionnarisation’ – du culte des grandes hommes” (Bordes 1983, 70).

¹⁵⁸ As figuras orantes no *Serment* não se resumem ao *Père Gérard*. De facto, como observa Virginia Lee: “In his notes, David had suggested the solemnity of the occasion by describing figures praying, lifting their hands to the sky. There are a number of studies for these figures in the sketchbook (...) In the final drawing, hands lifted in prayer appear faintly among the crowd” (Lee 1969a, 207-208).

¹⁵⁹ O gesto levado a cabo por Maximilien Robespierre e a intensidade que ele transmite será retomado por David num desenho posterior, intitulado *Le Triomphe du Peuple Française* (fig. 27) e destinado a servir de projeto para uma cortina de palco de ópera. Neste caso, porém, a figura de Robespierre cede o seu lugar a Marat, o qual surge de frente para o espetador, encarando-o e exibindo as feridas fatais.

¹⁶⁰ Conforme é assinalado por Virginia Lee o tema do abraço fraternal havia sido estudado por David no *carnet de Versailles* (fig. 22), surgindo depois em diversos pontos do desenho de 1791, nomeadamente nos “groups of Gregoire, Rabaut de St. Etienne and Dom Gerle, of Rewbell and Thibault, and of the two embracing behind Tronchet” (Lee 1969b, 364).

juramento surge por detrás deste friso¹⁶¹. De pé, com os braços estendidos em direção ao centro da composição, os deputados aglomeram-se aqui numa massa informe mas vibrante de corpos.

Um dos desafios enfrentados por Jacques-Louis David no desenvolvimento do projeto do *Serment du Jeu de Paume* terá sido, precisamente, “l’ordonnance d’une scène avec un très grand nombre de figures” (Bordes 1983, 41)¹⁶². David procurou lidar com este problema recorrendo, sobretudo, à “*assemblage*” de grupos autónomos¹⁶³, à sobreposição de planos paralelos ao plano de fundo¹⁶⁴ e à repetição de posturas, gestos e movimentos¹⁶⁵ cujo efeito multiplicador intensificava o sentimento de *entusiasmo* que a imagem pretendia transmitir¹⁶⁶.

A proliferação de figuras e o entusiasmo generalizado da metade inferior do *Serment* contrasta fortemente com o vazio que caracteriza a metade superior, onde se destaca a nudez da parede que serve de fundo à composição.

A centralidade assumida pela parede vazia é acompanhada, como temos vindo a referir, pela laterização das aberturas para o exterior. Ao tratar destas aberturas, no desenho preparatório de 1791, o artista retomou vários pormenores que começara a explorar nas anotações do caderno de Versailles¹⁶⁷ e nos esboços do caderno do

¹⁶¹ “(...) le Serment du Jeu de Paume n’est pas véritablement la représentation d’une foule, mais plutôt la représentation d’une foule derrière une vaste frise qui occupent tout le premier plan” (Bordes 1983, 41).

¹⁶² A inserção de um elevado número de figuras no espaço representacional era um problema que se colocava desde há bastante tempo no âmbito da história da arte, como de resto David bem saberia através dos seus estudos da coluna de Trajano. De facto, como nota Philippe Bordes: “En 1793, David insiste particulièrement sur l’importance de ses études à Rome d’après les bas-reliefs de la Colonne Trajane, et il est certain que pour trouver l’ordonnance d’une multitude de figures ces compositions historiques étaient plus pertinentes que les statues ou les scènes mythologiques qui ornent les sarcophages” (Bordes 1983, 43). O pintor voltaria a confrontar-se com esta questão em diversas obras posteriores, como *Le Sacre de Napoléon*, 1806-1807, a *Distribution des Aigles*, 1810, ou o *Léonidas aux Thermopyles*, 1814 (Bordes 1983, 41).

¹⁶³ “La composition est conçue par David comme un ‘assemblage’ de figures et de groupes. Aucun des premiers croquis conservés ne représente l’ensemble de la scène” (Bordes 1983, 41).

¹⁶⁴ Virginia Lee compara o modo como a relação entre as figuras e o fundo é, aqui, construída através de uma *série de planos* com o que ocorre no *Rapto das Sabinas* de Nicolas Poussin. De acordo com a autora: “The effect of the extended pattern of movement is like that Poussin achieves in *L’Enlèvement des Sabines*. The similarity lies in the way the figures are drawn and described, detached in a series of planes from the background” (Lee 1969b, 365).

¹⁶⁵ “The far and middle distance of the Jeu de Paume in the final sketch is filled with simple and repeated silhouettes, arms, hands, profiles, flattened, as on a bas-relief, into a series of planes, strictly parallel with the surface of the paper, forming a rigorously symmetrical pattern of movement and gesture” (Lee 1969b, 365).

¹⁶⁶ “David intends to convey unified enthusiasm: the repetition of gesture and movement is the subject of his painting.” (Lee 1969b, 365).

¹⁶⁷ Estas anotações oferecem-nos uma descrição particularmente viva do que terá sido o ambiente nas galerias no dia 20 de junho de 1789. De resto, como nota Philippe Bordes, a dimensão excessivamente “anedótica” de alguns detalhes – como os “citoyenes qui a travers les filets de la galerie distribuient du

Louvre¹⁶⁸, como é o caso do telhado da Capela Real de Versalhes visível na distância¹⁶⁹ (fig. 28), das condições climatéricas adversas e, sobretudo, dos elementos populares que preenchem as janelas e varandins. Entre estes últimos encontram-se várias figuras que enfrentam os efeitos da tempestade¹⁷⁰ (fig. 29), um homem (que será identificado como Marat) que tira apontamentos¹⁷¹ (fig. 30), um guarda que expressa o seu contentamento¹⁷² (fig. 31), pais que mostram o evento aos filhos¹⁷³ (fig. 32, fig. 33) e diversos cidadãos que observam e se regozijam com a cena que se desenrola um pouco mais abaixo (fig. 34).

Será precisamente com base nestes elementos populares que David irá construir a figura do *espetador da revolução*, atribuindo-lhe – para retomarmos as palavras de Immanuel Kant – uma “participação segundo o desejo, na fronteira do entusiasmo” (Kant 1993, 102).

pain du vin et ce qu'il fallait pour leur subsistance” (David 1790-1791a, f°64) – poderá ter determinado a sua exclusão de certos pormenores das fases posteriores do projeto (Bordes 1983, 65).

¹⁶⁸ Embora o *carnet de Versailles* (David 1790-1791a) contenha alguns esboços que remetem para a representação dos espetadores (f°1v, f°20v, f°54), foi sobretudo no álbum do Louvre (David 1790-1791b) que David procedeu ao estudo da generalidade das figuras que pretendia incluir nas janelas e varandins do *Serment du Jeu de Paume*, efetuando, por vezes, diferentes versões de cada uma.

¹⁶⁹ “ne pas oublier de faire détacher le château de Versailles en blanc sur le fond du ciel et qu'il soit d'un bleu” (David, 1790-1791a, f°63v).

¹⁷⁰ “voilà la figure qu'il faut mettre pour celui qui tient le parapluie en place de celui qui est actuellement dans les filets d'en haut”, David 1790-1791a, f°20v).

¹⁷¹ “un qui prend des notes” (David 1790-1791a, f°65).

¹⁷² “il y avait des gardes du roi dans la galerie comme curieux” (David 1790-1791a, f°62v).

¹⁷³ “des pères qui embrassent leurs enfants et leurs font sentir que ce sont eux qui jouiront des fruits de la révolution”, David 1790-1791a, f°65.

CAPÍTULO II – FRATERNIDADE

2.1. O Clássico

Numa carta dirigida ao presidente Assembleia Nacional, a 5 de fevereiro de 1792, Jacques-Louis David expressava nos seguintes termos a sua satisfação relativamente aos acontecimentos revolucionários coevos e, em particular, ao juramento que tivera lugar na sala do jogo da pela:

“O ma patrie! O ma chère patrie! Nous ne serons donc plus obligés d’aller chercher dans l’histoire des peuple anciens, de quoi exercer nos pinceaux. (...). Nation française! C’est ta gloire que je veux propager. Peuples de l’univers, présents et futurs, c’est grande leçon que je veux vous donner” (David 1792, 247)

Por entre o tom patriótico (“O ma chère patrie!”) e as aspirações pedagógicas (“c’est grande leçon que je veux vous donner”), o que se destaca nas palavras do pintor é, sobretudo, a afirmação de que a *contemporaneidade* contém episódios dignos de serem representados e celebrados artisticamente. É interessante notar, porém, que, no momento em que esta afirmação é feita, a Antiguidade (“l’histoire des peuple anciens”) continua a ser evocada por David, acabando, assim, por servir como medida daquilo que foi alcançado ou mesmo suplantado¹⁷⁴.

As complexas relações entre a arte, o tempo histórico e a temporalidade revolucionária que emergem da declaração do artista estão presentes no próprio *Serment du Jeu de Paume*, situando esta obra numa tensão permanente entre os requisitos da pintura de História¹⁷⁵ e a intensidade disruptiva do acontecimento revolucionário coevo,

¹⁷⁴ Não é por acaso que a crítica da arte coeva insistia em procurar na Antiguidade exemplos que tornassem o projeto de David e o evento que ele representava inteligíveis. Por exemplo, Charles Villete, ao descrever o desenho preparatório, afirma que: “(...) ces murailles toutes nues, rappellent l’austérité du *Latium*; et l’on croirait que cette motion fut jurée non pas à Versailles, mais au Capitole” (Villette 1791, 238). Já o autor da *Explication et critique impartiale de toutes les Peintures, Sculptures, Gravures, Dessins, & exposés au Louvre* considera que “On ne pouvait pas mieux varier les caractères & les expressions de figures. Elles respirent l’amour de la patrie, la vertu & de la liberté. On reconnaît par-tous des Catons prêts à mourir pour elles” (1791, 21).

¹⁷⁵ Num texto dedicado a outra obra do pintor centrada num tema contemporâneo – *La Mort de Marat* – William Vaughan oferece-nos uma síntese do modo como a pintura de História era entendida no tempo de Jacques-Louis David (Vaughan 2000, 78-81). Vaughan destaca, aqui, a primazia que este género pictórico assumia na hierarquia académica e a valorização que nele era atribuída à dimensão moral (sentido) sobre a dimensão documental (factos). Após assinalar a codificação a que a pintura de História se encontrava sujeita, bem como a sua dependência de apoios estatais, o autor chama a atenção para a maior latitude que a intervenção dos artistas assumiu, neste âmbito, com a chegada da revolução.

o monumento e o evento¹⁷⁶. E é, precisamente, por causa destas tensões que se torna tão importante termos em conta o papel que o *Clássico* foi chamado a desempenhar num projeto pictórico que pretendia celebrar a *atualidade* revolucionária¹⁷⁷.

Antes de mais é necessário ter presente que, no contexto do final do século XVIII, o *Clássico* não assumia apenas uma dimensão estilística (neoclassicismo) mas também política¹⁷⁸. Karl Marx recorda-nos isso mesmo quando, no início do seu *18 de brumário de Luís Bonaparte*, destacava a importância da Antiguidade Clássica para a *revolução de 1789-1814*, notando que esta “se travestiu ora de República Romana ora de cesarismo romano” e empregou o “figurino e a fraseologia” da Antiguidade com o propósito de “desencadear e erigir a moderna sociedade burguesa” (Marx 2011, 26).

¹⁷⁶ A presença destas tensões no *Serment du Jeu de Paume* tem sido notada por vários autores. Virginia Lee, por exemplo, observa que: “As the representation of an event, seen as having supreme historical importance, the painting of *Le Serment du Jeu de Paume* was to be the history painting *par excellence*. Its significance, however, still seemed to be unfolding in contemporary events: it had to be recognized as part of the immediate present”, (Lee 1969a, 199). De modo similar Régis Michel considera que: “La nouveauté du Jeu de Paume tient à son sujet moderne. David peint son temps. La peinture d’histoire se fait désormais au présent” (Michel e Sahut 1988, 61). David Carrier, por sua vez, defende que: “When France was undergoing the transition from monarchy to republic, David was making an artistic transition, moving from history painting to scenes taken from modern life.” (Carrier 2003, 737). Finalmente Philippe Bordes, na sua monografia sobre o *Serment du Jeu de Paume*, não só assinala o “rajeunissement chronologique” de la peinture d’histoire” levado a cabo por David (Bordes 1983, 38), como dedica um capítulo inteiro (*La peinture d’histoire contemporaine*) à análise dos antecedentes deste *rejuvenescimento*. Bordes atribui, neste âmbito, uma particular relevância à “peinture commémorative” (onde os retratos coletivos foram dando lugar à apresentação de eventos públicos) (Bordes 1983, 33-34), às gravuras representando cerimónias oficiais durante a monarquia (com destaque para os trabalhos de Jean-Michel Moreau) (Bordes 1983, 35-36) e à pintura de história inglesa e norte-americana coeva (salientando a obra de Benjamin West e de John Trumbull) (Bordes 1983, 37-38). Contudo, segundo o historiador francês, “L’ambition du *Serment du Jeu de Paume* de David dépassera largement celle des sujets contemporains peints au dix-huitième siècle” (Bordes 1983, 35).

¹⁷⁷ Nesse sentido um dos testemunhos mais paradigmáticos da influência do *clássico* no desenvolvimento do projeto do *Serment du Jeu de Paume* é-nos por um conjunto de esboços ao *antigo* de guerreiros nus com escudo e elmo, incluídos no *carnet de Versailles*, os quais são, logo em seguida, reformulados para representarem duas das personagens decisivas do processo revolucionário contemporâneo: o conde de Mirabeau e Maximilien Robespierre (fig. 35, fig. 36). Conforme descreve Warren Roberts: “The earlier Versailles Sketchbook contains two preparatory studies of Robespierre. In the first (...) Robespierre is shown as an antique warrior, nude, helmeted (...). He is seen alongside Mirabeau, who stands behind him with raised sword. In the next study (...) Mirabeau stands in front of Robespierre, and (...) raises his right hand upward, without the sword, as he swears the oath” (Roberts 2000, 245, cf. Lee 1969b, 366, Schnapper 1980 e Bordes 1983, 42).

¹⁷⁸ A presença de uma dimensão política – ou, mesmo, propagandística – na evocação do *clássico* antecede a própria revolução. De facto, como assinala Philippe Bordes, a cultura oficial recorria, desde há bastante tempo, ao *antigo* para legitimar os modelos de *virtude* que pretendia transmitir: “Sous Louis XVI, les scènes de vertu tirées de l’histoire antique (ou d’un passé national assez reculé dans le temps) sont officiellement encouragées.” (Bordes 1983, 34). No lado oposto do espectro político, a Antiguidade Clássica foi utilizada, durante o período pré-revolucionário, como caução para mudança que se pretendia introduzir. Thomas Crow destaca a este propósito “the resonance which Roman republican subject matter possessed for the pre-Revolutionary Left” e acrescenta que “A large public had been conditioned by the propaganda of the Parliaments to see in the history of early Rome metaphors for contemporary political conflicts” (Crow 1978, 448).

Independentemente de vermos ou não aqui a evidência de uma *falsa consciência*¹⁷⁹, o certo é que a evocação do *Clássico* constituía uma resposta à necessidade de narrativas de legitimação. Na medida em que a revolução se propusera fazer *tabula rasa* de todos os vestígios da tradição associados com o *Ancien Régime*, o recurso à Antiguidade permitia preencher o vazio assim criado, elaborando imagens de um passado que eram, por sua vez, utilizadas para legitimar o futuro que a própria revolução pretendia criar¹⁸⁰.

Graças ao seu contributo para o estabelecimento destas narrativas de legitimação, o *Clássico* tornou-se parte da própria “ideologia da revolução”, seja mediante a utilização de modelos gregos e romanos como fundamentação dos *novos* valores cívicos¹⁸¹, seja através da ligação entre essa retórica de *virtude* e os processos de construção de identidades individuais ou coletivas¹⁸², seja, ainda, mediante a expansão da *antiquomanie* à própria vivência quotidiana¹⁸³.

É importante notar, porém, que a possibilidade de elaborar um imaginário a partir do *antigo* é inseparável da construção imaginária da própria Antiguidade. Um dos melhores exemplos deste entrelaçamento é-nos dado pelo próprio percurso de Jacques-Louis David onde a influência dos modelos gregos e romanos na prática artística caminha

¹⁷⁹ Segundo o argumento de Karl Marx *os ideais e as formas artísticas* da Antiguidade Clássica eram determinantes para a relação imaginária que a *sociedade burguesa* do período revolucionário estabelecia consigo mesmo. Assim, nas palavras de Marx: “Não obstante o caráter nada heroico da sociedade burguesa, muito heroísmo havia sido necessário (...). E foi nas tradições de rigor clássico da República Romana que os seus gladiadores encontraram os ideais e as formas artísticas, as autoilusões de que ela precisava para ocultar de si mesma a limitação burguesa do conteúdo das suas lutas e manter o seu entusiasmo no mesmo nível elevado das grandes tragédias históricas” (Marx 2011, 27, cf. Hunt 1984, 21-22).

¹⁸⁰ Vale a pena recordar aqui a distinção que Lynn Hunt estabelece entre a oposição *conservadora* e a oposição *radical* ao absolutismo. Enquanto a primeira buscava inspiração nos Povos Francos, a segunda encontrava na Antiguidade Clássica um modelo para o futuro. De facto, segundo a autora: “The conservative position linked monarchy, tradition, and paternal authority with the historical model of the Franks, long a favorite reference point for those defending noble prerogatives against absolutist encroachment (...). The radicals, in contrast, linked liberty, breaking with the past, and the model of the Ancients, which represented not so much the past as a model of a future society” (Hunt 1984, 29).

¹⁸¹ “The use of Roman imagery was a way of defining and imagining ‘nobility’ as heroic self-sacrifice and service to the nation, that is, as a quality distinct from the existing structure of privilege. For that reason it was a central element of Revolutionary ideology”, (Crow 1978, 448).

¹⁸² “The rhetoric of republican virtue was not something that could be worn or set aside at will: rather, language was one of the central instruments whereby a people fashioned itself” (Landes 1988, 168).

¹⁸³ Um processo que, pelo menos em certos estratos sociais, se iniciara já no período pré-revolucionário: “En 1788, l’antiquomanie a envahi la vie quotidienne de la bonne société parisienne (...). C’est l’année où le savant abbé Barthélemy publie *Le Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* (...). Le célèbre souper grec de Mme Vigée-Lebrun est improvisé à la suite de la lecture que lui fait son frère d’un passage où l’abbé décrit les assaisonnements et notamment le brouet spartiate” (Schnapper 1980).

a par e passo com o contributo dos seus trabalhadores para a “invenção” da Antiguidade tal como esta era percebida no final do século XVIII e início do século XIX.

A relação de David com a cultura clássica começou a desenvolver-se a partir de meados da década de 1770, quando o artista ganhou o *Prix de Rome*¹⁸⁴. Este prémio garantia aos jovens pintores franceses a continuação dos seus estudos na urbe italiana e o posterior acesso a encomendas oficiais e a uma carreira como pintor de História. Após a sua vitória, à quarta tentativa, David viajou para Itália na companhia do seu mentor, o pintor Joseph-Marie Vien, que havia sido nomeado diretor da *Académie de France à Rome*¹⁸⁵.

A *Cidade Eterna* era, então, o centro de um renovado interesse pela Antiguidade¹⁸⁶, com os seus monumentos e escavações arqueológicas, os seus museus e coleções, a sua produção artística e teórica¹⁸⁷. Será neste ambiente que Jacques-Louis David irá frequentar as aulas da *Académie de France*¹⁸⁸ e levar a cabo um intenso estudo da paisagem local, dos mestres italianos e, claro está, da Antiguidade¹⁸⁹.

¹⁸⁴ Segundo Thomas Crow, Jacques-Louis David tinha, até esse momento, tentando contrariar a influência da cultura clássica na sua arte: “David (...) did not fall under the spell of the antique until his first sojourn in Rome – in fact, he defied his teacher Vien by resolutely holding out for a ‘French’ manner as opposed to an archeologically informed classicism” (Crow 1995, 26).

¹⁸⁵ Numa nota autobiográfica escrita em 1793, David recorda as várias etapas desta viagem como um percurso transformativo: “(...) à peine suis-je à Parme que voyant les ouvrages du Corrège, je me trouvais déjà ébranlé; à Bologne, je commençais à faire de tristes réflexions, à Florence, je fus convaincu, mais à Rome je fus réellement à mes yeux, honteux de mon ignorance, étourdi de toutes les beautés qui m’environnaient, je ne savais auxquelles me fixer (...)” (David 1793d, 338).

¹⁸⁶ Régis Michel di-lo de modo lapidar: “Qu’est-ce que Rome, vers 1775, pour un jeune artiste, qui n’a encore connu que les ateliers parisiens? Avant tout, cette réalité brute: l’Antique” (Michel e Sahut 1988, 21). Também Abigail Solomon-Godeau apresenta um argumento semelhante: “Eighteenth-century Rome was not only the *point de dissémination* for Neoclassicism, the place where Winckelmann became Winckelmann and David became David, but also the revered site of a passionately invested if largely imaginary antiquity (...) Rome was obviously the spiritual as well as the physical locus of what French art historians call *anticomanie* (...). By the 1770s, Winckelmann’s writings were their aesthetic *vade mecum*, supplemented by the various illustrated collections of antiquities both classical and pre-classical (...). There were further supplemented by engraved reproductions of the art and objects excavated at *Pompeii* and *Herculaneum*. It was, moreover, a city in which the Vatican Museums (...) were generally available to artists” (Solomon-Godeau 1997, 91-92).

¹⁸⁷ No que diz respeito à produção teórica uma das maiores referências é, certamente, Johann Joachim Winckelmann cuja pensamento se encontra associado a um entendimento *idealista* da arte grega. Tal não significa, contudo, que a sua reflexão seja linear. De facto, alguns autores têm vindo a destacar quer as tensões que percorriam as ideias do historiador e arqueólogo alemão – “the Greek ideal’s apparent simplicity and wholeness was moulded by tensions, often violent, that it was seeking to displace” (Potts 2000, 223) – quer o impacto que as releituras posteriores tiveram na receção dessas ideias (Potts 2000, 222-238, Crow 1995, 26-27).

¹⁸⁸ “Depuis 1725, l’Académie de France à Rome est sise au palais Mancini (...). L’institution, fondée par Colbert, a pour but de prodiguer aux artistes qui ont obtenu la pension du roi grâce au Prix de Rome, une sorte de formation supérieure dans la métropole de l’art.” (Michel e Sahut 1988, 23-24).

¹⁸⁹ “A Rome, de 1775 a 1789, David se montra studieux. Il dessina abondamment, d’après nature, d’après les maîtres italiens, surtout d’après l’antique” (Sérullaz e Schnapper 1989, 7). Esta intensa atividade traduzir-se-ia nos numerosos desenhos dos *álbuns romanos*, em alguns trabalhos de temática clássica (*Combats de Diomède*, de 1776; *Funérailles de Patrocle*, 1778) e, mais próximo do final da estadia, num

Se os *anos romanos* podem ser considerados como o tempo de uma “conversion à l’antique” para David (Michel 1988, 26), a verdade é que, desde então, a cultura clássica passou a ser uma influência constante nas suas obras, adquirindo um relevo especial nas pinturas de História a década de 1780, mas prolongando-se até às *Fêtes Révolutionnaires*¹⁹⁰ e a trabalhos produzidos numa fase mais tardia como *Les Sabines* (1799) ou o *Léonidas aux Thermopyles* (1814).

Um dos trabalhos onde se torna mais evidente o peso da Antiguidade nas opções do artista e, simultaneamente, o contributo deste para a reinvenção do Clássico é, possivelmente, *Le Serment des Horaces* (fig.6), uma obra inspirada no confronto entre os três irmãos romanos e os Curiácios de Alba Longa.

Não por acaso esta pintura requeria, nas palavras de David, um lugar específico para a sua elaboração: “c’est à Rome que je veux aller faire mes Horaces”¹⁹¹. E seria, efetivamente, no centro geográfico e espiritual do retorno ao *antigo* que Jacques-Louis David – acompanhado pelos seus alunos Jean-Germain Drouais¹⁹², Jean-Baptiste Wicar e Jean-Baptiste Debret – se dedicaria, durante quase um ano, à execução daquela que seria uma das suas obras com maior impacto.

conjunto de pinturas que sintetizam de diferentes modos as aprendizagens feitas durante estes anos (*Saint Jérôme*, 1779, *Patrocle*, 1779, *Saint Roch intercède la Vierge pour la guérison des pestiférés*, 1780).

¹⁹⁰ Kimberly Jannarone, no artigo “Choreographing Freedom. Mass Performance in the Festivals of the French Revolution” nota que “When he needed a visual source for his festival designs, David turned to the ancient world (...)” (Jannarone 2017, 121-122). A autora acrescenta ainda que durante os festivais revolucionários “aristocrats and sans-culottes alike wore classical-looking clothes, while choruses of women clad in white tunics became a ceremonial staple and soaring arches and columns drawn from ancient models anchored festival architecture (...)” (Jannarone 2017, 122). De acordo com Jannarone a *invenção* desta Antiguidade atemporal pretendia gerar um efeito unificador: “Stripped of any conspicuous immediate historical context, wearing the same clothes, and gathering in mythic, timeless looking sites, the people would, ideally, form a landscape of perfectly designed objects that connoted wholesale harmony.” (Jannarone 2017, 122-123).

¹⁹¹ A declaração de David e a as circunstâncias da viagem são relatadas na *Notice historique du tableau* publicada em 1839: “Ce succès de Drouais, le voyage de Rome qui en était, la récompense, et le sujet du tableau qui occupait David, lui firent naître le désir et prendre la résolution d’accompagner son élève à Rome, et d’y retourner pour la seconde foi. ‘Je t’y suivrai, lui dit-il avec émotion; c’est à Rome que je veux aller faire mes Horaces’ ” (Péron 1839, 32). Embora o autor da *Notice historique* seja Louis-Alexandre Péron, a sua fonte terá sido Jean-Baptiste Debret, o mais jovem dos alunos que acompanharam David durante a segunda estadia em Roma. De facto, conforme refere Thomas Crow: “(...) after the artist’s death in 1825 (...) Debret was still far away in South America. Only after his return did there appear a substantial history of the painting, written by another ex-pupil, Alexandre Péron, but based on the detailed information and recollections that Debret was able to supply” (Crow 1995, 32).

¹⁹² À semelhança do que acontecera consigo e com Joseph-Marie Vien, Jacques-Louis David acompanhou o seu aluno predileto, Jean-Germain Drouais, até Itália quando este ganhou o *Prix de Rome*. Conforme recorda Thomas Crow: “they left before Drouais had actually received his official grant of a place in Rome Academy (...). Such impatience and self-sufficiency amounted to a direct affront to the director-general, d’Angiviller, in that they were behaving as if they had determined the outcome for themselves and owed no debt to the state at all”, (Crow 1995, 31). Drouais, tido como uma das grandes esperanças da nova geração de pintores, faleceria poucos anos depois, em 1788.

Um impacto que transparece, desde logo, nos textos coevos, os quais dão-nos conta do entusiasmo com que o trabalho foi recebido pelo público aquando das suas primeiras apresentações em Roma no verão de 1785 e em Paris no *Salon* desse ano¹⁹³. Posteriormente, coube à historiografia destacar a importância assumida pela obra no contexto da História da Arte¹⁹⁴, bem como o seu contributo para a afirmação do artista no âmbito do Neoclassicismo¹⁹⁵ e da Pintura de História¹⁹⁶.

A pintura *romana* de David foi recebendo, assim, uma continuada atenção ao longo do tempo, seja pela sua temática (valores republicanos de patriotismo e autossacrifício), seja pela novidade formal que introduziu (redução dos meios pictóricos e narrativos) seja, ainda, pela sobreposição entre estes dois aspetos ou, como nos diz Robert Rosenblum, pela “perfect coincidence of David’s style and moralizing intention” (Rosenblum 1989, 71)¹⁹⁷.

2.2. *Fraternité*

Entre a conclusão do *Serment des Horaces* e o princípio do projeto pictórico do *Serment du Jeu de Paume* medeiam apenas cinco anos. Apesar do início da Revolução, com o seu tempo saturado de acontecimentos, criar a sensação de um maior distanciamento temporal, a verdade é que estes dois trabalhos partilham entre si um conjunto importante de ligações¹⁹⁸.

¹⁹³ De acordo com o relato recolhido por Alexandre Péron: “L’exposition du tableau du Serment des Horaces, à Rome, excita des cris d’admiration. Le nonce du pape, les cardinaux, toutes les classes de la société s’y portèrent, et la foule fut si grande, qu’on fut obligé de placer des cavaliers et des factionnaires aux coins des rues, et près de la porte de David, pour prévenir les accidents” (Péron 1839, 35).

¹⁹⁴ “The impact of the Oath was so revolutionary in the aesthetic realm that it radically altered the way artists made art and the way critics perceived it. (...) Artists, critics, and the general public at once recognized something entirely distinctive and new in this work (...) Modern historians have often referred to this as a pivotal work, one that signaled a decisive departure from the predominant, classicized Rococo style.” (Johnson 1989, 107).

¹⁹⁵ “Le succès du tableau vaut à son auteur une gloire européenne. Il devient (...) le maître incontesté du nouveau classicisme”, (Michel e Sahut 1988, 42).

¹⁹⁶ “To the world this was to be David’s break-through work, the painting that established his European leadership in historical painting” (Crow 1995, 31).

¹⁹⁷ De facto, Rosenblum considera que “Its image is so forceful that the essential action of its patriotic theme is immediately communicated (...). This clarity is a product of the painting’s magnificent fusion of form and ethos” (Rosenblum, 1989, 70). Antoine Schnapper faz uma análise similar da austeridade pictórica que marca o trabalho: “L’effacement apparent de l’artiste, qui se contente d’un petit nombre de personnages de grande taille, vus de près, sur le même plan, d’une gamme colorée réduite (mais enfin éclaircie), permet de tirer la quintessence du drame: rien ne nous détourne de ce prodigieux conflit entre le devoir et le sentiment” (Schnapper 1980).

¹⁹⁸ A proximidade entre os dois trabalhos não resulta apenas de uma leitura comparativa posterior, mas marca o próprio desenvolvimento do projeto do *Jeu de Paume* desde os esboços iniciais até à apresentação ao público do desenho preparatório. De facto, como nota Viriginia Lee, a propósito de um dos desenhos

Estas ligações não passaram, de resto, despercebidas aos contemporâneos de Jacques-Louis David. Por exemplo, Thomas Rousseau, escritor panfletário, autor de canções revolucionárias e arquivista dos jacobinos, fez questão de evocar ambas as obras – e a “energia masculina” que partilhavam – no poema intitulado *Le Serment* (Rousseau 1791, 7-9):

“Savant David, ó toi qui des Horaces
Frappe mes yeux par l’étonnant tableau
Fils du Génie, élève heureux des Grâces,
Viens enfanter un chef-d’œuvre nouveau !
Peins ces Français; mais quoi ! par sa magie
Déjà ton art me les fait admirer
Quelle fierté ! quelle mâle énergie !
Ou, ce sont eux... je les vois respirer !
Législateur, qui vous couvrez de gloire
Par le serment qu’ici vous prononcez”
(Rousseau, 1793, 8)

A historiografia atual tem vindo, por sua vez, a recuperar esta relação, chegando mesmo a descrever o *Jeu de Paume* como um *equivalente moderno* do episódio clássico¹⁹⁹ ou como um *Serment des Horaces multiplicado*²⁰⁰.

O aspeto que aproxima de um modo mais evidente as duas pinturas é, obviamente, a temática que ambas partilham: a prestação de um *juramento*²⁰¹.

A fim de compreendermos como é que este tema foi adotado inicialmente por Jacques-Louis David, é importante recordar que o trabalho executado em Roma entre 1784 e 1785 era o resultado da primeira encomenda régia recebida pelo pintor. Inserida

incluídos no *carnet de Versailles* (fig. 37): “The drawing at the bottom of page 4 is the first reference to the central action of oath giving and taking. It shows how inseparable the theme of the oath was for David from the group of three associated with *Le Serment des Horaces*.” (Lee 1969a, 208). Não menos significativa é a partilha do espaço expositivo entre os dois *Serments* aquando da exibição do desenho preparatório no *Salon* de 1791. Aqui, conforme recorda Philippe Bordes, “Le Serment du Jeu de Paume, qui mesure un peu plus de soixante centimètres sur un mètre et qui est le premier dessin que David expose depuis 1783, est accroché sous le Serment des Horaces, assez bas pour être vu aisément par les visiteurs” (Bordes 1983, 69).¹⁹⁹ “His great modern celebratory work was never achieved. This was the *Oath of the Tennis Court* (...). Thematically, it was the modern-day equivalent of his famous scene from Roman history, the *Oath of the Horatii*” (Vaughan 2000, 86).

²⁰⁰ “To capture the moment David conceived a vastly multiplied *oath of the Horatii*, which now bound the assembled representatives of the nation to a new foundation of civic order” (Crow 1994, 30). Esta linha de análise tem sido desenvolvida, com algumas variações, por outros historiadores. Philippe Bordes, por exemplo, defende que “David opte pour une certaine symétrie dans la composition; il ne semble pas envisager d’ordonner le mouvement général des députés et les lignes de l’architecture autrement que comme dans le *Serment des Horaces*. Mais au lieu des quelques figures du tableau de 1795, c’est une multitude des figures que doivent être contenues par l’architecture” (Bordes 1983, 42).

²⁰¹ “The theme of David’s painting of the Tennis Court Oath connects it to his earlier salon painting, the *Oath of the Horatii*, the best-known and artistically the most important of the oath paintings that appeared in France – and elsewhere – in the 1760s, 1770s, and 1780s.” (Roberts 2000, 229).

no programa de pinturas de História impulsionado pelo *comte d'Angiviller*²⁰², *directeur des Bâtiments du roi*, esta encomenda baseava-se num episódio da Antiguidade Clássica descrito por autores como Tito Lívio, Plutarco e Dionísios de Halicarnasso: a luta entre os três campeões de Roma, os irmãos Horácios, e os três campeões de Alba, os Coriáceos.

Contudo, o acontecimento específico cuja representação começou por ser proposta não remetia para a prestação do juramento, mas para um momento posterior em que o patriarca dos Horácios defendia perante o povo romano o seu filho sobrevivente, o qual, ao retornar do combate, mataria a própria irmã por encontrá-la a chorar a morte do marido, um dos Coriáceos²⁰³. Somente após uma pausa no projeto – determinada pela necessidade de Jacques-Louis David concluir o seu *morceau de réception* para a Academia – a temática seria alterada, passando a coincidir com o juramento.

Os motivos subjacentes a esta escolha têm sido objeto de ampla especulação. O relato Louis-Alexandre Péron, incluído no seu *Examen du tableau du Serment des Horaces peint par David, suivi d'une Notice historique du tableau*, publicado em 1839, ajudou a difundir a ideia de que a obra havia sido fortemente influenciada pelo *Horace* de Corneille²⁰⁴, a cuja encenação David assistiu no final de 1782²⁰⁵. Caberia a Edgar Wind, no artigo “The Sources of David's Horaces”, de 1942, chamar a atenção para a

²⁰² “*Le Serment des Horaces*, s’intégrait dans le programme des tableaux d’histoire ‘propres à ranimer la vertu et les sentiments patriotiques’, lancé (...) en 1776 par le comte d’Angiviller” (Schnapper 1980).

²⁰³ O tema completo da encomenda inicial feita pela *Direction des Bâtiments*, tal como está registado no *État des ouvrages de peinture et de sculpture ordonnés pour le Salon de 1783* e transcrito no *Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des bâtiments du roi (1709-1792)*, era : “Horace, vainqueur des trois Curiaces, condamné à mort pour le meurtre de Camille sa sœur, défendu par son père, au moment où les licteurs l’entraînent au supplice et absous par le peuple touché de ce spectacle et du grand service qu’il vient de rendre à sa Patrie” (Engerand 1900, 137).

²⁰⁴ A biografia do pintor publicada pelo seu neto J.-L. Jules David, em 1880, oferece-nos um exemplo do modo como o relato de Péron dirigiu as atenções para o entusiasmo que esta peça havia gerado no artista: “A cette époque, David travaillait à la composition de son tableau des Horaces. (...) Péron, son élève, raconte qu’étant au théâtre, le maître fut vivement frappé de la situation qu’offre le cinquième acte de la tragédie d’Horace de Corneille (...)” (David 1880, 25).

²⁰⁵ É importante notar que, ao referir o impacto da peça de Corneille, Louis-Alexandre Péron tinha em mente o tema pensado inicialmente para a obra de David (e não o episódio do juramento): “Vers la fin de l’année 1782, on donnait au théâtre des Comédiens ordinaires du roi, faubourg Saint-Germain, une représentation de l’Horace de Corneille (...). David voulut assister à cette représentation; il y courut. (...) il remarqua particulièrement, comme pouvant être reproduite en peinture, celle du dernier acte, où Horace père plaide, devant le peuple romain, la cause de son fils, et le fait absoudre du meurtre commis sur sa sœur en revenant vainqueur des Curiaces”, (Péron 1839, 27). Péron atribui o abandono desta temática aos conselhos dados ao pintor por Charles de Wailly, Lebrun-Pindare, Moitte e Michel-Jean Sedaine durante uma tertúlia no *salon* dos Turdaine (Péron 1839, 28-29). Thomas Crow, refere-se a este diálogo no seu livro *Emulation: making artists for revolutionary France*, destacando as observações de Lebrun e Sedaine e aproveitando o posicionamento deste último para ilustrar os diferentes caminhos que se colocavam à arte e à literatura francesa da época (Crow 1995, 34-35). Antoine Schnapper sublinha, por sua vez, a improbabilidade desta reunião ter tido lugar nos moldes descritos no relato de 1839: “La substance du récit est vraisemblable, même si les circonstances le sont moins (...). Turdaine père (...) est mort en 1777 et ses fils ne sont guère plus que des adolescents en 1782” (Schnapper 1980).

ausência de referências ao episódio do juramento tanto na peça do dramaturgo francês²⁰⁶ como nos próprios textos da Antiguidade Clássica²⁰⁷, o que indica uma certa independência do *Serment des Horaces* relativamente às fontes escritas²⁰⁸.

Comparativamente com os possíveis antecedentes textuais, as fontes iconográficas do tema do juramento são mais fáceis de identificar²⁰⁹. Incluem-se aqui a obra de Gavin Hamilton, *The dead of Lucrecia (The Oath of Brutus)* (1763-1764) (fig.38), representando o sacrifício de Lucrecia e o subsequente compromisso que levou à queda dos Traquinos e à instauração da república²¹⁰; a pintura sobre o mesmo episódio

²⁰⁶ “If it was a mistake to claim that the first version of David’s ‘Horaces’ – *the Horace condamné* – derives directly from Corneille, it is even more confusing to repeat this statement for the final version, the *Serment des Horaces*. To say that in choosing this theme, David ‘decided to represent another and more precise scene from Corneille’s drama’ is a strange error of fact; for in the entire *Horace* of Corneille there is no scene of an oath.” (Wind 1942, 126-127). Após negar a associação com a obra de Pierre Corneille, Edgar Wind propõe algumas fontes alternativas como, por exemplo, um *ballet d’action* da autoria de Jean-Georges Noverre, intitulado *Les Horaces et les Curiaces* (Wind 1942, 128-131), uma possibilidade que seria posteriormente contestada por Anita Brookner (Brookner 1980, 71-73).

²⁰⁷ “Actually, no ancient author seems to mention the oath. It does not appear in Livy nor in Valerius Maximus, nor even in Dionysius of Halicarnassus” (Wind 1942, 127).

²⁰⁸ Trata-se, contudo, de uma questão em aberto e que tem continuado a gerar diversas interpretações por parte dos historiadores. Robert Rosenblum, por exemplo, menciona o estudo de Wind e coloca a hipótese do tema do juramento ter sido imaginado por David (Rosenblum 1961, 12; 1989, 68-69). Thomas Crow mantém a influência de Corneille mas desloca-a do conteúdo para forma, estabelecendo um paralelismo entre a “aspereza” que, de acordo com a crítica teatral coeva, caracterizava os trabalhos do dramaturgo francês e as opções pictóricas do artista (Crow 1995, 33-45). Antoine Schnapper, por seu lado, sugere a possibilidade de existirem outras referências como a *Histoire Romaine* de Chales Rollin (Schnapper 1980). Já Régis Michel vê no enigma sobre as fontes um falso problema e considera que o centro da discussão deve situar-se, antes, no significado da obra (Michel e Sahut 1988).

²⁰⁹ A genealogia deste tema em termos iconográficos foi trabalhada com algum detalhe por Robert Rosenblum numa série de textos publicados entre 1961 e 1970 e que têm sido retomados pela historiografia posterior (Schnapper 1980; Bordes 1983, 43; Vaughan 2000, 93; Roberts 2000, 229). Num primeiro artigo, intitulado “Gavin Hamilton’s Brutus and Its Aftermath” (Rosenblum 1961), o historiador de arte norte-americano destaca a importância da obra de Hamilton para o estabelecimento da “fórmula canónica” do juramento. A questão é retomada, ainda que brevemente, no livro publicado em 1967 sobre as *Transformations in Late Eighteenth-Century Art* (Rosenblum 1989, 69-70). Finalmente, num artigo de 1970, o autor centra-se no papel desempenhado pela pintura de Beaufort. Ao comparar esta linhagem com a obra posteriormente produzida por Jacques-Louis David, Robert Rosenblum conclui que “the *Horatii* can be seen as a translation into the language of genius of an idea first stated tentatively by Hamilton and the by Beaufort’s Salon painting” (Rosenblum 1970, 273). Vale a pena confrontar a conclusão apresentada por Rosenblum – e a terminologia por ele empregue (“the language of genius”) – com o comentário feito alguns anos depois por Norman Bryson relativamente ao modo como a historiografia tratava esta questão: “It is perhaps inevitable that the origins of *The Oath of the Horatii* should, by now, have been fairly exhaustively researched. Yet, given the premise on which investigation has usually rested (...) it is perhaps no less inevitable that (...) the Oath is found finally more to differ from its predecessors than it is found to resemble them; a point when that analysis admits its own defeat and presses the escape button marked Genius” (Bryson 1987, 63).

²¹⁰ Robert Rosenblum refere-se a este trabalho como “a painting that transforms the familiar scene of Lucretia private tragedy of lost chastity to one of active political determination to avenge the Tarquin’s corrupt deeds” (Rosenblum, 1989, 69). Ou seja, o autor faz depender a possibilidade de uma “active political determination” do esquema dicotómico que opõe convencionalmente o masculino e o feminino, o público e o privado, o ativo e o passivo. É interessante notar, neste âmbito, que o próprio o historiador de arte norte-americano terá contribuído para uma mudança no título da obra, deslocando o foco da protagonista feminina para o elemento masculino. De facto, como refere Duncan Macmillan: “Robert

executada por Jean-Antoine Beaufort, em 1771 (fig. 39), como *morceau de réception* na Academia e o *Rütlichschwur* de Johann Heinrich Füssli (1780) (fig. 40), o qual deslocava a temática da Antiguidade para a época medieval, comemorando a oposição dos cantões helvéticos aos Habsburgo. Todas estas obras partilham entre si o conteúdo *republicano* dos juramentos e a representação de um conjunto de figuras masculinas cuja gestualidade e expressividade corporal procura transmitir a intensidade do compromisso assumido pelo grupo.

Apesar da importância que esta linhagem pictórica poderá ter tido para o trabalho executado por David entre 1784 e 1785²¹¹, a verdade é que nenhuma destas fontes iconográficas representa o episódio dos Horácios, tal como nenhuma das fontes textuais sobre a história dos Horácios refere explicitamente a prestação de um juramento.

Esta dupla ausência ao nível das fontes abre, assim, a possibilidade de estarmos aqui perante uma “invention of the oath-taking” (Crow 1994, 19) por parte de Jacques-Louis David. Uma “invenção” que implicaria, por um lado, uma decisão de abordar o episódio dos Horácios através do tema do juramento e, por outro, uma opção de tratar a prestação do juramento com base na história dos irmãos romanos e, portanto, de acordo com um ideal de *fraternidade*²¹².

Tal significa que o impacto do *Serment des Horaces* no *Serment du Jeu de Paume* não deriva apenas da prática do juramento representada por ambas as pinturas, mas resulta igualmente da associação entre essa prática e a ideia de *fraternité*.

Rosenblum (...) without giving a reason proposed instead of *The Death of Lucretia*, the title should ‘more properly’ be *The Oath of Brutus*, by which it has been universally known since then” (McMillan 1994, 79).

²¹¹ Tal como é assinalado por Virginia Lee, diversos desenhos do *carnet de Versailles* (fig. 41, fig. 42, fig. 43) ecoam de modo bastante direto as obras de Beaufort e de Hamilton.

²¹² A eventual ligação dos *juramentos revolucionários* à lógica da *fraternidade* não contraria, necessariamente, outras interpretações sobre o seu significado. Michel Fried, por exemplo, prefere destacar o modo como os juramentos se encontravam marcados por uma diversidade de dimensões: “multiplicity of figures” e “single action”; “spiritual” e “physical”; “private intensity” e “public expression”. Segundo Fried, estas dicotomias acabam por se cancelar – como no caso do *Horaces* – através de uma “deeper synchrony” (Fried 1970, 46, nota 32). Jean Starobinski, por seu lado, centra a reflexão na questão da soberania e no modo como, nos juramentos, um poder *imane*nte (constituído pela comunidade) se contrapõe ao poder *transcendente* (que a divindade supostamente conferia ao monarca). Assim, de acordo com Starobinski: “Le serment révolutionnaire crée la souveraineté – alors que le monarque le recevait du Ciel. La volonté singulière de chaque individu se généralise dans l’instant où tous prononcent la formule du serment: c’est du fond de chaque vie individuelle que mont la parole dit en commun, où la loi future, tout ensemble impersonnelle et humaine, trouva sa source” (Starobinski 1979, 66-67). Finalmente, Lynn Hunt, seguindo o caminho trilhado por Mona Ozouf (Ozouf 1988, 280), propõe uma dupla interpretação – *sagrada* e *contratualista* – do ato de jurar, ao mesmo tempo que assinala a existência de uma “transferência” entre essas dimensões: “the moment of swearing an oath constituted the literal enactment of the social contract; it was the moment at which the sacred was transferred to society, to the social bond. The oath was one of the ways by which society could be rendered sacred” (Hunt 2003, 11).

Importa, contudo, ressaltar que o significado desta ideia é muito mais denso do que aquele que habitualmente lhe é atribuído. De facto, o modo como, ao longo dos dois últimos séculos, a *Fraternité* foi sendo associada à Revolução Francesa, como um dos seus grandes princípios, acabou por torná-la um chavão e por perder de vista a complexidade que caracteriza quer a sua relação com o contexto francês da época²¹³, quer a sua ligação com a tradição do pensamento político ocidental.

Este último aspeto foi trabalho por Jacques Derrida no livro que o filósofo franco-magrebino dedicou às *Politiques de l'amitié*. O ponto de partida de Derrida é, aqui, um conceito – a amizade²¹⁴ – que habitualmente é tido como secundário, mas que se revela, de facto, determinante para a teoria política ocidental²¹⁵ e que, por essa razão, constitui o lugar apropriado para se proceder ao questionamento da própria teoria²¹⁶.

Esse questionamento passa, em grande parte, por reconhecer que a noção canónica de amizade – tanto na sua formulação clássica como na sua formulação cristã²¹⁷ – confere

²¹³ Mona Ozouf, nos estudos que dedica aos ideais da revolução francesa assinala, precisamente, a complexidade que, então, marcava a ideia de *Fraternité* (Ozouf 1989, 694-703; 1998, 77-114). De acordo com a autora esta complexidade manifestava-se sobretudo em dois níveis. Um primeiro nível dizia respeito à própria ambiguidade do conceito, o qual assumiu durante este período formulações distintas: uma religiosa e patriótica, que visava “the harmony between the constitution and religion” (Ozouf 1998, 88) e outra cívica e contratualista, que Ozouf designa como uma “fraternity of rebellion” e exemplifica com o *Serment du Jeu de Paume* de David (Ozouf 1998, 87). A esta ambiguidade juntava-se, num segundo nível, o longo e difícil processo através do qual este ideal foi sendo inscrito historicamente. Ozouf defende, inclusivamente, que o “ar de extremismo” do termo condenou-o inicialmente a uma certa obscuridade (Ozouf 1989, 695) e demonstra como a sua articulação com os outros dois princípios – a *liberté* e a *égalité* – “was never truly institutionalized at any point during the Revolution” (Ozouf 1998, 80), apenas se consolidando após um percurso de décadas.

²¹⁴ O texto inicia-se, de resto, com uma celebre interjeição sobre a amizade, a qual tem sido tradicionalmente atribuída a Aristóteles – “Ó meus amigos, não há nenhum amigo” – e que, como nota Derrida, ressurge ao longo da história da filosofia ocidental (Derrida 2005b, 1).

²¹⁵ “On the one hand, fraternal friendship appears essentially alien or rebel to the *res publica*; it could never found a politics. But on the other, as we have proved, from Plato to Montaigne, Aristotle to Kant, Cicero to Hegel, the great philosophical and canonical discourses on friendship will have explicitly tied the friend-brother to virtue and justice, to moral reason and political reason.” (Derrida 2005b, 277).

²¹⁶ Em 1997, durante uma conversa organizada pelo *Centre for Modern French Thought* da University of Sussex, na sequência da tradução do livro para inglês, Jacques Derrida esclarecia que: “I don't propose a political theory because (...) there is some type of experience, of political experience in friendship and hospitality which cannot be simply the object of a theory.” (Derrida 1997)

²¹⁷ Derrida assinala a existência, na “história da amizade”, de um modelo “grego-democrático” baseado na *reciprocidade*, na *homologia*, no *imanentismo*, no *finitismo* e um modelo “cristão-revolucionário” que remete para o *heterológico*, o *transcendente*, o *assimétrico*, o *infinatismo* (Derrida 2005b, 290-291). O facto nos deparamos aqui com duas lógicas diversas não implica, contudo, que estejamos perante uma mera oposição dicotómica: “(...) it would be difficult indeed, more reckless than might be believed, to oppose a Christian fraternity to some form of Greek fraternity. Not that the discrepancies are negligible – they are undoubtedly profound and irreducible – but they do not follow from a principle of distinction or opposition” (Derrida 2005b, 185).

um papel privilegiado às relações que se estabelecem entre os elementos masculinos²¹⁸ e, em particular, entre os irmãos. Assim, Jacques Derrida interroga-se:

“Where, then is the question? Here it is: I have never stopped asking myself, I request that it be asked, what is meant when one says ‘brother’, when someone is called ‘brother’. And when the humanity of man, as much as the alterity of the other, is thus resumed and subsumed.” (Derrida 2005b, 305)

A importância política conferida à figura do *irmão* implica o desdobramento entre uma fraternidade *natural* – da ordem do nascimento, da família e da filiação – e uma fraternidade de *aliança* ou de *eleição* que seria uma projeção simbólica da primeira (Derrida 2005b, 181).

É este desdobramento que permite definir as relações sociais de acordo com uma formulação simbólica da fraternidade e, ao mesmo tempo, entender essa formulação segundo o modelo de uma fraternidade tida por natural. Esta naturalização da fraternidade – ou, para sermos mais exatos, este duplo processo de naturalização da ficção de uma fraternidade natural²¹⁹ e de renaturalização da fraternidade simbólica²²⁰ – é, por sua vez, indissociável do *etnocentrismo* e do *androcentrismo* que percorrem a história da política no *ocidente*²²¹.

A dimensão *etnocêntrica* manifesta-se no modo como a “schematic of filiation” (Derrida 2005b, viii) se traduz numa lógica de *mesmidade*, a qual determina uma série de

²¹⁸ “(...) first of all the model of this friendship is a friendship between two young men, mortals, who have a contract according to which one will survive the other, one will be the heir of the other, and they will agree politically” (Derrida 1997).

²¹⁹ “Have you encountered brothers in nature? In nature and in so-called animal births? Fraternity requires a law and names, symbols, a language, engagements, oaths, speech, family and nation. (...) Do you not think, dear friend, that the brother is always a brother of alliance, a brother in law or an adoptive brother, a foster brother?” (Derrida 2005b, 149).

²²⁰ “Everything in political discourse that appeals to birth, to nature or to the nation – indeed, to nations or to the universal nation of human brotherhood – this entire familialism consists in a renaturalization of this ‘fiction’. What we are calling here ‘fraternization’, is what produces symbolically, conventionally, through authorized engagement, a determined politics, which (...) alleges a real fraternity or regulates spiritual fraternity, fraternity in the figurative sense, on the symbolic projection of a real or natural fraternity”, (Derrida 2005b, 93).

²²¹ Importa sublinhar que o propósito de Jacques Derrida não é apenas criticar a concepção predominante de fraternidade e alertar para as suas consequências, mas também demonstrar que essa concepção se encontra marcada por fricções a partir das quais é possível desenvolver uma “seismic revolution in the political concept of friendship which we have inherited” (Derrida 2005b, 27). Esta *revolução do conceito de amizade* ocorre numa zona de *indecidibilidade* entre a possibilidade de manter um horizonte fraternal e a necessidade de separar a fraternidade do etnocentrismo e do androcentrismo (Derrida 2005b, 158-159, 236-237). Assim, segundo o filósofo: “If there were a single thesis to this essay, it would posit that there could be no choice: the decision would once again consist in deciding without excluding, in the invention of other names and other concepts, in moving out beyond this politics without ceasing to intervene therein to transform it. (...) This double gesture would consist in not renouncing that logic of fraternization (...) all the while working to denaturalize the figure of the brother, his authority, his credit, his phantasm” (Derrida 2005b, 158-159).

conceitos políticos fundamentais – como soberania, território, estado-nação²²² – ao mesmo tempo que alimenta os discursos nacionalistas com uma mistura de natureza, nascimento e nação. Derrida sintetiza este processo do seguinte modo:

“As in every racism, every ethnocentrism – more precisely, in every one of the nationalisms throughout history – a discourse on birth and on nature, a *phúsis* of genealogy (more precisely, a discourse and a phantasm on the genealogical *phúsis*) regulates, in the final analysis, the movement of each opposition: repulsion and attraction, disagreement and accord, war and peace, hatred and friendship” (Derrida 2005b, 91).

Tal significa que a lógica de *mesmidade* e as imagens de unidade que a partir dela se constroem funcionam sempre com base num dispositivo complexo de inclusões e de exclusões. Podemos constatá-lo não só a propósito das questões relativas ao etnocentrismo, mas também das questões relativas ao androcentrismo. De facto, o entendimento “fraternal” do *amigo* como um *irmão* tem subjacente uma definição do Universal como masculino e das relações modelares como relações entre homens²²³. Estas correspondências implicam, por sua vez, a *não-inclusão* no ideal de fraternidade²²⁴ das relações que envolvem as mulheres (Derrida 2005b, 180) e a contraposição entre um espaço público da política associado ao masculino e um espaço doméstico associado ao feminino. Assim, de acordo com Jacques Derrida:

“The double exclusion of the feminine would not be unrelated to the movement that has always ‘politicized’ the friendship model (...). The tension is here on the inside of the political itself. It is at work in all the discourses that reserve politics and public space to man, domestic and private space to woman” (Derrida 2005b, 281).

²²² “(...) all the concepts which are fundamental in politics (...) sovereignty, power, representation - were directly or indirectly marked by this canonical concept (...) all the conditions for the canonical definition of politics, of the state, the relation to autochthony in Greece, to the territory, the nation-state, filiation, representation, sovereignty, all these share this phallogocentric concept of the social bond as friendship.” (Derrida 1997).

²²³ “(...) the figure of the friend, so regularly coming back on stage with the features of the brother – who is critically at stake in this analysis – seems spontaneously to belong to a familial, fraternalist and thus androcentric configuration of politics.” (Derrida 2005b, viii).

²²⁴ É importante ressaltar que, para Derrida, a existência deste mecanismo de exclusão não significa, simplesmente, a colocação do feminino no exterior da ideia de fraternidade. De facto, o que está aqui em causa é um “não reconhecimento”, mais do que uma anulação: “It means simply that within this culture, this society, by which this prevalent canon was considered legitimate, accredited, then there was no voice, no discourse, no possibility of acknowledging these excluded possibilities” (Derrida 1997). Tal significa que a exclusão se processa frequentemente através de uma *inclusão excludente*, ou seja, através de uma inclusão que tem por objetivo subordinar e neutralizar: “The patriarchy may include cousins and sisters but, as we will see, including may also come to mean neutralizing. Including may dictate forgetting, for example, with ‘the best of all intentions’, that the sister will never provide a docile example for the concept of fraternity” (Derrida 2005b, viii).

2.3. “Uma revolta contra as mulheres”

Dada a importância conferida às relações fraternais na sua *Politiques de l'amitié*, Jacques Derrida não podia ignorar a “turbulent history of the word and concept of fraternity during and after the French Revolution, in and around the Republican motto” (Derrida 2005, 236). Contudo, no contexto geral da reflexão desenvolvida naquela obra, a Revolução Francesa acaba por surgir apenas de modo pontual²²⁵, sendo apresentada como uma “revolução sem revolução” (Derrida 2005, 188) ou como um prolongamento da secularização iluminista da noção de fraternidade²²⁶.

Existe, porém, um conjunto de autoras – como Lynn Hunt, Joan Landes ou Abigail Solomon-Godeau²²⁷ – para quem o período revolucionário constitui um exemplo privilegiado da *masculinização* da sociedade e da cultura francesa e da primazia dada à “irmandade entre os homens”. Assim, de acordo com Landes:

“(…) the Revolution’s phallic quality was a product of the way political legitimacy and individual rights were predicated on the entitlement of men alone. (...) The revolt against the father was also a revolt against women as free and equal public and private beings. Undeniably, then, liberty and equality came to be overshadowed by fraternity (the brotherhood of men) within the new order produced by the Revolution.” (Landes 1988, 158).

É importante notar que estas características androcêntricas não só não eram negadas pelo pretensão universalismo das proclamações revolucionárias como eram reforçadas por este. De facto, a Revolução Francesa é comumente associada a uma

²²⁵ Paralelamente às alusões pontuais à Revolução Francesa, encontramos nas *Politiques de l'amitié*, algumas referências mais genéricas à relação entre a história da *fraternização* e a França ou, como diz o filósofo, a uma “singular alliance linking nothing less than the history of fraternization to this thing, France – to the State, the nation, the politics, the culture, literature and language which answer for the name 'France' (...) from before the time of the French Revolution (...), then during the Revolution and in its aftermath” (Derrida 2005b, 264).

²²⁶ “This structure corresponds (...) to the secularization, in the style of the Enlightenment, of Christian friendship the promise of which the friends of the French Revolution (...) said that it was the implementation, achieved in history – projected as such, in any case. This friendship is quite fraternal” (Derrida 1995b, 261). Derrida retomará esta ideia na sua intervenção de 1997 na University of Sussex: “(...) this concept of brotherhood has a number of cultural and historical premises. It comes from Greece, but it also comes from the Christian model in which brotherhood or fraternity is essential. Men are all brothers because they are sons of God, and you can find the ethics of this concept in even an apparently secular concept of friendship and politics. In the French Revolution this is the foundation of the Declaration of the Rights of Man” (Derrida 1997).

²²⁷ Sem termos a pretensão de esgotar o campo abrangido pelo trabalho destas autoras, podemos mencionar aqui como exemplo das suas pesquisas a análise de Lynn Hunt às representações que apresentavam a revolução francesa como um “trabalho masculino” incluída no seu livro sobre *Politics, culture, and class in the French Revolution* (Hunt 1984, 87-119); a reflexão de Joan Landes sobre a secundarização das mulheres na “esfera pública” saída da revolução apresentada no livro *Women and the public sphere in the age of the French Revolution* (Landes 1988) ou, ainda, o exame da onnipresença do masculino na arte coeva levada a cabo por Abigail Solomon-Godeau em *Male Trouble: A Crisis in Representation* (Solomon-Godeau 1997).

aspiração universalista, a qual, após ter adquirido substância teórica com o *Iluminismo*, foi assumida como princípio orientador da ação política por parte dos atores revolucionários. Porém, como fica evidente nas análises levadas a cabo pelas autoras antes mencionadas, este *sujeito universal* apresentava-se frequentemente como um sujeito masculino²²⁸ – ou seja, como um sujeito possuidor de qualidades tidas como “masculinas”²²⁹ – através de um conjunto de discursos e de imagens que faziam confluir nele o juízo e a ação, o valor moral e o valor físico, a virtude e o vigor²³⁰.

A construção deste *universal-masculino* era, por sua vez, indissociável da “denigration of femininity”²³¹ (Solomon-Godeau 1997, 56), a qual surgia como o “outro” em relação à norma²³². Consequentemente a atividade pública e política por parte das mulheres tendia a ser entendida negativamente como defesa de um interesse particular (feminino) diferente e oposto ao interesse geral (masculino e, portanto, universal)²³³.

²²⁸ Joan Landes, por exemplo, considera que “The universal bourgeois subject was from the outset a gendered subject. Only male rights to full individuality were protected.” (Landes 1988, 158). No mesmo sentido, o historiador de arte Alexander Potts nota que “The ideal subject, the exemplary subject of freedom, is assumed to be a man” (Potts 2000, 229).

²²⁹ Referindo-se tanto ao discurso político como à crítica de arte da época, Abigail Solomon-Godeau assinala como “the word ‘male’, employed as an adjective, stood for all the positive attributes of a civic, moral, and ethical ideal in opposition to a cluster of terms negatively associated with the feminine.” (Solomon-Godeau (1997, 51).

²³⁰ A associação entre *virtude cívica* e *vigor masculino* era particularmente evidente na arte coeva. Thomas Crow recorda a este respeito que “Artists were asked not only to envisage military and civic virtue in traditionally masculine terms, but were compelled to imagine the entire spectrum of desirable human qualities, from battlefield heroics to eroticized corporeal beauty, as male” (Crow 1995, 2). Dorothy Johnson, por sua vez, demonstra como esta ligação entre vigor e virtude tem as suas raízes num conjunto de discursos pré-revolucionários que – ao denunciarem uma suposta relação entre a degenerescência física e a degenerescência moral da nobreza – abriram caminho para o ideal patriótico republicano do *homem regenerado* e robusto (Johnson 1989, 109-110). É interessante notar a importância que a autora atribui, neste contexto, ao *Serment des Horaces* de David: “Horatius and his sons make manifest the prescriptions for the robust male that abound in the medical, sociological, and pedagogical literature of the time. David seems to have crystallized in *The Oath* a specific cultural and nationalistic ideal of the strength and vigor of virtuous, regenerate man, depicting through dynamic carriage and accentuated muscles and limbs” (Johnson 1989, 110).

²³¹ Como nota Solomon-Godeau: “(...) the emergence of a new political discourse of republicanism and popular sovereignty which defined itself – at least in part – through its denigration of femininity (...) played its own role in privileging male beauty and the male body” (Solomon-Godeau 1997, 56). Tal não significa, contudo, que a figura feminina não podia ser utilizada como símbolo da revolução. Porém, quando isso acontecia, esta figura tendia a ser transformada numa imagem “chaste, pure, self-sacrificing, and wholly dedicated to the universal aims of the Republic” (Landes 1988, 162). O seu oposto era constituído pela representação monumental e viril do *Povo-Hércules*. De facto, conforme refere Lynn Hunt: “the colossal male figure represented more than just a repudiation of the moderate, feminine civic image; it reminded its beholders that radical revolution (...) was man’s work” (Hunt 1984, 116).

²³² “(...) femininity is both differentially and negatively defined in relation to the masculine norm, and (...) women are positioned as Other (and lesser) within patriarchal systems” (Solomon-Godeau 1997, 89).

²³³ Tal como refere Abigail Solomon-Godeau uma das principais funções da idealização do Homem enquanto sujeito universal era ocultar as desigualdades impostas com base no género: “Images of ideal manhood therefore possess an obvious ideological utility insofar as an exalted personification of Man effectively overrides and subsumes the material actualities of economic and gender inequality” (Solomon-Godeau 1997, 88). No sentido inverso, conforme nota Joan Landes, qualquer emergência do

Encontramos um exemplo deste duplo processo – de valorização do masculino e de secundarização do feminino – nos discursos revolucionários sobre a *natureza* e sobre a *transparência*, os quais, ecoando uma certa herança rousseauniana, defendiam uma reformulação das relações sociais e políticas através do afastamento da artificialidade e da opacidade²³⁴. Contudo, esta aproximação entre política e moral estava longe de ser neutra em termos de gênero²³⁵.

É certo que o discurso da natureza ajudou a moldar o entusiasmo com que os revolucionários de 1789 se dedicaram à formulação jurídica dos direitos naturais, “inaliénables et sacrés”, do homem e o cidadão. Porém, um entusiasmo semelhante foi posto na denúncia de uma suposta proximidade entre a feminilidade e o *Ancien Régime*²³⁶ ou, mais especificamente, entre as características tidas como femininas e a *artificialidade* da nobreza. Ou seja, o mesmo discurso que servia de base aos *droits de l'homme* fornecia um argumento para as limitações impostas aos direitos das mulheres.

De modo similar, a afirmação da *transparência* enquanto valor político convivia com um entendimento da transparência do feminino como transgressão²³⁷. De certa forma é o próprio carácter aporético do princípio de “publicidade” herdado do iluminismo que aqui se evidencia sob a forma de um argumento circular: por um lado considerava-se que as mulheres que intervinham na esfera pública burguesa contrariavam a conduta republicana virtuosa; por outro lado defendia-se que as mulheres que contrariavam a conduta republicana virtuosa deviam ser excluídas da esfera pública²³⁸.

feminino questionava não só a suposta integridade do masculino como a própria *universalidade do universal*: “feminist demands exposed the gap between principles of liberty, equality, and universal law and the revolutionary insistence on preserving – and in some cases, extending – prior inequalities among the sexes.” (Landes 1988, 105). Assim, concluí, Landes: “Either women would have to be subsumed within the universal (and effaced) or treated as different by nature but therefore outside the universal [and its privileges)” (Landes 1988, 105).

²³⁴ “Revolutionary transparency was harnessed to a belief in the moral regeneration of the people, that is, to the possibility of their return from vice to natural virtue. The claims of nature were reflected everywhere in the political discourse and symbols of the new republic” (Landes 1988, 147).

²³⁵ “The terms ‘nature’ and ‘virtue’, however, had an ambivalent quality in republican discourse. They functioned to preserve difference and hence guarantee sexual inequality, even as they were yoked to a universalist, egalitarian protest” (Landes 1988, 123).

²³⁶ “Within the context of French revolutionary and post-revolutionary culture, these tendencies were doubtless facilitated by the masculine ethos of republicanism itself, one of whose justifications for the political exclusion of women (there were many) was the association of femininity with the corruption of the *ancien régime* (...)” (Solomon-Godeau 1997, 96).

²³⁷ “In effect, there was no way women’s behavior could be absolutely transparent without simultaneously transgressing the worst of all prohibitions – that there be no particular interests within or especially against the community as a whole.” (Landes 1988, 165).

²³⁸ “(...) as women began to speak and act on their own behalf for the rights of female citizens in the reformed nation, they touched off a virulent debate on representation (...) they enacted the programs and institutional practices, first, of the liberal, then, of the republican public sphere – not realizing that women’s exposure to public view was beginning to be seen by men as a violation of virtuous, republican conduct.

Não é, portanto, de estranhar que esta *masculinização* do espaço público tenha tido o seu desenlace na elaboração de um ideal republicano de maternidade e na afirmação da função cívica do lar²³⁹, as quais contribuíram para a redução do feminino ao âmbito doméstico²⁴⁰. De acordo com Joan Landes:

“The language of transparent, democratic revolution represented women as most virtuous while performing private duties as mothers, sisters, and wives. Once silenced and domesticated, women were to be represented in the public realm by men, predictably their male kin. Having revolted against the older patriarchy of the father-king, then, fraternal men imposed on women a legally secured definition of politics – this time, the patriarchy of brothers and honorable husband-fathers” (Landes 1988, 149)

A onipresença do masculino e a marginalização do feminino inscrevem, assim, no centro dos discursos e das práticas da revolução francesa, um paradoxo fundamental entre a afirmação formal de direitos universais e a desigualdade de género ou, dito de outro modo, entre a aspiração à universalidade mediante a eliminação de todas as diferenças perante a lei (tal como era proposto na *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*) e a legalização da discriminação de género (expressa, por exemplo, na restrição das mulheres a uma cidadania *passiva* na constituição de 1791).

Arguments for gender propriety surfaced in the language of duty, conduct, and costume, as they had earlier in the century. But they seem to have intensified precisely when men determined to outlaw women's political life” (Landes 1988, 146-147).

²³⁹ Joan Landes sumariza os problemas colocados pelo ideal republicano de maternidade da seguinte forma: “According to the logic of republican motherhood, woman's major political task was to instill her children with patriotic duty. It followed, then, that the home could serve as the nursery of the state. As citizens, women would be educated beyond their limited horizons and wholly self-oriented concerns in order to embrace the larger polity, but ultimately in a passive not an active manner (...) If woman's service to the community was viewed as a function of her mothering role, the most likely consequence was to offer women political representation in a mediated fashion” (Landes 1988, 138). Também Alexander Potts aborda esta questão chamando a atenção para o modo como a imagem desincorporada da maternidade servia, aqui, de complemento à imagem erotizada do corpo feminino, ambas participando de um mesmo espaço ideológico e de uma mesma *economia sexual*: “In this ideological and sexual economy, the female body is either a marginalized erotic image, denied the ethical and political investment given to the male body; or it functions in a quite different mode. Clothed, austere, maternal, it becomes (...) a de-erotized and hence partly disembodied signifier” (Potts 2000, 229).

²⁴⁰ É importante não confundir os esforços – muitas vezes reativos – para restringir as intervenções das mulheres com a ausência de envolvimento por parte destas na Revolução. De facto, as tentativas de subordinação dos elementos femininos não foram idênticas ou identicamente bem-sucedidas ao longo do decénio revolucionário, tendo ocorrido, em alguns momentos, uma intensificação do seu envolvimento seja através de atividades cívicas (intervenção em clubes, apresentação de petições, colaboração em periódicos), seja mediante a presença nas manifestações populares (como ficou patente, logo em outubro de 1789, na marcha sobre Versalhes) (Landes 1988, 106-112; Roberts 2000, 235-236, 255). Paralelamente vemos surgir, ao longo destes anos, um conjunto de publicações de teor feminista da autoria de Condorcet, Etta Palm d'Aelders, Olympe de Gouges, Theodor Gottlieb von Hippel ou Mary Wollstonecraft (Landes 1988, 112-138). Todas estas intervenções acabaram por contribuir, como nota Joan Landes, para a constituição do feminismo *moderno*: “(...) it was then that feminism acquired its modern shape and consciousness – as a reply to the refusal of both liberals and republicans to resolve the problem of women's civil and political subordination, and as an effort by women of diverse social backgrounds to participate in and to claim for their own the literary and political institutions of the revolutionary bourgeois public sphere” (Landes 1988, 169).

As tensões introduzidas pelas questões de gênero no âmbito da política revolucionária estavam também presentes no campo artístico. De fato podemos falar, durante estes anos, de uma *masculinização da arte*²⁴¹, a qual afetava tanto as temáticas como as relações de produção artísticas.

No que diz respeito às temáticas existe uma crescente opção por narrativas que valorizam as relações entre figuras masculinas, que têm homens como protagonistas ou que favorecem a apresentação do corpo masculino nas suas diferentes modalidades²⁴². Em contrapartida as personagens femininas são deslocadas para as margens do campo visual e narrativo²⁴³, sendo apresentadas como meros elos de ligação entre os protagonistas masculinos²⁴⁴.

A fim de descrever esta ubiquidade do masculino, a historiadora de arte Abigail Solomon-Godeau socorre-se do conceito, trabalhado anteriormente por Eve Sedgwick²⁴⁵, de *homossociabilidade* (Solomon-Godeau 1997, 56), o qual permite analisar as relações sociopolíticas estabelecidas entre pessoas de um mesmo gênero.

Ao aplicar o conceito à arte produzida em França durante este período, Solomon-Godeau começa por chamar a atenção para a existência de um *problema masculino* (“male trouble”), o qual resultava de uma “crisis in and of representation, precipitated in the wake

²⁴¹ A expressão é empregue por Thomas Crow quando, ao analisar a dificuldade sentidas pelas mulheres artistas no acesso ao sistema de estúdios, conclui que “this exclusion only confirm an increasing masculinization of visual arts” (Crow 1995, 2).

²⁴² Abigail Solomon-Godeau, ao tratar da “heightened masculinization in the content of art” (Solomon-Godeau 1997, 56), assinala um conjunto de temáticas – Aquiles e Pátroclo; a fuga de Éneas; Bruto; os juramentos – que permitiam aos artistas colocar em destaque as figuras masculinas e trabalhar as relações entre estas (Solomon-Godeau 1997, 56-60).

²⁴³ Na sua análise à pintura da época – e, mais concretamente ao *Achille recevant les envoyés d'Agamemnon* (1801) de Ingres – Solomon-Godeau chama a atenção para o modo como “(...) femininity is here displaced to the margins of the visual and indeed the narrative field” (Solomon-Godeau 1997, 61).

²⁴⁴ Com base na reflexão desenvolvida por Eve Sedgwick, Abigail Solomon-Godeau salienta como, neste contexto, “(...) the woman between men may operate as kind of switching station – a conduit – between the trajectories of male desire” (Solomon-Godeau 1997, 50).

²⁴⁵ Eve Sedgwick inicia o livro *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, publicado em 1985, com um esclarecimento sobre o modo como o conceito de homossociabilidade era utilizado no contexto das ciências sociais e humanas: “‘Homosocial’ is a word occasionally used in history and the social sciences, where it describes social bonds between persons of the same sex; it is a neologism, obviously formed by analogy with ‘homosexual,’ and just as obviously meant to be distinguished from ‘homosexual.’ In fact, it is applied to such activities as ‘male bonding,’ which may, as in our society, be characterized by intense homophobia” (Sedgwick 2016, 1). A autora propõe-se fazer, por sua vez, uma análise simultaneamente estrutural (“making generalizations”) e histórica (“marking historical differences in, the *structure*”, 2016, 2) do *desejo homossocial masculino*. Tal permitir-lhe-á assinalar as descoincidências que existem entre homossociabilidade e heterossexualidade *compulsiva*, bem como destacar a coincidência que existe entre as diferentes formas de homossociabilidade e os mecanismos indutores de desigualdade de gênero (“the historically differential shapes of (...) homosociality (...) will always be articulations and mechanisms of the enduring inequality of power between women and men”, 2016, 5).

of revolution and large scale political, social and cultural transformation” (Solomon-Godeau 1997, 45).

De acordo com a autora esta crise expressava-se, em termos artísticos, numa divisão²⁴⁶ entre uma *masculinidade viril* e uma *masculinidade fragilizada*, ambas inscritas no contínuo homosocial²⁴⁷. A primeira consubstanciava-se na imagem ativa e marcial que encontramos, por exemplo, nas representações de heróis clássicos²⁴⁸. A segunda traduzia-se na imagem de passividade, debilidade e sensualidade incorporada pelas pinturas de efébos erotizados²⁴⁹. Apesar do seu contraste – ou precisamente por causa dele – estas duas versões do masculino não implicavam uma desconstrução da norma *patriarcal* mas, antes, o seu reforço, acentuando a equiparação entre o masculino e o universal através da absorção da diferença²⁵⁰.

²⁴⁶ Na leitura proposta por Solomon-Godeau esta divisão testemunhava “an internalized division inhabiting the patriarchal imaginary within which the acknowledgment of sexual difference implies always a threat to the fictive – and fragile – integrity and unity of the male subject” (Solomon-Godeau 1997, 96).

²⁴⁷ “The images of the republican heroes of the 1780s and '90s can be said to exemplify masculinist versions of homosociality, while the imagery of Endymion or other androgynous types can be read as their feminized Other. The explanatory force of the concept of homosociality therefore lies in the ways it provides a structural model for grasping the appeal of both versions.” (Solomon-Godeau 1997, 60).

²⁴⁸ Abigail Solomon-Godeau fala, a este propósito, de um “official aesthetic (and political) discourse of heroic, active, and phallic masculinity, a masculinity that is charged with the representation of public, civic, and indeed martial values and from which all traces of the feminine are deliberately expunged” (Solomon-Godeau 1997, 88). Na obra de David, o conjunto pictórico que melhor se adequa a esta descrição é, certamente, o grupo dos Horácios representado na pintura de 1784-1785.

²⁴⁹ “In contrast to the nominal ideal of active and virile manhood, the feminized ephebe, often deactivated or disempowered, invites a relationship with the viewer that is essentially contemplative, private and hedonistic, and whose unworldly beauty, graceful *mollesse*, and sensuous appeal were openly acknowledged and celebrated, even as a baleful and corrupting ‘effeminacy’ was ritually denounced and condemned” (Solomon-Godeau 1997, 88). O exemplo destacado por Solomon-Godeau é o *Le Sommeil d'Endymion* (1791) de Girodet, mas o *Bara* de David poderia igualmente ser incluído nesta categoria. Vale a pena recordar, aqui, a análise de Alexander Potts a esta última obra: “David's *Bara* might be seen as straddling the differently gendered roles of female symbolic ideal and male public hero. He was both the feminine embodiment of liberty and republic and the masculine embodiment of heroic endeavor. He simultaneously played the role of passive female victim or helpless martyr and of active male hero struggling against all odds. S/he was an impossible figure representing the ideal revolutionary subject as both masculine and feminine, in a situation where in reality gender distinctions made this confluence quite illegitimate and the feminine was excluded from self-presentation on the stage of political life” (Potts 2000, 236).

²⁵⁰ Abigail Solomon-Godeau defende que tanto a *masculinidade estoica* (“stoic manhood”) como a *masculinidade enfraquecida* (“disempowered manhood”) fazem parte de uma mesma *economia psíquica e política falocêntrica*, contribuindo ambas para a subordinação do feminino. Assim, no caso da *masculinidade estoica*, “femininity, representing the affective, ‘private’ claims of love (familial or sexual) needs be sacrificed to the higher realms of the public, civic, and collective weal”. Já no caso da *masculinidade enfraquecida*, “femininity, associated with eroticism, pleasure, and purely sentimental ties, is literally eliminated, but is nevertheless recuperated within an entirely masculine circuit in which active and passive drives and subject positions are respectively expressed in male bodies” (Solomon-Godeau 1997, 88-89). O enfoque que Solomon-Godeau coloca na absorção da diferença pela norma patriarcal não nos deve, contudo, fazer esquecer a possibilidade da repetição da alteridade e da indeterminação colocarem em causa a própria norma.

Tal como mencionámos, a “masculinização da arte” durante este período evidenciava-se não só no conteúdo das obras, mas também nas *relações de produção*. Um dos aspetos que adquire particular relevância, neste âmbito é o sistema de estúdios, como demonstra, de resto, o próprio atelier de Jacques-Louis David²⁵¹. De facto, o papel desempenhado pelos estúdios na formação dos jovens artistas não se limitava à dimensão pedagógica²⁵², mas implicava, igualmente, uma convivência entre os diversos intervenientes que se encontrava profundamente marcada por formas de sociabilização “masculinas”²⁵³, assentes em complexos laços de filiação e de fraternidade, de amizade e de rivalidade²⁵⁴.

²⁵¹ A importância do atelier de Jacques-Louis David tem sido sublinhada pela generalidade dos autores que se têm dedicado ao seu trabalho. Contudo, o modo como essa importância é interpretada está longe de ser uniforme. Regis Michel, por exemplo, considera que: “Une jeunesse turbulent et cosmopolite vient y recevoir un enseignement libre et personnel, qui reste rebelle aux normes académiques. David leur sert généreusement de mentor et de protecteur” (Michel e Sahut 1988, 112). Já Thomas Crow apresenta uma visão mais matizada e questionadora das relações estabelecidas no interior do atelier. Assim, de acordo com Crow “Powerful shifts were taking place in the philosophical underpinning of the visual arts, the sum of which moved painting more and more into a single-sex frame of reference (...) The studio was the place where these forces crossed and had to be transformed into a practical form of life. At moments in their collective work as artists, this imagination of life through the lens of exclusively male sociability presents itself as a moral, intellectual, and erotic utopia. At others – and the two moments sometimes virtually coincide – the costs of that compulsion are reckoned in terms of death and suffering at the limits of endurance” (Crow 1995, 2).

²⁵² Thomas Crow destaca, precisamente, como: “The life of the studio needs here to be distinguished from the formal side of a painter’s education. For instruction in drawing and all of the intellectual components of the profession, a student followed the collective regimen of the Academy (...). At the same time, an equivalent component of their education remained unsystematic and decentralized.” (Crow 1995, 14). De modo similar, Susan Waller – ao analisar as *charges* e os *concours* que viriam a tornar-se comuns no período pós-revolucionário – fala de um sistema *atelier-école* onde os estúdios assumiam uma função não só educativa (transmissão de convenções pictóricas) mas também social (definição da profissão em termos de género), servindo, assim, para “socialize the student into the homosocial professional group and into the award system that both defined the French artistic arena and comprised a state mechanism for establishing a gender order.” (Waller 2018, 138).

²⁵³ Tal não significa que as mulheres não podiam alcançar sucesso artístico – como aconteceu, por exemplo com Adélaïde Labille-Guiard, Angelica Kauffman ou Elisabeth Vigée-Lebrun – ou que estavam totalmente ausentes dos ateliers. Significa, isso sim, que as dinâmicas inerentes ao sistema de estúdios tendiam a minorizar a sua posição relativamente aos elementos masculinos e às ligações que se estabeleciam entre estes, aumentando o esforço que tinham que despender para alcançar esse sucesso e tornando a sua presença nos estúdios “a (...) locus of male anxiety” (Solomon-Godeau 1997, 52).

²⁵⁴ Referindo-se concretamente ao estúdio de Jacques-Louis David, Solomon-Godeau nota como “the various hierarchies, rivalries, factions, and friendships described are seen as exclusively masculine and variously articulated in relation to David himself, the charismatic master who structurally occupies the position of father/teacher and homosocial object of desire” (Solomon-Godeau 1997, 50).

Por essa razão, autores como Thomas Crow²⁵⁵ e Nicholas Mirzoeff²⁵⁶ têm atribuído uma importância especial ao papel desempenhado pelo princípio de *emulação* nas suas análises às instituições artísticas da época. Um princípio que esvaziava grande parte do potencial transformador que o ideal de fraternidade poderia ter assumido em termos sociais, acabando por o reduzir a uma relação tensional entre reconhecimento mútuo e tentativa de ultrapassar os pares, mesmidade e competitividade.

2.4. *Les hommes d'un côté, les femmes de l'autre*

A importância assumida pela dicotomia de gênero e a valorização do masculino relativamente ao feminino que acabaram por marcar a política e a arte durante o período revolucionário, fazem-se sentir na obra de Jacques-Louis David desde as pinturas pré-revolucionárias até às aos seus trabalhos mais tardios²⁵⁷.

²⁵⁵ O conceito de *emulação* assume um lugar de destaque no livro *Emulation: making artists for revolutionary France* que Thomas Crow dedica às ligações estabelecidas entre Jacques-Louis David e os seus alunos, em particular François-Hubert Drouais e Anne-Louis Girodet. O autor começa por notar, aqui, que as questões de “filiação e herança” se tornaram problemáticas numa ordem social caracterizada pelo afastamento da figura do rei e da autoridade patriarcal que ele incorporava e pelas tentativas de estabelecer uma “republic of equal male brotherhood” (Crow 1995, 1). É neste contexto que os laços entre David e os dois jovens pintores deixam se resumir a uma relação convencional entre mestre e discípulos e assumem a forma de uma dependência mútua marcada pela competitividade. Um dos exemplos deste processo é o *Serment des Horaces* onde, de acordo com Thomas Crow, Jacques-Louis David procurou superar em termos artísticos a virtuosidade cívica que Drouais tentara alcançar em termos biográficos: “(...) Drouais (...) could see that the *Horatii* was finally making a painter’s demonstration of virtuous civism more a matter for art and less a matter for autobiography”, (Crow 1995, 45).

²⁵⁶ Embora sem se focar diretamente no sistema de estúdios, o artigo de Nicholas Mirzoeff – intitulado “Revolution, Representation, Equality: Gender, Genre, and Emulation in the Académie Royale de Peinture et Sculpture, 1785-93” – descreve como, durante a revolução, a noção de emulação foi sendo confrontada por propostas mais inclusivas em termos de *généros* (artísticos) e de *généro*. Porém, segundo Mirzoeff, a possibilidade de um entendimento expandido da ideia de igualdade acabou por ser afastada – nomeadamente pelas diferentes fações que se digladiavam no seio da academia – dando lugar uma “conservative definition of equality (...). That is to say, although every artist was to enjoy equality of opportunity, talent and experience necessarily separated individuals who aspired to improve themselves by emulating their peers” (Mirzoeff 1998, 162).

²⁵⁷ Numa descrição necessariamente abreviada, podemos constatar como as obras da década de 1780 antecipam a omnipresença do masculino através do desdobramento entre uma *masculinidade viril*, representada paradigmaticamente pelos Horácios e uma *masculinidade fragilizada* que se anuncia nas personagens cegas, mortas ou condenadas de Belisário, Heitor e Sócrates (Thévoz 1989, 31-32). Mantendo-nos no âmbito do pictórico e avançando para o decénio revolucionário, reencontramos a questão de gênero nos quadros dos *mártires* e, em particular, no *La Mort de Marat* (1793), uma obra que sublinha a “culpa” feminina ao mesmo tempo que lhe retira agência, colocando Charlotte Corday fora de campo (Weston 2000, 128-149). Durante a fase pós-revolucionária as dicotomias entre o masculino e o feminino continuam a estar presentes de diversos modos. Em *Les Sabines* (1795) a intervenção feminina resulta numa paragem da ação “masculina” e, portanto, numa suspensão da turbulência da História de acordo com a ideologia do Diretório (Thévoz 1989, 35-36). No *Le Sacre de Napoléon* (1805-07) a opção de representar o imperador coroando Josefina, volta a colocar a personagem masculina no centro da ação e o elemento feminino numa posição subordinada. Finalmente o *Leonidas at Thermopylae* (1814), ao apresentar uma multidão de guerreiros seminus no momento que antecede o combate, remete o espetador para um universo ubiquamente masculino (Potts 2000, 237).

Não sendo possível analisar aqui de modo aprofundado as diferentes estratégias que o artista adotou ao longo do tempo, vale a pena observar com algum detalhe um exemplo particularmente significativo e que nos remete para o seu período de maior envolvimento na política “institucional”: a *Fête a l'Être Suprême*. Sigamos, pois, Jacques-Louis David pelas ruas de Paris, durante o 20 do *Prairial* (8 de junho) de 1794²⁵⁸.

Logo ao romper do dia ouvem-se os primeiros sinais de festa e todos – amigos e irmãos, pais e crianças, jovens e velhos – preparam-se para participar na celebração²⁵⁹:

“L’aurore annonce à peine le jour, et déjà les sons d’une musique guerrière retentissent de tous parts, et font succéder au calme du sommeil un réveil enchanteur. A l’aspect de l’astre bienfaisant qui vivifie & colore la nature, amis, frères, époux, enfants, vieillards & mères s’embrassent, & s’empressent à l’envi d’orner & de célébrer la Fête de la Divinité. (David 1794b, 21-22)

Inicia-se então o cortejo com os intervenientes distribuídos de acordo com a sua filiação e género (as filhas com as mães e os filhos com os pais) e acompanhados pela respetiva simbologia (flores no caso das mulheres e espadas no caso dos homens):

“Les tambours roulent tout prend une forme nouvelle. (...) Les mères quittent leurs fils et leurs époux ; elles portent à leur main des bouquets de roses; leurs filles, qui ne doivent jamais les abandonner que pour passer dans les bras de leurs époux, les accompagnent et portent des corbeilles remplies de fleurs. Les pères conduisent leurs fils, armés d’une épée; l’un et l’autre tiennent à la main une branche de chêne” (David 1794b, 22)

Quando o cortejo atinge o *Jardin National* (jardim das Tulherias) tem lugar o primeiro momento da *Fête* (fig. 11). Robespierre começa por subir a uma tribuna a partir da qual instrói *pedagogicamente* o povo acerca do significado do festival e do *Ser Supremo*. Em seguida, empunhando uma tocha, pega fogo a um monumento que reúne os

²⁵⁸ Recorremos aqui, sobretudo, ao *Plan de la Fête de l'Être suprême*, elaborado por Jacques-Louis David e incluído no relatório apresentado por Robespierre, a 7 de maio desse ano, sobre “*les rapports des idées religieuses & morales avec les principes républicains, & sur les fêtes nationales*” (David 1794b, 21-24). Para além deste texto, a intensa planificação requerida pelo festival é testemunhada por outros documentos destinados a dar instruções sobre a generalidade do evento, como é o caso da *Instruction particulière pour les commissaires chargés des détails de la Fête à l'Être Suprême* (1794b), ou a servir de suporte a momentos específicos, como as *Couplets destinés à être chantés, au nom de la jeunesse, le jour de la Fête de l'Être suprême* (1794c). A comparação entre estes textos e as gravuras produzidas posteriormente – como a *Vue du jardin national et des décorations* (fig. 11) e a *Vue de la montagne élevée au Champ de la Réunion* (fig. 12) – indicam que o festival terá decorrido de acordo com o planeado.

²⁵⁹ É interessante notar como o texto de Jacques-Louis David é percorrido por uma ambiguidade entre o ponto de vista de um eventual espetador e a sua função enquanto autor que define todos os detalhes e assume a própria cidade e os corpos dos cidadãos como matéria-prima. Esta tensão soma-se a um conjunto de outras que atravessam o próprio festival, onde a transformação festiva do espaço se combina com a prescrição do modo correto de o vivenciar e onde a abertura à participação popular se mistura com a obrigação do povo desempenhar a imagem que dele é feita pelas elites.

inimigos da “felicidade pública” – o *Ateísmo*, a *Ambição*, o *Egoísmo*, a *Discórdia*, a *Falsa Simplicidade* – a fim de revelar a imagem “calma e serena” da *Razão*²⁶⁰

Depois o cortejo volta a pôr-se em movimento - “le peuple se dispose; il est en ordre, il part” – com o povo devidamente organizado em duas colunas: “les hommes d’un côté, les femmes de l’autre” (David 1794b, 23). O destino final é o *Champ de la Réunion* (*Champ de Mars*) onde um conjunto de estruturas simbólicas – uma “montagne immense”, um “autel de la Patrie”, uma “arbre de la liberté” – acolhe o segundo e último momento do festival: um evento coral de larga escala (fig. 12).

Também aqui os intervenientes são instruídos a situarem-se no lugar que lhes compete – “la partie de la montagne qui leur est désignée” (David 1794b, 24) – de acordo com o respetivo género: “les pères avec leurs fils (...) les mères avec leurs filles” (David 1794b, 24). E é assim, em concordância com o local que lhes foi atribuído e com as características que lhes são reconhecidas, que se dá a sua intervenção:

“(...) les pères, accompagnés de leurs fils, chantent une première strophe: ils jurent ensemble de ne plus poser les armes, qu’après avoir anéanti les ennemis de la république (...); les filles avec leurs mères (...) chantent une seconde strophe: celles-ci promettent de n’épouser jamais que des hommes qui auront servi la patrie; les mères s’enorgueillissent de leur fécondité (...)” (David 1794b, 24).

O festival aproxima-se então do seu final e, de acordo com as palavras de Jacques-Louis David, o ideal de *fraternidade* (“un embrassement fraternel”) expressa-se, neste momento decisivo, através de uma manifestação de unidade (“ils n’ont plus qu’une voix”):

“Une décharge formidable d’artillerie, interprète de la vengeance nationale (...) Un chant mâle guerrier, avant-coureur de la victoire, répond au bruit du canon. Tous les français confondent leurs sentiments dans un embrassement fraternel; ils n’ont plus qu’une voix, dont le cri général, *vive la République*, mont vers la Divinité” (David 1794, 56)

O percurso que aqui fizemos através do *Plan* de David para o festival de 8 de junho de 1794 permite-nos constatar que a dimensão política subjacente à *Fête de L’Être Suprême* não se resumia à mensagem proclamada por Maximilien Robespierre no *jardin des Tuileries*, nem à simbologia dos diversos monumentos efémeros erguidos no *Champ*

²⁶⁰ “(...) le président paroît à la tribune élevée au centre de l’amphithéâtre; il fait sentir les motifs qui ont déterminé cette Fête solennelle (...). Au bas de l’amphithéâtre s’élève un monument où sont réunis tous les ennemis de la félicité publique: le monstre désolant de l’Athéisme y domine; il est soutenu par l’Ambition, l’Egoïsme, la Discorde et la fausse Simplicité (...). Le président s’approche, tenant entre ses mains un flambeau: le groupe s’embrase (...). Du milieu de ces débris s’élève la Sagesse au front calme et serein (...). La fille du ciel semble dire: Peuple, rends hommage à l’auteur de la nature (...)” (David 1794b, 22-23).

de Mars, mas implicava uma determinada *organização do sensível*²⁶¹, a qual sustentava, por sua vez, essa mensagem e essa simbologia.

Esta organização assegurava que o ideal de unidade se refletia na imagem de uma comunidade onde todas as partes estavam, supostamente, presentes e contadas (novos e velhos, pais e filhos, mães e filhas). Tal era obtido, contudo, através de uma *coreografia* da política, a qual estabelecia o lugar que cabia a cada uma dessas partes de acordo com as competências que lhe eram atribuídas. Esta distribuição de lugares e de competências – ao contrapor a virilidade militar e ativa dos pais e dos filhos à fecundidade e à domesticidade das mães e das filhas – conduzia, assim, a uma hierarquização dos termos, ao mesmo tempo que naturalizava a hierarquia.

É interessante notar como a relevância conferida à dualidade entre o masculino e o feminino – e a sua utilização para naturalizar uma determinada organização do sensível – que encontramos na *Fête de l'Être Supreme* e noutros festivais revolucionários organizados por Jacques-Louis David²⁶² replica, sobre diversos aspetos, o que ocorria, durante o período pré-revolucionário, no *Serment des Horaces*.

²⁶¹ Recorremos aqui, com alguma liberdade, à terminologia empregue por Jacques Rancière na sua reflexão sobre a *partilha do sensível* (Rancière 2009, 15), sobre o conjunto de operações – distribuição de lugares e de funções, contagem das partes, adequação do visível e do dizível – que produzem “a agregação e o consentimento das coletividades” (Rancière 1996, 41) e sobre os dissensos que podem levar à reconfiguração dessa partilha.

²⁶² A importância da questão de género nos festivais não se cinge à *Fête de l'Être Suprême*. Encontramos uma abordagem similar, por exemplo, nos planos para a transladação dos jovens *mártires*, Joseph Bara e Joseph Agricol Viala, para o Panteão. No *Rapport sur la Fête héroïque pour les honneurs de Panthéon à décerner aux jeunes Barra & Viala*, apresentado a 11 de julho na Convenção, David começa por recorrer à imagem convencional do “combat entre le vice & la vertu” (David 1794a, 2), associando o primeiro ao despotismo e o segundo à República. Em seguida, porém, o discurso sobre a virtude mistura-se com o discurso sobre a natureza, os laços familiares confundem-se com os laços naturais e o patriotismo *naturaliza-se*: “La démocratie ne prend conseil que de la nature (...) Sous son règné, toutes les pensées, toutes les actions se reportent à la patrie (...) la sainte égalité plane sur la terre, & d’une immense population sait une nombreuse famille” (David 1794a, 3). Será, então, com base neste enquadramento teórico que o artista regressa à dicotomia entre o masculino (associado a valores cívicos, militares, produtivos) e o feminino (associado a valores domésticos, maternais, reprodutivos). De facto, o *Rapport* termina com uma exortação *pedagógica* através da qual Jacques-Louis David pretende instruir as mulheres sobre o lugar que, no seu entender, lhes compete ocupar – o lar – e sobre o papel que lhes cabe desempenhar enquanto suplemento dos homens: “La victoire va vous ramener des amans dignes de vous (...) Après avoir servi leur pays dans la guerre la plus glorieuse, qu’ils goûtent avec vous les douceurs d’une vie paisible; que vos vertus, que votre chaste fécondité centuplent les ressources de la patrie, que chacun vous voyant au milieu d’une nombreuse famille, vous porte respect” (David 1794a, 10). Deste modo, tanto o *Rapport* para a festa em honra de Bara e Viala como, algum tempo antes, o *Plan* da *Fête de l'Être Suprême* parecem aproximar-se da postura rousseauiana plasmada na *Lettre sur les spectacles*: “si j’ajoute qu’il n’y point de bonnes mœurs pour les femmes hors d’une vie retirée & domestique; si je dis que les paisibles soins de la famille & du ménage sont leur partage, que la dignité de leur sexe est dans sa modestie (...) & que toute femme qui se montre se déshonore : à l’instant va s’élever contre moi cette philosophie d’un jour qui naît & meurt dans le coin d’une grande ville, & veut étouffer de-la le cri de la Nature & la voix unanime du genre-humain.” (Rousseau 1758, 51-52).

Com efeito a centralidade da dicotomia de género no *Horaces* e o seu desdobramento numa série de outras oposições – dever e sentimento, vigor e resignação, atividade e passividade – têm sido sublinhadas por diversos historiadores que, ao longo do tempo, estudaram esta pintura. Duas das abordagens mais significativas, neste âmbito, pertencem a Thomas Crow e a Norman Bryson, os quais procuram analisar a questão de género na obra de David a partir de diferentes perspetivas.

Thomas Crow, como vimos, tende a dedicar uma atenção especial às relações existentes entre a dimensão política e os aspetos formais²⁶³. No artigo “The Oath of the Horatii in 1785. Painting and pre-revolutionary radicalism in France”, este autor procura demonstrar como, no caso do juramento dos irmãos romanos, essas relações se manifestam numa reiteração em termos formais das *virtudes cívicas republicanas* através de um duplo processo de “austerity and dissonance” (Crow 1978, 458).

A *austeridade* traduz-se aqui no abandono das demonstrações de virtuosismo pictórico, das complexidades compositivas ou das nuances emocionais²⁶⁴. Ao proceder deste modo David estaria, segundo o autor, a negar a artificialidade e o estilo, ou seja, os valores que, como referimos anteriormente, a crítica de arte radical associava à aristocracia durante o período pré-revolucionário.

Esta dimensão de austeridade completa-se, por sua vez, numa *dissonância* que se expressa na rejeição não só das modelações e das fusões pictóricas²⁶⁵, mas também das

²⁶³ Nessa medida, a interpretação que Thomas Crow vai propor para o *Serment des Horaces* difere significativamente das análises levadas a cabo por historiadores como Anita Brookner que veem nesta obra de David um modo de autoexpressão do artista e das contradições que caracterizavam a sua personalidade: “To the small, inarticulate, violent, and vulnerable David came this fantasy of strength, calm, power and indifference to public opinion on which he tried to model himself in the years that ensued.” (Brookner 1980, 74). Thomas Crow viria a publicar uma revisão sobre o texto de Brookner onde critica a “refusal of politics” por parte desta autora (Crow 1982, 112) e considera que, tendo “closed the books on further historical elucidation, her recourse is straightforward irrationalism: the genesis of the *Horatii* she can describe only in terms of ‘the random and covert workings of David’s mind’” (Crow 1982, 111).

²⁶⁴ O historiador de arte norte americano considera que “the assertively simple and declarative order of the picture as a whole, communicate a willful rejection of compositional complexity and difficulty as values in themselves. Painterly flourishes and obvious demonstrations of virtuosity are absent. There is no seductive variety of texture, either of the objects depicted or of the painted surface itself; the surfaces of things (...) have a brittle, unrelieved hardness. (...) colours, are muted and contrasts subdued (...) David renounces as well dramatic and emotional nuance (...) by compressing his narrative into the ritual of an oath, he chooses a moment which temporarily banishes emotional complexity altogether. (...)” (Crow 1978, 457).

²⁶⁵ Em última instância o que estava em causa no *Serment des Horaces* era, de acordo com a leitura proposta por Thomas Crow, uma recusa “to subordinate a world of distinct objects to a unified process of seeing” (Crow 1978, 460), tal como impunham as convenções académicas. Se, por um lado, esta recusa gerava uma “nonsymbolic experience” (Crow 1978, 461), por outro requeria o estabelecimento de um novo tipo de controlo assente agora na “immutable order of nature” (Crow 1978, 460) e, portanto, numa “naturalização da imagem” que se contrapunha à artificialidade da arte.

relações interpessoais²⁶⁶. Ora um dos aspetos onde esta dimensão disjuntiva desempenha um papel decisivo é, precisamente, na estruturação da dicotomia de género.

A história dos Horácios é, como recorda Thomas Crow, uma história sobre as complexas relações familiares que se estabelecem entre as personagens masculinas e as personagens femininas. Porém, ao organizar a pintura com base numa oposição rígida entre “male/female, straight-line/curved-line, erect/ supine” (Crow 1978, 459), Jacques-Louis David não só se recusa a encontrar uma expressão formal para a interação entre os dois grupos como situa os homens no lado superior da dicotomia, concentrando no grupo feminino os elementos estilísticos que possuem uma conotação negativa²⁶⁷.

Tal como Thomas Crow também Norman Bryson atribui uma importância particular ao modo como o masculino e o feminino são apresentados no *Serment des Horaces*. Porém, Bryson parte de um enquadramento teórico diverso, começando por destacar os “Western myths of seeing”²⁶⁸ (Bryson 1987, 64) e o modo como estes convergem na *naturalização* de uma visão *bi-polar* ou *diática*. Em seguida, com recurso à linguística e à psicanálise, o autor problematiza essa visão bi-polar, demonstrando como ela se encontra sempre atravessada por terceiro termo – o *signo* – e inscrita em processos de sociabilização²⁶⁹.

Será então com base neste enquadramento que Norman Bryson se propõe examinar o *Horaces* como uma imagem da própria visualidade²⁷⁰, o que terá um impacto

²⁶⁶ “Reciprocity exists only in the strained, frozen, oath-taking; anything that would include that action in a wider network of relationships – sexual, emotional, social – is excluded: the impassive back wall shuts out the world (...). The three arches (...) mark and separate the figures from one another (...). David (...) does not show the relationship either between the *Horatii* themselves or between them and Rome, he only asserts it; he cannot demonstrate it, he can only declare it” (Crow 1978, 457-458).

²⁶⁷ “David gives emotional expression a place in the picture, but confines it to the group of women and undercuts it even there (...) They also make the only group of figures composed in a traditional way; David makes a gesture towards established convention, gives it a place in the picture, but shoves it to the side, relegating it also to the devalued realm of femininity.” (Crow 1978, 457).

²⁶⁸ Logo no começo do seu texto Norman Bryson percorre a história do Ocidente, sumariando o entendimento da visão que aqui foi sendo desenvolvido desde a escolástica, passando pela perspectiva renascentista e pelo cogito cartesiano, até à fenomenologia (Bryson 1987, 64-66).

²⁶⁹ “(...) ideally, the means of representation are limpid, crystalline, lustral; like the lens of the eye itself. This is to deny the enormous complexity of negotiation that exists in vision not only between the self and the world, but between the self and others; it denies the social, the interpersonal nature of vision; and, most crucially, it denies the intervention into bi-polar or dyadic vision, of the third term by which the socialization of vision is affected, *the sign*; and of the agency which consummates the diverse activities of the sign in human society – language” (Bryson 1987, 66).

²⁷⁰ “The Oath is itself an image, yet it is also an image of visuality; an image about how we are images; and about the relation between sign and sight (...) it show human visuality (...) as (...) stricken by a principle of alterity which deforms the world of sight, or perhaps reflects back to us an intrinsic deformity, an ‘othering’ which runs throughout our being.” (Bryson 1987, 74-75).

determinante na forma este autor interpreta a representação dos elementos masculinos e femininos. Segundo Bryson, os homens estão constrangidos a um “process of heroic projection and destructive substitution” (Bryson 1987, 72), ou seja, a definirem-se através dos signos de força e de virilidade que dirigem ao olhar do outro, do *inimigo*²⁷¹. As mulheres, por sua vez, são colocadas fora do campo discursivo, enquanto objetos passivos do olhar masculino²⁷² ou como meras unidades de troca na relação entre os homens²⁷³, tornando-se assim o “blinded object of another’s sight” para quem “visuality is the experience of Being becoming Representation” (Bryson 1987, 74-75). O resultado destes processos é, nas palavras de Bryson, a imagem de uma “humanity broken in two, across the bar of gender, each fragment living in a permanent incompleteness” (Bryson 1987, 75).

As interpretações avançadas por Thomas Crow e por Norman Bryson não são totalmente convergentes entre si²⁷⁴, nem imunes ao questionamento. De facto, podemos interrogar-nos se a reflexão de Crow não aproxima demasiado os elementos femininos e masculinos de suportes formais de um antagonismo que os ultrapassa. Ou se a análise de Bryson, ao apresentar ambos os grupos como estando dependentes de relações sógnicas, não corre o risco de secundarizar as restantes modalidades que as relações de poder assumem.

Contudo, independentemente das objeções que possam ser feitas, as propostas destes dois autores têm o mérito de, para além de assinalarem a presença da dicotomia de género no *Serment des Horaces*, demonstrarem a importância de se problematizar o modo como essa estrutura dicotómica era construída por Jacques Louis David.

²⁷¹ “For males, visuality is dominated and blinded by signs; both as the signs of strength and virile possession they must project outwards, in constant strain, towards the gaze of the adversary, the gaze of alterity; and inwardly, as a corrosion of sight were nothing may appear innocently or as itself for everything has become the sign of another sign (...).” (Bryson 1987, 74).

²⁷² “David’s Camilla and the women around her are placed outside the register of speech, which belongs exclusively to the males (...) unable to mobilise any resource of language or image that might challenge the males (...) all they can do is become the site of a male look that apprehends the female as passive before vision, the object of and for the male gaze” (Bryson 1987, 74).

²⁷³ “The women in the Oath do not speak, and they hardly see (...) they themselves are signs, units to be exchanged between the men in their inter-male alliances (Bryson 1987, 74).

²⁷⁴ Como nota David Carrier as leituras do *Horaces* propostas por Norman Bryson e Thomas Crow, não sendo necessariamente incompatíveis, têm implicações bastante diversas: “The real issue separating Bryson and Crow is that if *Oath of the Horatii* is ‘investigating the same area’ as psychoanalysis, then how can it be about ‘economic, social and political conflict?’ (...) these interpretations need not conflict; an image may both show patriarchy and refuse to accept traditional standards of social order. But certainly these two interpretations are different in their implications” (Carrier 1988, 204).

A análise que até aqui desenvolvemos permitiu-nos verificar que a descrição do *Serment du Jeu de Paume* como um *Serment des Horaces* modernizado ou multiplicado – intuída pelos seus contemporâneos e reafirmada pela historiografia posterior – deve-se menos à proximidade temática que existe entre os dois *Serments* do que à forma como essa temática é abordada por Jacques-Louis David. E esta abordagem é indissociável, precisamente, da estrutura dicotómica presente em cada um dos trabalhos.

Tal significa que podemos analisar a relação entre estas pinturas a partir da estrutura dicotómica que elas têm em comum. Mas significa, igualmente, que devemos problematizar a própria dicotomia a partir da relação que existe entre as duas obras.

Antes de mais é importante ter presente que o diálogo que estes trabalhos estabelecem entre si se baseia, em grande parte, nas complexas ligações que aproximam o juramento da *fraternidade*, combinando uma lógica contratual com uma lógica tida como natural. Como tivemos oportunidade de observar, no *Serment des Horaces*, o vínculo dito natural entre os três irmãos romanos reveste-se do simbolismo do patriotismo (*vencer ou morrer pela pátria*) e, por conseguinte, adquire o significado de uma fraternidade política. O *Serment du Jeu de Paume* replica, por sua vez, o gesto do juramento presente na pintura de 1784-85 e procura naturalizar a fraternidade política, unindo os deputados entre si e com a nação através dos laços que caracterizariam a irmandade *natural*.

Não devemos, contudo, esquecer que esta tentativa de naturalizar a fraternidade política com base na politização da irmandade natural tem o seu ponto de partida na suposta naturalidade da dicotomia de género que acompanha o androcentrismo.

De facto, no *Serment des Horaces*, o grupo masculino é apresentado de pé, no ato de jurar, movido pela exaltação patriótica e orientado para a ação. O grupo feminino, com as suas personagens sentadas, dominadas pela dor e destinadas a sofrer as consequências da atividade dos homens, constitui, ao invés, uma imagem de luto²⁷⁵, de dormência, de

²⁷⁵ O tom lutuoso não só afasta o grupo das mulheres da lógica de atividade que predomina no lado *masculino* da composição como transforma-as em *espetadoras por antecipação* das consequências que advirão da ação que se desenrola à sua frente. De facto, na sequência do juramento e do combate, Camila viria a ser assassinada pelo irmão por chorar a morte do marido, um Coriáceo e, portanto, por manifestar um pesar que a situava fora dos laços consanguíneos e patrióticos. Vale a pena evocar, neste contexto, a reflexão de Judith Butler em torno das vidas que são ou não passíveis de luto: “One way of posing the question of who ‘we’ are (...) is by asking whose lives are considered valuable, whose lives are mourned, and whose lives are considered ungrievable” (Butler 2009, 38).

abandono e de *passividade*. É certo que no *Serment du Jeu de Paume* os irmãos romanos dão lugar aos deputados do *tiers état* e as figuras femininas são substituídas pelos elementos populares. Porém, a oposição binária e os atributos que a acompanham – ativo versus passivo – continua a estruturar a obra.

Podemos, portanto, considerar que, no projeto pictórico desenvolvido entre 1790 e 1792, Jacques Louis David não se limita a retomar uma determinada temática – a prestação do juramento – alterando os protagonistas, mas replica um modo de organizar o sensível. E, ao fazê-lo, abre caminho para o estabelecimento da norma que os atores políticos modernos não mais deixarão de desempenhar.

CAPÍTULO III – TEATRALIDADE

3.1. A teatralização da sala do *Jeu de Paume*

“Les hommes d’un côté, les femmes de l’autre” (David 1974b, 23). A fórmula, que vimos ser colocada por escrito por Jacques-Louis David nas instruções para o festival celebrado em 1794, circula sem grandes dificuldades entre o *Serment des Horaces* e a *Fête de l’Être suprême* ou, dito de outro modo, entre o momento clássico e o momento revolucionário.

Situado entre ambos, o *Serment du Jeu de Paume* não se limita repetir esta fórmula, mas replica-a – e à organização do sensível que ela expressa – noutros moldes, prescindindo de alguns aspetos e preservando ou mesmo intensificando outros.

Ou seja, a replicação faz-se, aqui, acompanhar por um conjunto de alterações que modificam quer os termos anteriores, quer a sua disposição. Assim, a separação entre o grupo masculino à esquerda e o grupo feminino à direita que marca a pintura de 1784-85 é substituída, no projeto de 1790-92, por uma divisão entre as figuras que, dotadas de agência política, se assumem como *atores* do juramento na metade inferior da composição e as figuras que, limitando-se a observar e a manifestar o seu contentamento, são remetidas para a posição de *espetadores* nas laterais da metade superior do quadro²⁷⁶.

Em contrapartida, são precisamente estas alterações tanto tipológicas como topológicas que garantem que a estrutura dicotómica não só se mantém, como se

²⁷⁶ É interessante notar que, embora o espaço da ação política na metade inferior do *Serment du Jeu de Paume* seja ocupado exclusivamente por homens, as galerias acolhem tanto elementos masculinos como femininos. Warren Roberts, no capítulo que dedica a esta obra no seu livro sobre *Jacques-Louis David and Jean-Louis Prieur*, vê na representação destas figuras femininas a expressão de um “expanded Rousseauist discourse” (Roberts 2000, 236) e de uma “liberal conception of the event” (Roberts 2000, 255). Uma conceção que, nas palavras do autor, incluía o reconhecimento de que “Like men who inhabited the public sphere, women were aware of public issues, and like them were swept up by revolutionary enthusiasm in 1789.” (Roberts 2000, 235). Roberts acrescenta, ainda, que: “Women are seen alongside men in the gallery, and like them they rejoice over the momentous event that unfolds below them.” (Roberts 2000, 236). Porém, a análise feita por Warren Roberts, ao atribuir às mulheres um entusiasmo “masculino” (“like man who inhabited the public sphere”; “like them they rejoice”), acaba por revelar mais do que seria a intenção do próprio historiador. Como vimos, durante a revolução francesa a possibilidade das mulheres deixarem o espaço doméstico e participarem na vida pública continuava a depender, em grande parte, da sua subordinação ao *universal masculino*. Caso insistissem em intervir fora dessa lógica incorriam numa *impropriedade* de género que, como nota Joan Landes, acabaria por conduzir à sua exclusão da política (Landes 1988, 146-147). Podemos, portanto, considerar que o “rousseauismo expandido” que Roberts acredita detetar no *Jeu de Paume* não implica a superação da discriminação com base no género, mas a sua permanência em moldes diversos ditados pelas novas circunstâncias.

materializa espacialmente. Uma materialização que se traduz, compositivamente numa *teatralização* do espaço do juramento, permitindo que a fórmula continue a circular, ainda que noutros termos: *atores políticos no palco, espetadores nas galerias*.

Esta *teatralização* – ou seja, a evocação de uma sala de teatro por parte da sala do *Jeu de Paume*²⁷⁷ – anuncia-se desde logo na *vista*, tomada *in situ* e incluída no *carnet de Versailles* (fig. 24), onde David estabelece o ponto de vista central que viria a ser determinante para a construção posterior da cena do juramento. Mas será, sobretudo, no desenho preparatório apresentado no *Salon* de 1791 (fig. 4) que o artista irá – através de alguns acertos na composição e na volumetria – não só, acentuar a sugestão de placo dada pela articulação entre o chão e a parede de fundo, mas também conferir às aberturas superiores, agora povoadas de figuras, a função de balcões ou galerias. O binómio *palco* e *galeria* é complementado, por sua vez, pela luminosidade dramática e pela dimensão teatral dos gestos e das poses.

É interessante notar que esta aproximação da sala do *Jeu de Paume* a uma sala de teatro tem uma fundamentação histórica, uma vez que os *jeux de paume* desempenharam um papel importante na definição da espacialidade teatral no contexto francês (fig. 44).

Recordemos a este propósito o relato de André-Jacob Roubo, mestre maceiro e autor de um *Traité de la construction des théâtres et des machines théâtrale*, escrito certa de uma década antes da revolução. Na segunda seção do capítulo II, dedicada à “Description des anciens Théâtres François”, Roubo explica como:

“(…) les troubles des guerres, tant civiles qu’étrangères (...) arrêterent les progrès du goût national & les Théâtres ne se soutinrent qu’à la Cour & dans la Capitale, qui (...) n’eut qu’un Théâtre jusqu’en 1600 (...). Depuis ce temps il y eut à la vérité d’autres Théâtres; mais ce n’étoit que es jeux de Paume, dont on tiroit le meilleur parti possible” (Roubo 1777, 27)

²⁷⁷ Parafraseamos aqui a descrição feita por Michel Thévoz, no livro *Le Théâtre Du Crime; Essai Sur La Peinture De David*. De facto, este autor não só considera que “La salle du Jeu de Paume (...) évoque déjà une salle théâtrale (...)” (Thévoz 1989, 15) como defende que “David a aménagé l’espace pictural comme une scène dont il a fermé le fond, en substituant aux échappées rococo un mur frontal et de sobres décors architecturaux, bien propres a intensifier la confrontation avec le spectateur. De même, il a substitué aux lumières rosâtres et vaporeuses de la tradition rubénienne un éclairage cru et directionnel à effet dramatique. Il a recouru à une rhétorique des postures, des gestes et des physionomies lisible, laconique et spectaculaire” (Thévoz 1989, 8). Mais à frente, Thévoz chega mesmo a associar a proposta de David às três unidades do teatro clássico: “Unité de lieu, unité de temps, unité d’action; les règles du théâtre classique sont emphatiquement exaltées par le peintre comme les garantes de la véracité de sa description” (Thévoz 1989, 20).

Não é possível saber se Jacques-Louis David teve oportunidade de ler o texto de André-Jacob Roubo, o qual, tendo integrado a *Garde Nationale* na sequência da revolução, viria a falecer em 1791. É, contudo, provável que o pintor estivesse a par do modo como, no século XVII, a reconversão de salas de jogo da pela, facilitada pela própria tipologia dos edifícios²⁷⁸, fora determinante para a passagem dos espetáculos ao ar livre para recintos fechados tanto em Paris como noutras localidades²⁷⁹.

A probabilidade de David ter tido conhecimento das associações historicamente existentes entre os *jeux de paume* e as salas de teatro é reforçada pela forte ligação que ele mantinha com o universo teatral. Esta ligação é testemunhada, antes de mais, pelo facto de o artista ter permanecido um espectador assíduo de espetáculos teatrais ao longo de toda a sua vida²⁸⁰, mas evidencia-se, igualmente, no impacto, direto ou indireto, que autores como Jean Racine, Pierre Corneille e Voltaire exerceram sobre pinturas como *La Douleur d'Andromaque* (1783), *Le Serment des Horaces* (1785) ou *Les lecteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils* (1789). Ou, no sentido inverso, no modo como

²⁷⁸ Como nota Evelyn Lima, num texto intitulado “Anfiteatros, Jeux-de-Paume e Corrales”, o que começou por ser o resultado “acidental” da adequação da tipologia dos *jeux de paume* às necessidades dos espetáculos teatrais, acabou por influenciar a espacialidade dos teatros e a distribuição (hierarquizada) do público que aí tinha lugar. Assim, nas palavras da autora: “O uso do *jeu de paume* como modelo para os teatros públicos é geralmente considerado um aspecto acessório para a vida dramática, simplesmente adotado por conveniência. No entanto, (...) os *jeux de paume* remodelados podiam receber burgueses, estudantes e criados juntos no *parterre* (*pit*), quase no mesmo nível do palco, e mulheres e espectadores respeitáveis se sentariam nos camarotes e galerias nos lados e nos fundos do auditório retangular do teatro” (Lima 2017, 35-36).

²⁷⁹ Num artigo denominado “‘My Lord, the Parterre’: Space, Society, and Symbol in the Seventeenth-Century French Theatre”, Virginia Scott refere que “In the provinces, the ambulatory troupes were accustomed to converting nontheatrical spaces into theatres. Over half of the known provincial venues were tennis courts (...) and it was the converted tennis court theatre, the Théâtre du Marais (...) that became the model for the Paris theatre” (Scott 1996, 66).

²⁸⁰ Foi precisamente a presença de David enquanto espectador numa encenação do *Horace*, no final de 1782, que originou, como referimos, a discussão historiográfica sobre a eventual influência de Corneille na temática do *Serment des Horaces* (Péron 1839, 27). A assistência de espetáculos teatrais por parte de Jacques-Louis David manteve-se até ao fim da sua vida, tendo sido, como nos recorda Régis Michel, uma presença habitual no *Monaie* de Bruxelas durante o exílio: “(...) il vit sobrement, frayant peu, hors ses obligations artistiques: quelques intimes, les cénacles d’émigrés de cafés bruxellois, le théâtre surtout. Celui de la Monaie lui a offert un fauteuil permanent. Il en use assidûment, en voisin passionné” (Michel e Sahut 1988, 125).

os projetos artísticos de David influenciaram quer algumas encenações coevas²⁸¹, quer o trabalho de atores seus contemporâneos²⁸².

Para além da relação de Jacques-Louis David com o mundo do teatro e do conhecimento que o pintor possa ter tido da função desempenhada pelas salas de jogo da pela na constituição das salas teatrais, a eventual teatralização do espaço do juramento é indissociável das ligações mais amplas que se foram estabelecendo, durante este período, entre o contexto revolucionário onde a obra foi produzida e o contexto teatral.

Estas ligações têm sido objeto de duas abordagens historiográficas distintas: uma análise unidirecional centrada na relevância que os eventos revolucionários tiveram para o universo teatral e uma análise bidirecional que atende, igualmente, ao impacto do teatro na revolução²⁸³.

Ambas as abordagens coincidem, assim, no reconhecimento da importância da revolução para as estruturas, critérios e reportórios teatrais. Efetivamente, a repercussão

²⁸¹ Existem diversos episódios que exemplificam a influência exercida pelo artista no mundo teatral coevo. Um deles ocorreu aquando da encenação do *Brutus* de Voltaire, no Outono de 1790, a qual não só buscou inspiração na obra recente do pintor como contou com o empréstimo de um busto que ele havia trazido de Roma. De facto, conforme recorda Antoine Schnapper no livro *David, témoin de son temps*: “Pour la deuxième représentation, la scène fut flanquée d’un côté du buste de Voltaire e de l’autre de celui de Brutus prêté par David (...). Un raffinement nouveau de mise en scène clôtura la représentation (...) tous les spectateurs reconnurent immédiatement l’allusion au tableau de David, qui avait eu tant de succès au Salon l’année passée” (Schnapper 1980). Algo de semelhante ocorreu em 1794, aquando da apresentação, no *Théâtre de la République*, de *La Mort du jeune Bara ou Une Journée de la Vendée*, um drama histórico em um ato da autoria de Briois. Nesta peça, como nota Philippe Bourdin: “La mort de Bara elle-même se passe en coulisses et seul est montré dans le tableau final le corps du martyr, dans un arrangement qui emprunte aux pompes républicaines et doit beaucoup à deux œuvres de Jacques-Louis David: *Les lecteurs ramenant à Brutus les corps de ses fils* et *La Mort de Marat*” (Bourdin 2007, 33). Finalmente, um terceiro exemplo é-nos dado por *La Réunion du Dix Août, ou l’inauguration de la République française*, levada a palco por Pierre-Louis Moline e Gabriel Bouquier em abril de 1794 (Bouquier e Moline, 1793-1794). Ao contrário dos exemplos anteriores, neste caso não foi uma pintura de David a servir de referência, mas a *Fête de l’unité et de l’indivisibilité*. Assim, de acordo com Antoine Schnapper “Le livret de la *sansculottide* reprenait exactement les dispositions de la *Fête* imaginée par David” (Schnapper 1980).

²⁸² O famoso ator François-Joseph Talma, com quem o pintor manteve relações de amizade, fez questão de deixar um testemunho sobre a importância que o trabalho de Jacques-Louis David assumiu neste contexto: “Si parfois l’acteur rapprochait son costume du vêtement antique, il en faisait disparaître la simplicité sous un profusion de borderies ridicules (...). Ce n’est que lorsque notre célèbre David parut, qu’inspirés par lui, les peintres et les sculpteurs et surtout les jeunes gens parmi eux, s’occupèrent de ces recherches. Lié avec la plupart d’entre eux, sentant toute l’utilité dont cette étude pouvait être au théâtre, j’y mis une ardeur peu commune.” (Talma 1827, 56-57).

²⁸³ Na sua pesquisa sobre *The Politics of Appropriation in French Revolutionary Theatre*, Catrin Mair Francis procura enquadrar estas duas posturas historiográficas em termos cronológicos. Temos assim, em primeiro lugar, um “reflective model of theatre (...) used in early scholarship on the theatre of the French Revolution” por autores como Eugène Jauffret ou Ernest Lunel e baseado no pressuposto de que “the stage is influenced by its environment, but does not exert its own influence” (Francis, 2012, 10). Contudo, segundo a autora, as abordagens mais recentes têm vindo a constatar que o “Revolutionary theatre (...) was not in any way a mirror which simply replicated external events and developments, but an active, creative force that influenced its environment and was, in turn, influenced by the Revolution” (Francis 2012, 9, cf. Buckley 2006, 3).

do processo revolucionário – seja através de políticas governamentais e de alterações legislativas²⁸⁴, seja mediante a pressão das próprias audiências – foi determinante para que ocorressem uma série de mudanças no teatro francês, de que são exemplo a valorização de novas peças e a revitalização de textos antigos, o fim do monopólio das grandes instituições e o crescimento do número de salas²⁸⁵.

Contudo, alguns autores têm insistido, como referimos, na importância de se atender não só à repercussão da revolução no teatro, mas também à capacidade que este último revelou para influenciar, enquanto força ativa, o processo revolucionário²⁸⁶. Um exemplo desta abordagem é-nos dado por Matthew Buckley no livro *Tragedy Walks the Streets: The French Revolution in the Making of Modern Drama*. O autor sugere, aqui, que os eventos revolucionários, ao questionarem e posteriormente dissolverem o poder régio, criaram um “vazio representacional”²⁸⁷. Este vazio gerou, por sua vez, a

²⁸⁴ Um dos exemplos mais significativos da influência da revolução no teatro por via legislativa é-nos dado pela lei *Chapelier*. Aprovado em 1791 esta lei procurava responder aos crescentes constrangimentos institucionais que tinham vindo a ser impostos à atividade teatral. De facto, conforme refere Mathew Buckley: “French theatrical drama in the period immediately preceding the Revolution remained tightly constrained by institutional regulation: only three theatres – the Opéra, the Comédie Française, and the Théâtre des Italiens – enjoyed official support, and to them were granted exclusive rights over both dramatic repertoire and certain kinds of performance.” (Buckley 2006, 34). A fim de alterar esta situação a Assembleia Nacional anulou os privilégios existentes e diminuiu a censura. O relatório então apresentado por Isaac-René-Guy Le Chapelier capta o sentido que se procurou imprimir a estas transformações: “Le public devoit avoir la propriété de ces chefs-d'œuvre (...) chacun devoit être maître de s'emparer des ouvrages immortels de Molière, de Corneille & de Racine, pour essayer d'en rendre les beautés & de les faire connaître” (Le Chapelier 1791, 5).

²⁸⁵ “Plays were judged according to new standards, were interpreted in the light of their radically altered environment, and were performed on new stages, with at least 50 theatres opening in Paris.” (Francis 2012, 8).

²⁸⁶ Algumas análises defendem, inclusivamente, que o impacto do teatro se fazia já sentir na política protorrevolucionária. É o caso do estudo que Thomas Crow dedica ao *Serment des Horaces* e onde, como temos vindo a referir, o historiador norte-americano demonstra a relevância da crítica teatral para o radicalismo político pré-revolucionário: “A restive activist subculture (...) pressed their opposition to unfair taxation on the Third Estate (...); they championed religious toleration, the rights of a free press, and the supreme authority of the law over arbitrary power. To advance such arguments openly was, of course illegal (...). Above ground, the expression of this program assumed the protective cover of cultural journalism and in particular of comment on the stage” (Crow 1995, 36).

²⁸⁷ Segundo Matthew Buckley a crise do aparato real de “vigilância” e a emergência de uma nova cultura urbana no período anterior à revolução tinham gerado um conjunto de “spectacular tensions” (Buckley 2006, 11). Com a chegada da Revolução “(...) the representational crisis that had characterized pre-Revolutionary political culture was replaced by a representational void. (...)” (Buckley 2006, 49). É interessante confrontar o vazio representacional aqui referido por Matthew Buckley com o “frightening vacuum” que Lynn Hunt associara à perda do “centro sagrado” assegurado pela monarquia: “When the French Revolution challenged the political authority of the Old Regime, it therefore also called into question its cultural frame (...). Radicals rejected the traditional model of authority; they exposed to themselves and everyone who watched the fictionality of the Old Regime’s ‘master fiction’ and in the process created a frightening vacuum (...)” (Hunt 1984, 88).

necessidade de novos modelos partilhados de desempenho²⁸⁸, o que acabou por levar à absorção dos gestos e das convenções teatrais por parte da própria da prática política²⁸⁹.

Tanto os fatores históricos, como os fatores biográficos, que mencionámos anteriormente, dão consistência à hipótese da espacialidade do *Serment du Jeu de Paume* ter como referência as salas de teatro. São, porém, os fatores políticos – e em particular os novos modos de atuação e observação que resultam da influência mútua entre o teatro e a revolução – que ajudam a compreender o significado que essa teatralização do espaço do juramento poderia assumir na imagem da revolução que estava a ser construída por David.

3.2. Representações

De entre os *atores* do juramento que Jacques-Louis David representa no friso que ocupa o primeiro plano do seu projeto pictórico, Henri Jean-Baptiste Grégoire foi, certamente, um dos que conseguiu sobreviver durante mais tempo na conturbada *cena* da revolução francesa, tendo evitado o destino de figuras como Mirabeau, Robespierre ou do próprio Jean Sylvain Bailly. Não é, portanto, de estranhar que o reencontremos ainda envolvido no processo revolucionário a 28 do *Fructidor* do ano III (14 de setembro de 1795), data em que apresentou perante o *Comité d’Instruction Publique* um curioso relatório sobre o vestuário que deveria ser utilizada pelos deputados e outros funcionários públicos. Recordemos a declaração então feita pelo *abbé* Grégoire:

“Citoyens (...) je viens vous présenter le rapport que vous lui avez ordonné de faire concernant le costume particulier des deux conseils législatifs et de tous les fonctionnaires publics (...). En adoptant un costume pour les dépositaires de l’autorité publique, vous rentrez dans l’usage de presque tous les peuples anciens et modernes” (Grégoire 1795, 1-2)

É difícil considerar a possibilidade de adoção de um *guarda-roupa* específico por parte dos membros do órgão legislativo, aqui sugerida por Grégoire, sem ter em conta a

²⁸⁸ “For in the Revolution’s upending and reversal of representational authority (...) the need for common, broadly recognized narratives of performance became pressing” (Buckley 2006, 49).

²⁸⁹ “The Revolution’s political culture borrowed at many levels from dramatic and theatrical convention in its efforts to articulate and comprehend, and to shape, political change. In the July Days, and with the fall of the Bastille, in particular; in the October Days and in the March to Versailles; in the great Revolutionary festivals, the tribunals, and the scaffold (...) we find performances that appealed (...) quite explicitly and coherently to the languages and conventions of the theater and of the drama (...)” (Buckley 2006, 4).

dimensão teatral vinha acompanhando o desempenho dos deputados perante a audiência de cidadãos desde o surgimento das próprias assembleias parlamentares.

Formadas na sequência dos Estados Gerais e, simultaneamente, em rotura com estes – como demonstra, desde logo, a “proto-assembleia” do jogo da pela – as *assemblées* foram-se sucedendo, com diferentes designações, ao longo do período revolucionário: *Assemblée nationale* (de junho a julho de 1789), *Assemblée nationale constituante* (de julho de 1789 a setembro de 1791), *Assemblée législative* (de outubro de 1791 a setembro de 1792), *Convention nationale* (de setembro de 1792 a outubro de 1795) e, já durante o Diretório, *Conseil des Cinq-Cents* e *Conseil des Anciens*.

Tratando-se de uma instituição nova no contexto francês não é de estranhar as ressonâncias que, como referimos, se foram estabelecendo entre as sessões parlamentares e os modelos de atuação e de observação que se encontravam já consolidados noutras áreas, como era o caso do teatro. Um fenómeno que se acentuou, sobretudo, a partir do momento em que o local de reuniões se deslocou de Versalhes para Paris, permitindo que a oratória e a gestualidade dos legisladores decorressem perante vastas audiências²⁹⁰.

Uma das preocupações manifestadas pelo *abbé* Grégoire no seu relatório é, exatamente, a relação que se estabelecia entre os deputados e aqueles que assistiam às sessões e, mais especificamente, as reações intensas destes últimos à atuação dos primeiros. Assim, nas palavras de Grégoire:

“Le costume aura non-seulement l’avantage de distinguer d’une manière certaine les législateurs, mais sans doute encore celui de fixer un peu la vivacité française. Alors le lieu des séances ne sera plus un tableau mouvant (...) et la législation, par la gravité du maintien et la dignité du costume, retracera la majesté nationale tandis que par des lois sages elle parlera à la raison du Peuple français” (Grégoire 1795, 5).

²⁹⁰ Warren Roberts recua o início da relação entre os deputados e as audiências até aos *Estados Gerais*: “Already in the sessions of the Estates-General held in the *Salle des menus plaisirs* at Versailles as any as two thousand people sat in galleries to hear the deliberations, and deputies, aware of their presence, address them to gain support. When the Assembly moved from Versailles to Paris and met temporarily in the Manège, galleries were open to the public, and when the Convention moved to the Tuileries in 1793, seating for the people was provide” (Roberts 2000, 237). Matthew Buckley propõe uma leitura diferente ao considerar que a adoção de “modos teatrais” por parte dos deputados marca uma rotura entre as novas assembleias e aos Estados Gerais. Assim, segundo Buckley: “the Assembly itself, now relocated to Paris, had begun to draw such substantial audiences that it was blamed by contemporaries for having detrimental effects on the theater. To a degree that distinguished it markedly from the Estates General, the National Assembly began consciously to adopt the ways of the theater: representatives began to play to the galleries, to provide transcripts of their speeches to the press in advance, to hone their gestural skills and their oratorical delivery through lessons with professional actors” (Buckley 2006, 50).

De acordo com o *Rapport ... sur les costumes*, a função do traje seria, portanto, a de tornar visível a separação entre os atores parlamentares e o “peuple”²⁹¹ e, ao fazê-lo, contribuir para controlar a *vivacidade* de quem assistia às sessões.

A fim de justificar a necessidade deste controlo, o *abbé* Grégoire acrescenta à distinção entre os deputados e a audiência uma outra que dividia em dois a própria ideia de *povo*. De facto, a contraposição entre a “la raison du Peuple français” e a “la vivacité française” que encontramos no relatório tem subjacente uma das dicotomias tradicionais do pensamento ocidental – a oposição entre a *razão* e *emoção* – a qual, quando é aplicada ao âmbito da política, tende a produzir uma separação entre a ideia de *nação* e a ideia de *multidão*.

Assim, se a teatralidade das sessões colocava os deputados numa proximidade excessiva com a vivacidade da multidão que assistia ao seu desempenho, Grégoire esperava que a utilização de um “guarda-roupa” específico desligasse esses mesmos deputados da audiência viva e expressiva, ligando-os, ao invés, à Nação, ou seja, à entidade legal e abstrata que eles deveriam representar.

O conjunto de tensões – entre o teatro e a política, os representantes e os representados, a representação e a participação – que se tornam visíveis no *Rapport sur les costumes des législateurs et des autres fonctionnaires publics* estão longe de ser exclusivas do texto do *abbé* Grégoire. Na verdade, estas tensões atravessam grande parte do período revolucionário, ao ponto de alguns autores, como Paul Friedland e Susan Maslan, terem optado por concentrar aí a sua abordagem à Revolução Francesa.

Friedland, no texto “Parallel Stages: Theatrical and Political Representation in Early Modern and Revolutionary France”, começa por assinalar como, no contexto revolucionário, os “palcos” teatrais e políticos se encontravam sobrepostos:

“(...) there is much to lend credence to the perception that the political and theatrical stages were merging during the revolutionary years: Dramatic actors (...) were elected to powerful political and military positions. There were reports that deputies to the National Assembly were taking acting lessons, and that paid “claqueurs” were being planted in the audience to applaud the speeches of representatives (...) And a mock National Assembly was erected under a circus tent in the middle of the Palais-Royal, charging admission to spectators who wanted to act the part of political representatives” (Friedland 2002, 218-219).

²⁹¹ Lynn Hunt, ao analisar o relatório de Grégoire, no livro *Politics, culture, and class in the French Revolution*, destaca esta função diferenciadora do traje: “By fixing the identity of the legislator, the costume would sharply differentiate between representer and represented, between representatives of the nation and the people. Sessions would no longer be disturbed by those in the gallery who imagined themselves to have equal voice and how in the past were dressed much like those on the floor” (Hunt 1984, 78-79).

A explicação para esta sobreposição reside, segundo Friedland, no desenvolvimento similar que, ao longo do tempo, a teoria da *representação* foi conhecendo em ambos os domínios²⁹².

No âmbito teatral esta teoria permaneceu associada, até cerca de 1750, a um entendimento da atuação como um “literal process of bodily metamorphosis” (Friedland 2002, 221), no qual o ator devia transformar-se na personagem e conferir presença material a um corpo que, de outro modo, seria intangível²⁹³. Contudo, a partir de meados do século XVIII, primeiro com Francois Riccoboni (Riccoboni 1750) e depois com Denis Diderot (Diderot 1875c), o critério da atuação alterou-se – deslocando-se da verdade (“vrai”) para a verosimilhança (“vraisemblable”)²⁹⁴ – e a representação material e tangível cedeu o seu lugar à representação abstrata e metafórica²⁹⁵.

Esta reformulação do entendimento do ator e da sua atuação implicou não só uma transferência do “peso da crença” para o público²⁹⁶ mas, mais profundamente, uma alteração da própria ideia de espetador. Num primeiro momento, os espetadores, através das suas posturas e da sua expressividade, podiam ser considerados como parte do espetáculo, numa relação fluída com os atores²⁹⁷. Porém, de acordo com Friedland, um conjunto de alterações tanto materiais (iluminação, reposicionamento da assistência), como teóricas (*quarta parede*), que tiveram lugar a partir de meados do século XVIII, acabaram por separar os membros do público dos atores e do espaço da representação²⁹⁸,

²⁹² “(...) the reason why politics and theater became virtually indistinguishable during the revolutionary period is the parallel evolution of theories of theatrical and political representation” (Friedland 2002, 219).

²⁹³ “Before 1750 (...) French acting textbooks uniformly insisted that a successful performance depended upon (...) the actor's literally becoming the character for the duration of the play” (Friedland 2002, 220).

²⁹⁴ “In 1750, the first crack in the monolith of French theatrical theory appeared in the form of Francois Riccoboni's ‘L'art du théâtre’. (...) Riccoboni called upon actors to present passions that seemed real - a performance that was not ‘vrai’ (true), but rather ‘vraisemblable’ (literally: resembling the true)” (Friedland 2002, 221-222).

²⁹⁵ “Instead of a process in which the intangible body of the character was made incarnate within the body of the actor, Riccoboni's conception of theatrical representation involved abstract appearances” (Friedland 2002, 222).

²⁹⁶ Friedland salienta a importância de Denis Diderot neste processo: “Diderot pursued the logical ramifications far beyond Riccoboni's initial vision: (...) this new, artificial system depended not on the actor's belief (...), but rather on the spectator's belief (...). This fundamental shift in the burden of belief was the cornerstone of an entirely new conception of representation.” (Friedland 2002, 223).

²⁹⁷ “Prior to the middle of the eighteenth century, (...) the relationship between actors and spectators was decidedly more carnivalesque, and permitted a great deal of fluidity (...). Down below in the lighted *parterre* (...) spectators often behaved as if it were the actors who were distracting them. The real spectacle was the spectators themselves” (Friedland 2002, 224).

²⁹⁸ “Implicit within the new theory of representation (...) was a clear demarcation between actors and spectators that had never existed before, and which had as its most profound consequence the relegation of the audience to the role of passive observers.” (Friedland 2002, 220).

contribuindo assim, de modo decisivo, para a construção da figura do espetador moderno como “um indivíduo passivo e silencioso”²⁹⁹.

Como referimos, a análise de Paul Friedland não se limita a sumariar as mudanças que a teoria teatral da representação foi conhecendo, mas procura destacar as ressonâncias que existiam entre estas e o que vinha ocorrendo no âmbito da teoria política.

De facto, também neste campo a representação começou por ser entendida como a incorporação de um corpo intangível, neste caso o *corpus mysticum* da nação³⁰⁰. Friedland recorre aqui ao exemplo dos diversos *Estados Gerais*³⁰¹ onde, historicamente, os deputados se limitavam a dar corpo às reivindicações dos seus constituintes³⁰², num processo assegurado pelos *cahiers de doléances* (que fixavam por escrito a vontade das comunidades) e pelo *mandat impératif* (que obrigava os deputados às reivindicações que lhes haviam sido delegadas)³⁰³.

Será apenas na segunda metade do século XVIII, através das propostas de estadistas como Malesherbes e Turgot, que se irão produzir alterações na teoria política da representação. Estas novas formulações valorizavam, em princípio, a apresentação publica das ideias e medidas que se pretendia tomar, segundo com um modelo cuja inspiração faziam recuar até assembleias Francas no *Champ-de-Mars*. Contudo, a impossibilidade de reunir a população da moderna nação francesa num único local servia

²⁹⁹ “(...) the new theater set about inventing the modern spectator (...) the passive and silent individual, seated in the darkness, obsessed with the action on the lighted stage, did not exist in the middle of eighteenth century (Friedland 2002, 224).

³⁰⁰ “If (...) we are looking for an intangible body that was made present within the body of a political actor (or actors), then the ‘corpus mysticum’ was clearly that body” (Friedland 2002, 230).

³⁰¹ “Under certain circumstances, the entire mystical body of the French nation (...) could be literally re-presented in a tangible, visible form (...). This political spectacle (...), in which political actors re-presented with their own bodies a fictional body that had no substance of its own, was the convocation of the Estates General. (...) just as the dramatic actor gave flesh to the fictional character that otherwise had no form; so the political body of the Estates General made visible and tangible the mystical body of France that was visible nowhere else” (Friedland 2002, 232-233).

³⁰² Também Michael Baker, num texto intitulado “Representation redefined” (Baker 1990, 224-251), sublinha como, durante os *Estados Gerais*, os deputados atuavam como mandatários das comunidades às quais se encontravam ligados: “The deputies are elected (...) not to legislate for the nation as a whole, but to speak for the particularistic interests of the communities and corporate bodies that have chosen them for this purpose. Hence the importance of two fundamental features of the traditional convocation of the Estates General: the emphasis on the *cahier de doléances* (...) and the insistence on the *mandat impératif*” (Baker 1990, 226).

³⁰³ O processo terminava com a apresentação das reivindicações ao monarca sob a forma de um último *cahier*: “By the act of receiving this final cahier; and determining how to answer and ultimately act upon it, the King essentially merged his own will with that of the nation, and the *corpus mysticum* in its entirety could speak as one body with one will (...). After this final act of re-presentation, the political body would disband into its constituent parts, and the King would once again take on his role as the sole re-presentation of the *corpus mysticum*: the visible head of a mystical body.” (Friedland 2002, 236-237).

de justificação para que se prescindisse da presença efetiva do povo francês³⁰⁴. O resultado era um sistema *abstrato* de representação política marcado pela atribuição de uma crescente autonomia deliberativa e legislativa aos representantes³⁰⁵.

O início da revolução – e, em particular, o momento em que os deputados do *tiers état* se separaram do *corpus mysticum* incorporado nos Estados Gerais e se afirmaram como Assembleia Nacional³⁰⁶ – permitiu que se passasse da teorização à concretização deste modelo de representação *abstrata*³⁰⁷.

A interpenetração entre a política e o teatro estava, nas palavras de Friedland, completa:

“The lone, quietly attentive spectator would replace the vocal audience; the silent, reasoning citizen, would replace the nation that voiced one will.” (Friedland 2002, 243).

Tal como Paul Friedland, também Susan Maslan atribui um lugar de destaque às relações entre o teatro e a revolução no contexto francês. Mas se Friedland tende a sublinhar as consonâncias entre a teoria política e a teoria teatral à medida que analisa as alterações que a ideia de representação foi conhecendo historicamente, Maslan centra a sua atenção nas dissonâncias.

³⁰⁴ “What Malesherbes and his colleagues were proposing was a national assembly that would resemble the assemblies on the Champ de Mars in their ‘publicity,’ but also an assembly that would be relieved of the burdensome task of actually assembling: this was a national assembly that existed on a purely abstract plane” (Friedland 2002, 241).

³⁰⁵ “Here, in rather rudimentary form, is an abstract system of political representation. (...) In such a system, the will of the people verges on an abstraction, while the will of the representative becomes paramount” (Friedland 2002, 243-244).

³⁰⁶ Vários autores sublinham a importância que a recusa do *mandate impératif* desempenhou neste processo. Michel Baker, por exemplo, considera que “(...) the binding mandate (...) became a cardinal problem. Its repudiation was a crucial step in the effective transformation of the Estates General into the National Assembly during the spring of 1789, and a central issue in the constitutional debates over the relationship between national sovereignty and representation” (Baker 1990, 248). Friedland expande esta interpretação, observando como a renúncia do *mandate impératif* acabou por conduzir a um afastamento dos “espetadores políticos” semelhante ao que vinha ocorrendo com os espetadores teatrais: “Much like the practitioners of the new theater who believed that a more realistic representation necessitated a stage free of spectators, the representatives to the new National Assembly by rejecting the *mandat impératif*, effectively cleared the stage of political spectators” (Friedland 2002, 248).

³⁰⁷ De acordo com Friedland: “If individuals like Malesherbes and Turgot laid the theoretical foundation for abstract representation, it remained for the revolutionaries of 1789 to effect a revolution in the practice of representation” (Friedland 2002, 246). Um diagnóstico semelhante é feito por Bernard Gainot no artigo “Théorie et pratiques(s) de la représentation politique”: “(...) le principe représentatif qui s’impose en juin 1789 est un saut qualitatif dans l’articulation entre la souveraineté du peuple (la communauté des citoyens) et la conception moderne de la Nation: le représentant une fois élu, parle au nom de la Nation entière, il est libéré de toute dépendance envers ses commettants. (...). Le nouvel espace public est un espace politique abstrait” (Gainot 2005, 140).

Efetivamente, nas palavras da autora, o ponto de contacto entre a política e o teatro no contexto revolucionário não se situa exatamente na ideia de representação, mas no facto de esta constituir um problema para ambos os domínios:

“For revolutionary politicians, playwrights, and citizens (...) the very nature of representation constituted a deeply complex and troubling problem. Indeed, revolutionary culture as a whole was significantly shaped by a political and cultural activism that, I suggest, can be understood as resistance to representation, or, alternatively, as an attempt to reform and reconfigure the relations instituted by representation,” (Maslan 1995, 28)

Assim, na ausência de uma definição uniforme de representação assistimos, durante o período revolucionário, ao desenvolvimento de dois modelos antagónicos, os quais são analisados por Susan Maslan no artigo “Resisting Representation: Theater and Democracy in Revolutionary France” (1995, 27-51).

Um desses modelos correspondia à *conceção burguesa de representação política*³⁰⁸. Consolidado no âmbito das novas instituições, como é o caso da Assembleia Nacional, este modelo assentava numa incompatibilidade entre representação e participação e, conseqüentemente, numa cedência quase completa da autoridade dos representados aos representantes.

Embora o modelo “burguês” tenha acabado por se tornar hegemónico – relegando as alternativas para o esquecimento – a verdade é que a *natureza* da representação permaneceu como uma questão em aberto ao longo destes anos. E essa abertura ficou a dever-se, em grande parte, ao teatro revolucionário.

De facto, segundo Susan Maslan, a dimensão revolucionária do teatro durante este período assentava menos do conteúdo das peças do que no desenvolvimento de um modelo de representação alternativo àquele que as instituições oficiais procuravam estabelecer. Um modelo que se baseava, sobretudo, nos espetadores³⁰⁹ e na capacidade

³⁰⁸ A expressão, utilizada por Maslan, é inspirada por Albert Soboul: “The bourgeois understanding of political representation, as Albert Soboul has termed it, entailed the effective absence of the represented” (Maslan 1995, 28).

³⁰⁹ É possível ver na reflexão desenvolvida por Susan Maslan uma expansão ou reformulação, aplicada ao contexto revolucionário, dos estudos de Jeffrey S. Ravel sobre o público teatral do século XVIII e, em especial, sobre a *parterre*. Ravel define a plateia como um *espaço social*, ou seja, um espaço associado a um conjunto de práticas culturais situadas a meio caminho entre as concepções pré-revolucionárias e a *democracia moderna* (Ravel 2002, 112). Com base neste entendimento o autor foca a sua atenção no modo como os espetadores, através de uma *participação física e emocionalmente explícita*, se apresentavam a si mesmos como espetáculo e, simultaneamente, controlavam o espetáculo (Ravel 2002, 107). Assim, de acordo com Ravel: “Au XVIIIe siècle, les spectateurs du parterre avaient plus de contrôle sur les spectacles qu’à n’importe quel autre moment de l’Histoire. Pour cette raison, le parterre est important non seulement pour l’histoire de l’esthétique française et de la culture lettrée, mais aussi pour l’histoire de la transition de l’État absolutiste à la démocratie moderne” (Ravel 2002, 112).

que estes demonstravam para controlarem a encenação e a apresentação de várias obras³¹⁰.

Ao fazê-lo, os espetadores tornavam possível conceber uma modalidade de “democracia direta”³¹¹ que em vez de requer a intervenção dos cidadãos em todos os atos do governo, pressupunha um controlo permanente do desempenho dos representantes³¹². Deste modo a representação continuava a ser possível, porém a sua legitimidade não advinha da transferência de autoridade para os representantes³¹³, mas da manutenção dessa autoridade nos representados³¹⁴.

Apesar de adotarem perspetivas bastante distintas³¹⁵, tanto Paul Friedland como Susan Maslan sublinham a importância assumida pela questão da representação, o carácter tensional que a caracterizava e a tendência para o modelo “abstrato” (Friedland 2002, 243) ou “burguês” (Maslan 1995, 28) – que valoriza os representantes sobre os representados – se tornar hegemónico.

³¹⁰ “The theater owed its status as a crucial institution for the Revolution not simply to the content of theatrical representations (...). Rather, the theater was deeply revolutionary because the theatrical public exerted continual, exclusive control over those representations” (Maslan 1995, 42). Maslan exemplifica este argumento através de duas peças coevas. Se nos cingirmos ao conteúdo, ambas as obras podem ser consideradas *conservadoras*: *L’Auteur d’un moment*, de François Léger, é uma paródia à figura do dramaturgo M.-J. Chénier (Léger 1792) e *L’Ami des Lois*, de J.L. Laya, centra-se na denuncia das manipulações levadas a cabo pelos políticos jacobinos (Laya 1793). Porém, a análise aos eventos tumultuosos que rodearam a apresentação das peças demonstra que as reações do público foram bastante diversas: num caso (*L’Auteur d’un moment*) os espetadores exigiram a não encenação por acharem que o enredo negava a capacidade judicativa das audiências (Maslan 1990, 35-38) e noutro caso (*L’Ami des Lois*) reivindicaram a encenação contra a proibição das autoridades por consideraram que essa capacidade era reconhecida (Maslan 1990, 38-40). Susan Maslan conclui, então, que a dimensão revolucionária não se situa, aqui, no conteúdo mais ou menos conservador destas obras, mas no facto de, em ambas as situações, os espetadores terem posto em prática a sua capacidade de ajuizarem e de agirem em consonância com esses juízos: “In both cases (...) the spectators constructed their own political identity as participants in a theatrical audience. They organized, empowered spokesmen, formed deputations, and defied political and military authority” (Maslan 1990, 41).

³¹¹ “(...) because theatrical representation, unlike political representation, was thoroughly subject to direct popular control, the theater constituted, and was widely perceived as, an embodiment of direct democracy and, hence, as an alternative to, and potential rival of, representative political institutions” (Maslan 1995, 30).

³¹² “(...) the form of direct democracy that was endorsed by the citizens of Paris was not the incessant participation of all in all aspects of government. Revolutionary citizens believed that delegated authorities should be established to govern, but they also believed that those authorities must submit all their actions to the judgment of the people. Citizens ought to be the censors of their representatives” (Maslan 1995, 44).

³¹³ “(...) according to the popular conception, representative politics could only be legitimate when, as in the theater, the citizens themselves exercised immediate supervision, regulation, and control over representation” (Maslan 1995, 28).

³¹⁴ “People in theater audiences (...) sought, even while electing representatives, to retain supreme authority over those whose claim to govern derived from them” (Maslan 1995, 45-46).

³¹⁵ Como vimos, Friedland centra-se sobretudo na *teoria* da representação e acentua as coincidências que existem, neste nível, entre o campo da política e o campo do teatro. Maslan, ao invés, orienta a sua investigação para a *prática* dos espetadores, o que lhe permite demonstrar a existência de um modelo de representação alternativo ao que estava a ser definido pela política institucional.

O episódio do juramento do jogo da pela – onde os membros do *tiers état* confirmaram a sua vontade de romper com o Estados Gerais para se afirmarem como representantes da vontade da Nação – constitui um momento decisivo neste processo. É provável, portanto, que Jacques-Louis David, ao proceder na sua pintura a uma *teatralização* do espaço do juramento, pretendesse, precisamente, dar uma forma visual àquele modelo de representação e ao modo como ele separava os atores-representantes dos espetadores-representados, conferindo agência aos primeiros e relegando os segundos para uma observação distanciada e passiva.

Contudo, como demonstra o estudo de Susan Maslan, antes de se tornar hegemónico este modelo conviveu com outras possibilidades. Por essa razão é fundamental examinar se a proposta contida no *Serment du Jeu de Paume* se limita a tornar visível o modelo “burguês” de representação indireta ou se, ao fazê-lo, acabava por replicar as próprias tensões com que este se viu confrontado, começando por aquela que contrapunha a concentração dos atores nas suas ações à convocação dos espetadores. Um exame que nos conduzirá da *teatralização* do espaço do jogo da pela até à *teatralidade* do juramento.

3.3. A *teatralidade* do juramento

Uma das dificuldades com que se confronta qualquer tentativa de traçar uma genealogia do espetador da revolução com base nos espetadores do *Serment du Jeu de Paume* situa-se do facto de este projeto pictórico, ao permanecer inacabado, nunca ter sido visualizado e ajuizado na sua totalidade pelo público.

Contudo, apesar desta aparente *ausência*, os espetadores fazem sentir aqui a sua *presença* de diversas formas. Antes de mais, mediante a relação do público da época com o desenho preparatório exposto no atelier do artista e no *Salon*. Em segundo lugar através do planeamento da obra, o qual antecipava a relação que esta deveria estabelecer com os seus futuros observadores. E, finalmente, por meio dos elementos populares que Jacques-Louis David representou assistindo à atuação dos atores políticos no momento do juramento.

No que concerne ao público da época podemos ter uma ideia de qual terá sido a sua reação perante o desenho preparatório graças aos relatos que, como vimos, a crítica coeva nos deixou da dupla apresentação do projeto em 1791.

Durante a exibição no atelier do artista, o texto publicado no *Supplément au Journal de Paris* descreve de modo entusiástico a atração que a obra exercia sobre o olhar dos espetadores e sublinha a sensação de arrebatamento que ela provocava em quem a observava:

“Dans la composition de M. David (...) on se sent entraîné avant d’avoir pu réfléchir sur la nature de l’illusion qu’on éprouve. On croit assister & prendre part à cette scène immortelle qui a préparé le triomphe de la liberté Française: & tel est le charme dont on se sent surpris, que l’œil attiré par un foule de beautés de détail ne peut se détacher de l’ensemble” (1791b, i)

Posteriormente, aquando da exposição no *Salon*, Joseph Pithou de Loinville, no seu *Le Plaisir prolongé. Le retour du Salon chez Soi*, refere a elevada afluência de público junto do desenho e destaca, como mencionámos anteriormente, o *páthos* patriótico que este, como uma espécie de cabeça de medusa invertida (Pithou de Loinville, 1791, 29), inspirava em quem o contemplava³¹⁶. Loinville apela, então, aos seus concidadãos:

“François accourez, volez, quittez tout, précipitez-vous pour assister au serment du jeu de paume; (...). Mais déjà la presse est grande, et n’approche pas qui veut; il faut attendre son tour pur avoir l’honneur de participer à la prestation de ce serment” (Pithou de Loinville 1791, 28-29)

É interessante notar que ambos os textos coincidem nos termos que utilizam para descrever a relação do público com o desenho preparatório, insistindo que os espetadores tinham a sensação não só de *assistirem* (“On croit assister (...) à cette scène”; “François (...) précipitez-vous pour assister au serment”) mas, também, de *tomarem parte* na cena do juramento (“prendre part à cette scène immortelle”; “participer à la prestation de ce serment”).

O modo como estas vivências são descritas demonstra, portanto, que a crítica de arte coeva valorizava o envolvimento intenso do público com o trabalho de Jacques-Louis David. A questão que, a partir daqui se coloca é a de saber se esta valorização tinha ou não correspondência no *Serment du Jeu de Paume*. Ou seja, se o envolvimento dos espetadores era procurado – ou mesmo planificado antecipadamente – pelo próprio projeto pictórico e de que forma.

A relevância desta questão é comprovada pelo facto de ela ter estado no centro de um debate entre dois historiadores de arte que têm dedicado uma atenção particular à obra

³¹⁶ Philippe Bordes, ao comentar o texto de Pithou de Loinville na sua monografia sobre o *Serment du Jeu de Paume*, relaciona a alusão à cabeça da Medusa com o olhar do presidente da assembleia: “Si Pithou pense à la tête de la Méduse, c’est justement parce qu’il est impossible d’éviter le regard fixe de Bailly” (Bordes 1983, 72).

de David: Michael Fried e Philippe Bordes. Um debate onde vemos ressurgir, justamente, a referência ao teatro ou, para sermos mais exatos, à “teatralidade” do *Serment du Jeu de Paume*.

Antes de tentarmos definir os termos em que decorreu o debate entre os dois historiadores, vale a pena assinalar que a ideia de *teatralidade* ocupa um lugar importante na obra de Michael Fried, o qual tem procurado, ao longo dos anos, analisar a relação desta com a modernidade e, ao mesmo tempo, enquadrá-la historicamente.

Importa ter presente que Fried é um dos nomes mais significativos da geração de críticos norte-americanos que, na sequência do trabalho de Clement Greenberg, procurou estabelecer uma definição modernista da arte. Foi precisamente nesse contexto que o autor publicou em 1967 o artigo de *Art and Objecthood* (Fried 1998, 148-172) onde contrapõe a arte modernista (que suspende a sua própria *objetualidade*) a uma arte *literalista* (onde essa *objetualidade* é posta em evidência)³¹⁷.

De acordo com Fried, a *objetualidade*, ao associar o objeto *em situação*³¹⁸ a um efeito de presença³¹⁹, conduz à consciencialização por parte dos espetadores da experiência que têm da obra e, conseqüentemente, a uma aproximação entre essa experiência e a experiência que têm dos objetos em geral. Deste modo, a equivalência entre *literalismo* e *objetualidade* demonstra ser, igualmente, uma equivalência entre *objetualidade* e *teatralidade*³²⁰.

A contraposição entre modernismo e *teatralidade*³²¹ – e mais amplamente entre a *arte autêntica* e *outros trabalhos*³²² – acaba por conduzir o artigo de 1967 a uma tripla conclusão: os conceitos estéticos (valor, qualidade) apenas têm cabimento no âmbito de

³¹⁷ “(...) literalist art (...) aspires, not to defeat or suspend its own objecthood, but on the contrary to discover and project objecthood as such” (Fried 1998, 151).

³¹⁸ “(...) the experience of literalist art is of an object in a situation – one that, virtually by definition, includes the beholder” (Fried 1998, 153).

³¹⁹ “The presence of literalist art, which Greenberg was the first to analyze, is basically a theatrical effect or quality—a kind of stage presence. It is a function not just of the obtrusiveness and, often, even aggressiveness of literalist work, but of the special complicity that that work extorts from the beholder.” (Fried 1998, 155)

³²⁰ “(...) the literalist espousal of objecthood amounts to nothing other than a plea for a new genre of theatre” (Fried 1998, 153).

³²¹ “(...) the imperative that modernist painting defeat or suspend its objecthood is at bottom the imperative that it *defeat or suspend theatre*. And that means that there is a war going on between theatre and modernist painting, between the theatrical and the pictorial” (Fried 1998, 160).

³²² “(...) the desire to distinguish between what is to me the authentic art of our time and other work (...) has largely motivated what I have written” (Fried 1998, 167-168).

um entendimento específico das artes³²³; o teatro, ao corresponder àquilo que se situa *entre as artes*, leva a um decaimento da arte³²⁴; a sobrevivência da arte requer a derrota do *teatro*³²⁵.

Não é, portanto, de estranhar que quando Michael Fried se propõe descrever a origem da modernidade artística no livro *Absorption and Theatricality* (Fried 1980) esta coincida com uma genealogia da própria *antiteatralidade*.

Absorption and Theatricality inicia-se com uma análise da recuperação e reformulação de uma certa tradição de *absorção* pictórica³²⁶ por parte de pintores como Jean-Baptiste-Siméon Chardin e Jean-Baptiste Greuze³²⁷. Em seguida, Fried centra-se no tema fundamental da sua reflexão: o contributo dado por Denis Diderot, em textos como *Entretiens sur le Fils naturel* (Diderot 1875a) e *De la Poésie dramatique* (Diderot 1875b)³²⁸, para o estabelecimento das noções de *teatralidade* e de *antiteatralidade*.

A *teatralidade* é, aqui, associada a representações que recorrerem a personagens cujas ações procuram provocar explicitamente uma reação nos espetadores e que, por

³²³ “The concepts of quality and value – and to the extent that these are central to art, the concept of art itself – are meaningful, or wholly meaningful, only within the *individual arts*” (Fried 1998, 164).

³²⁴ “Theater is the common denominator that binds together a large and seemingly disparate variety of activities, and that distinguishes those activities from the radically different enterprises of the modernist arts” (Fried 1998, 164).

³²⁵ “The success, even the survival, of the arts has come increasingly to depend on their ability to defeat theatre” (Fried 1998, 163).

³²⁶ A recuperação desta tradição de *absorção* é aqui associada a uma reação ao *decorativismo* rococó: “(...) the primacy of absorption in French painting and criticism of the early and mid-1750s must be seen in connection with the reaction against the Rococo that began several years before (1747 is the date usually given). (...) both the turning away from the Rococo and the insistence upon the exemplary character of the great art of the past expressed a demand that contemporary painters resume a tradition of absorptive painting that had been allowed to lapse” (Fried 1980, 35).

³²⁷ De acordo com Michael Fried, Chardin e Greuze exemplificam duas modalidades distintas de *absorção*: “The impression Chardin's paintings convey is that the persuasive representation of absorption is the result simply of the objective representation of ordinary absorptive states and activities. Whereas in Greuze's work absorption emerges as something else entirely, a specifically artistic effect which the painter was compelled to pursue and so to speak build into his paintings if it was to be there at all” (Fried 1980, 61).

³²⁸ Podemos compreender melhor o posicionamento assumido, neste âmbito, por Denis Diderot confrontando-o com o do seu contemporâneo Jean-Jacques Rousseau. De facto, no mesmo ano de 1758 em que Rousseau defendia, na *Lettre a M. D'Alembert*, o envolvimento dos espetadores nos festivais ao ar livre (Rousseau 1758, 78), Diderot, no seu *De la poésie dramatique*, aconselhava os criadores a “esquecerem” o público: “Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s’il n’existait pas. Imaginez, sur le bord du théâtre, un grand mur qui vous sépare du parterre, jouez comme si la toile ne se levait pas” (Diderot 1875b, 345). É possível, portanto, considerar que tanto Jean-Jacques Rousseau como Denis Diderot se inscreviam numa tradição “antiteatral”. Porém, enquanto, que para Rousseau o *teatro* sem *teatro* assentava numa indistinção entre o espetador e o ator e coincidia com o *festival*, para Diderot baseava-se numa distinção entre o espetador e o placo (o ator, a ação) e correspondia ao *tableau*.

isso, evidenciam a artificialidade da sua construção³²⁹. No sentido inverso, a *antiteatralidade* remete sobretudo obras que apresentam personagens totalmente absorvidas nas suas ações e estados de espírito³³⁰. Partindo da reflexão de Denis Diderot, Michael Fried vai situar o momento fundador da modernidade pictórica na transposição do princípio *antiteatral* para a pintura.

Significativamente, este é também o momento em que o *espetador* surge como um problema artístico fundamental³³¹. Segundo o historiador norte-americano a convenção primordial da pintura reside no facto de esta existir para ser vista. Tal significa que os trabalhos pictóricos devem ser capazes de *atrair, deter e envolver* o público³³². Paradoxalmente, essa capacidade só se torna verdadeiramente eficaz mediante o esquecimento da presença do espectador. Dito de outro modo, para Diderot e, através dele, para Fried o espectador apenas pode ser incluído – ou seja, *atraído, detido, envolvido* – através da “suprema ficção” da sua ausência³³³.

Michael Fried atribui um lugar de destaque a Jacques-Louis David no seu relato fundacional, dedicando-lhe não só o final de *Absorption and Theatricality* mas também o início do livro *Another light: Jacques-Louis David to Thomas Demand* (Fried 2014).

O historiador norte-americano começa por analisar as pinturas de História da década de 1780 – como o *Bélisaire demandant l'aumône*³³⁴ (fig. 5) e o *Serment des*

³²⁹ “Diderot (...) used the term *le théâtral* (the theatrical) implying consciousness of being beheld, as synonymous with falseness” (Fried 1980, 100).

³³⁰ “(...) it is as though the presence of the beholder threatened to distract the *dramatis personae* from all involvement in ordinary states and activities, and as though the artist was therefore called upon to neutralize the beholder's presence by taking whatever measures proved necessary to absorb, or reabsorb, those *personae*” (Fried 1980, 68).

³³¹ Fried sumariza esta ideia quando refere, no livro *Another Light: Jacques-Louis David to Thomas Demand*, que: “(...) starting shortly after the middle of the eighteenth century in France (...) the very existence of the beholder – more precisely, what I have called the primordial convention that paintings (to stick with them) are made to be beheld – emerged for the first time as a fundamental problem for the art as such” (Fried 2014, 8).

³³² “For Diderot and his colleagues (...) the painter's task was above all to reach the beholder's soul by way of his eyes. This traditional formulation was amplified by another, which like the first was widely shared: a painting, it was claimed, had first to attract (*attirer, appeller*) and then to arrest (*arrêter*) and finally to enthrall (*attacher*) the beholder” (Fried 1980, 92).

³³³ “(...) we have arrived at a paradox (...) a painting, it was insisted, had to attract the beholder, to stop him in front of itself, and to hold him there in a perfect trance of involvement. At the same time (...) it was only by negating the beholder's presence that this could be achieved: only by establishing the fiction of his absence or nonexistence could his actual placement before and enthrallment by the painting be secured.” (Fried 1980, 103). Dito de outro modo, a ilusão de que os observadores não existiam conferia credibilidade ao mundo dramático onde as personagens se encontravam e essa credibilidade atraía, por sua vez, os espectadores. Assim, exclusão e atração não só coexistiam como se reforçavam mutuamente.

³³⁴ Michael Fried procede a um exame detalhado da temática do *Bélisaire demandant l'aumône*, sinalizando os seus antecedentes ao nível da crítica (Diderot), da literatura (Marmontel) e da pintura (Vincent). O autor recorda, neste âmbito, a análise feita por Denis Diderot a uma gravura sobre o mesmo tema (baseada numa

*Horaces*³³⁵ (fig. 6) – e procura demonstrar como estes trabalhos, ao apresentarem personagens absorvidas no desenvolvimento de uma atividade heroica ou trágica, consubstanciam um momento de maturidade na concepção antiteatral da pintura francesa.

Em seguida, Fried deixa no silêncio os anos de maior envolvimento político de David e dirige a sua atenção para obras mais tardias como *Les Sabines*³³⁶, de 1799 e *Léonidas aux Thermopyles*³³⁷, de 1814. De acordo com o autor estas pinturas assinalam um recuo da ação e da expressão enquanto veículos de absorção sem que tal implique um abandono da postura antiteatral.

A grande exceção ao ordenamento cronológico seguido por Michael Fried na sua abordagem às pinturas de Jacques-Louis David é, precisamente, o *Serment du Jeu de Paume*, o qual só é mencionado após o percurso que conduz do *Bélisaire* ao *Léonidas*. A desordem introduzida, neste âmbito, pelo projeto pictórico de 1790-92 sinaliza, por si só, a dificuldade de inserir este trabalho na narrativa antiteatral que o historiador norte-americano procurava construir.

Quando finalmente começa a examinar o *Serment du Jeu de Paume*, Michael Fried foca-se, sobretudo, na “central figure of Jean-Sylvain Bailly” (Fried 2014, 16-17) ou, mais exatamente, no carácter problemática que esta figura aqui assume.

pintura então atribuída a Van Dyck) e sublinha como, para o filósofo e escritor francês, “the relationship between the figure of Belisarius and that of the soldier exemplified (...) the relationship between painting and beholder” (Fried 1980, 150).

³³⁵ Na análise ao *Serment des Horaces*, Michael Fried assinala como, em décadas mais recentes, historiadores como Norman Bryson e Thomas Crow têm vindo a concentrar-se no questionamento da unidade pictórica levado a cabo por David (Fried 2014, 11). Tendo mais uma vez como referência os textos de Diderot – e, em particular, a reflexão deste sobre o *Le testament d'Eudamidas* de Poussin – Fried prefere destacar a ligação que considera existir entre a divisão (dos grupos) e a absorção (dos personagens nas suas ações, pensamentos e sentimentos) (Fried 2014, 12).

³³⁶ De acordo com Fried o quadro das *Sabines* apresentava uma temporalidade dilatada que, não só não visava fazer a ação, como afastava a intensidade dramática. Mesmo os aspetos que poderiam parecer mais teatrais – como as figuras “em pose” ou a autoexibição das personagens – assumiam, aqui, uma intenção antiteatral. Assim, nas palavras de Michael Fried: “the dramaturgical and stylistic innovations of the Sabines were largely antitheatrical in intent, as difficult as that may be to reconcile with the painting’s apparent emphasis on self-display. Put slightly differently, it is as though for David in the second half of the 1790s the depiction of what would shortly come to be viewed as figures not so much acting as paring offered the only seemingly viable alternative to the inherent excessiveness of the dramatic.” (Fried 2014, 14).

³³⁷ O *Léonidas aux Thermopyles*, ao centrar-se na apresentação do estado de espírito de uma personagem central rodeada por um conjunto de figuras que pode ser descrito como “nominal or notional”, constitui, para Michael Fried, um dos exemplos mais completos do afastamento da ação, da expressividade e do efeito dramático a favor de um evento atemporal e antidramático. O historiador defende, assim, que: “by the time he came to conceive and paint the Leonidas he seems to have found himself compelled (...) to forego all but the most notional or superficial representation of action and expression, and to concentrate (...) on depicting (...) an inward state – the term absorption once again seems appropriate – (...) a state (...) described in terms so unworldly as to call into question the very possibility of its outward manifestation.” (Fried 2014, 16).

Nesse sentido, podemos considerar que a análise de Fried se inscreve numa longa tradição cuja origem pode ser recuada até à crítica de arte da época de David e às várias referências que esta faz aos problemas que marcavam a representação do presidente da assembleia. Por exemplo na *Explication et critique impartiale. De toutes les Peintures, Sculptures, Gravures, Dessins, & exposés au Louvre* encontramos diversas observações negativas sobre a forma como Bailly é posicionado na composição³³⁸:

“Malgré l’enthousiasme qu’il nous inspire, nous observerons à M. David que la figure de M. Bailly est trop sur le devant, où il y a peu de monde, & qu’il n’est pas naturel qu’il leur tourne le dos” (1791g, 21)

Um outro texto sobre o *Salon*, as *Lettres analytiques, critiques et philosophiques*, retoma o desagrado com o posicionamento do presidente da assembleia³³⁹ e acrescenta-lhe algumas considerações críticas relativamente à forma como a figura fora construída:

“M. Bailly, qui tient le formulaire du serment et qu’il prête lui-même, me semble *roide* dans son mouvement: la jambe qui porte est cachée par une figure intermédiaire, entre lui et le spectateur, ce qui fait porter M. Bailly sur la tête de ce personnage.” (1791e, 49).

Finalmente, Charles-Michel Villette concentra-se no *conteúdo* da representação de Bailly ou, se quisermos, no modo como esse conteúdo é transmitido através da ação e da postura do personagem:

“J’engage le grand maître à supprimer ce papier que tient le Président de l’Assemblée. C’est en portant une main sur son cœur et en élevant l’autre, que Bailly a prêté ce mémorable serment. C’est l’élan de l’âme, le premier cri de la Liberté, et que sûrement il n’avait écrit la veille” (Villette 1792, 239).

Vimos, anteriormente, como a crítica de arte colocava em destaque a sensação de “*assister*” e de “*prendre part*” que o projeto gerava em que o observava. Constatamos, agora, que essa mesma crítica dedicava uma atenção considerável ao posicionamento, à construção e ao conteúdo que a obra reservava para a figura do presidente da assembleia. Porém, em nenhum momento, procedia ao cruzamento destes dois aspetos.

³³⁸ Philippe Bordes, ao mencionar este texto, estabelece um paralelismo entre as críticas aqui apresentadas e a teoria diderotiana: “Le ton de la critique publiée par ‘M.D..., citoyen patriote et véridique’ n’aurait pas déplu à Diderot (...). Ce commentaire conforme que le choix de placer Bailly devant les députés, face au spectateur, n’était pas ‘naturel’, et allait à l’encontre d’une illusion parfaite préconisée par la critique diderotienne – à l’encontre d’une ‘suprême fiction’, comme le dirait Michel Fried” (Bordes 1983, 71).

³³⁹ “En tout la masse de ce dessin est fort belle, mais les figures rassemblées au fond, en plus grande partie (ce qui n’est pas vraisemblable), devraient offrir quelques vides, des groupes plus détachés les uns des autres. M. Bailly me semble un peu trop au milieu du tableau, ce qui divise la scène en deux.” (1791e, 50).

De facto, coube à historiografia posterior chamar a atenção para o impacto que a representação de Jean Sylvain Bailly teria tido na relação entre o *Serment du Jeu de Paume* e os eventuais espetadores da pintura, caso a obra tivesse sido concluída.

Uma das análises mais detalhadas a esta questão é-nos apresentada, precisamente, por Philippe Bordes na monografia *Le Serment du Jeu de paume de Jacques-Louis David*³⁴⁰. O historiador francês descreve aqui o desenvolvimento da figura de Bailly desde os cadernos de esboços³⁴¹ até à sua inscrição no desenho de 1791. E, ao fazê-lo, assinala um pormenor particularmente significativo: historicamente é provável que o presidente da assembleia, no momento em que dirigiu o juramento, se encontrasse junto ao muro Este, sob as janelas que dão para o jardim e virado de frente para os deputados³⁴². Porém, quando Jacques-Louis David definiu a distribuição das figuras no seu projeto optou por virá-lo para sul, afastando-o das paredes e colocando-o de costas para a generalidade dos deputados e de frente para os eventuais espetadores da obra³⁴³.

³⁴⁰ Convém assinalar, contudo, que vários outros historiadores têm chamado a atenção para as relações existentes entre a representação de Jean Sylvain Bailly e os espetadores do projeto pictórico de Jacques Louis David. Antoine Schnapper, por exemplo, procede a uma enumeração dessas relações, associando-as à possibilidade de uma *repetição* contínua do juramento: “Quand Bailly lit la formule du serment, il s’adresse désormais non plus ou non plus seulement aux députés plus ou moins anonymes massés derrière lui, mais aux députés de l’Assemblée où devait être exposé son grand tableau, aux trois mille familles qui devaient acquérir la gravure et, à travers eux, au peuple entier pris à témoin de la grandeur d’un moment historique. Et de fait, le drame du serment ne cesse d’être joué pour nous (...) chaque fois que nous jetons les yeux sur l’une des innombrables reproductions qui ont été faites” (Schnapper 1980). Já Warren Roberts prefere centrar-se na energia revolucionária que rodeia o presidente da assembleia: “Bailly is a lightning rod drawing an electrical charge from above – and from the aroused deputies whose outstretched arms express their dedication to the nation” (Roberts 2000, 228). Esta energia é, por sua vez, inscrita num circuito dinâmico que, de acordo com Roberts, acaba por envolver os observadores da pintura na cena do juramento: “The deputies respond to Bailly, Bailly holds his hand upward as he look at us, and we too, participate in the birth of a new order.” (Roberts 2000, 229).

³⁴¹ Referindo-se a um desenho incluído no *carnet de Versailles* (fig. 45), onde podemos observar o detalhe de uma mesa ladeada, à direita, por três figuras (deputados) e encimada por um corpo visível até à zona da cintura (Bailly), Philippe Bordes nota como: “Dès les premiers croquis, David place Bailly rigoureusement de face: l’idée, important pour le sens de la composition, que Bailly s’adresse directement au spectateur, au mépris de la fidélité historique, date peut-être d’un croquis sur le feuillet 5 verse du carnet de Versailles” (Bordes 1983, 42).

³⁴² “Précisons que la disposition définitive, avec la table au centre et Bailly tourné vers le sud, ne correspond pas aux données de l’événement: le 20 juin 1789 (...) la table de Bailly était placée près du mur à l’est, sous les fenêtres donnant sur le jardin, à la hauteur du filet, et bien entendu, le président prononça le serment face aux députés, tourné vers le mur que longe la rue. Et il va sans dire que les députés n’étaient pas entassés dans la seule moité nord de la salle.” (Bordes 1983, 41-42).

³⁴³ Bordes não é o primeiro a destacar esta mudança na localização histórica de Bailly. Já em 1893, o historiador francês Armand Brette, na introdução que escreveu para a publicação do *fac-similé* do texto do juramento, chamava a atenção para as *inexatidões* do projeto pictórico de David e para o modo como estas punham em causa toda a “vraisemblance” (Brette 1893, XLIII). Posteriormente, em 1902, num livro dedicado à *Histoire des édifices où ont siégé les assemblées parlementaires de la Révolution française et de la première République*, Brette associa esta secundarização da precisão histórica à procura, por parte do pintor, de um “efeito cénico”. Assim, de acordo com este autor, “tout démontre, dans l’œuvre de David, que le souci de l’effet scénique primait chez lui toutes les préoccupations. Les dispositions qu’il adopta pour grouper ses personnages est contre toute vraisemblance. Bailly aurait eu, dans cette hypothèse, tous ses

Segundo Bordes, esta diferença entre a localização *histórica* e a localização *pictórica* resultava da tendência de David, enquanto *peintre d'histoire*, para secundarizar os factos – a “vérité oculaire” – relativamente ao *sentido*, seja este entendido como sentido compositivo (“les figures les plus importantes doivent être placées au premier plan”) ou como sentido moral (“ce sont les hommes qui font l'événement”) (Bordes 1983, 42).

A convergência destes dois sentidos em Jean Sylvain Bailly levava o artista a constituí-lo como o “épícentro” compositivo do evento³⁴⁴ e, ao mesmo tempo, a diluí-lo na massa de deputados, situando-o, assim, fora das hierarquias tradicionais³⁴⁵.

Porém, como nota Philippe Bordes, a localização e a disposição que Jacques-Louis David decidiu atribuir ao presidente da assembleia tinha consequências não só para as relações deste com as figuras com quem partilhava o espaço pictórico, mas também para as relações que ele estabelecia com o exterior da pintura e, em particular, com os espetadores, os quais interpelava através do seu posicionamento frontal, do seu olhar e dos seus gestos. Uma interpelação que era, também, um apelo para que esses mesmos espetadores “tomassem parte” no juramento³⁴⁶.

De acordo com o historiador francês este apelo direto ao público correspondia, efetivamente, a um “coup de théâtre”, o que o leva a concluir que o *Serment du Jeu de Paume* infringia o princípio de *antiteatralidade* formulado por Diderot³⁴⁷. Assim, nas palavras de Bordes:

collègues derrière lui, et c'est au mur méridional de la salle, au pied duquel il se fut trouvé, qu'il eût adressé son discours” (Brette 1902, 58).

³⁴⁴ “Dans le Serment du Jeu de Paume, tous les bras étendus conduisent le regard vers la figure hiératique de Bailly: il est le véritable ‘épícentre’ de l'événement, son visage marque le point vers lequel convergent les lignes de perspective de l'architecture” (Bordes 1983, 57).

³⁴⁵ “(...) afin d'illustrer le principe d'égalité qui doit régner et d'éviter un rapprochement visuel avec des représentations hiérarchisantes traditionnelles, il insère Bailly dans la masse solide formée par les députés”, (Bordes 1983, 57).

³⁴⁶ A análise à figura de Jean Sylvain Bailly é, possivelmente, o momento da monografia sobre o *Serment du Jeu de Paume* em que de Philippe Bordes estabelece uma maior proximidade entre o projeto pictórico de David e uma “peinture concrètement engagée” (Bordes 1983, 59). Talvez por isso o historiador francês se dedique, nas páginas seguintes, a resgatar a representação de Bailly da influência teatral e a devolvê-la ao domínio pictórico. De facto, com base no estudo de Virginia Lee (Lee 1969b, 363), Bordes assinala a existência de várias referências à história da pintura e à iconografia cristã, destacando o paralelismo entre Jean Sylvain Bailly e o Cristo Ressuscitado bem como entre a Revolução e as cenas do Juízo Final. Deste modo, o presidente da assembleia – que ameaçava tornar-se num foco de instabilidade – acaba por surgir como “une sorte de figure allégorique de la Loi, cette Loi à la puissance de laquelle les hommes du siècle des Lumières acceptent volontiers de se fier; grâce à Bailly, l'ordre et l'unité règnent dans la salle comme dans la composition” (Bordes 1983, 60).

³⁴⁷ É importante referir que o historiador francês não se limita a assinalar a *teatralidade* do *Serment* em termos genéricos, mas procura enquadrá-la no contexto teatral coevo e nas ligações que David mantinha com este: “David é témoin de l'effervescence dans les théâtres; après 1789, n'aurait-il pas aimé que sa peinture suscite les mêmes mouvements de cœur que *Charles IX* ou *Brutus*? Lorsque, le 18 novembre 1790, des comédiens achèvent une représentation du *Brutus* de Voltaire par un mise en scène inspirée de son tableau exposé en 1789, il doit réfléchir sur le rapport entre l'image peinte et le tableau vivant, sujet de

“La frontalité de Bailly, qui fixe le spectateur, est un de ces *coups de théâtre* qu’avait décriés Diderot ; celui-ci affirmait que l’illusion et la persuasion ne pouvaient être atteintes, par l’acteur come par le peintre, qu’en niant la présence du spectateur (...). David avait généralement respecté cette convention. Mais les spectateurs, et nous pensons surtout aux députés qui auraient eu l’immense toile constamment sous les yeux, ne peuvent se contenter d’admirer la composition: ils sont appelés à prendre part physiquement et spirituellement au serment.” (Bordes 1983, 59).

Não é, portanto, de estranhar que seja justamente com a interpretação proposta por Philippe Bordes – e, em particular, com a associação que este estabelece entre o projeto pictórico de David e a *teatralidade* – que Michael Fried irá polemizar quando decide enfrentar os problemas colocados pela figura de Jean Sylvan Bailly³⁴⁸.

É interessante notar que o crítico norte-americano começa por manifestar a sua concordância com a importância que Bordes confere ao presidente da assembleia e à relação deste com os eventuais observadores da pintura:

“Philippe Bordes, in his richly informative study of that project, rightly emphasizes the importance of the fact that the central figure of Jean-Sylvain Bailly reading the oath to the assembled deputies directly faces the beholder.” (Fried 2014, 16-17)

Porém, ao dar este passo, Fried colocava-se perante um dilema: ou assumia a existência de um *coup de théâtre* que excluiria o projeto de David da sua narrativa da modernidade ou redefiniria as próprias ideias de *antiteatralidade* e de *teatralidade*. Significativamente o autor norte-americano opta pela segunda hipótese, apresentando a *antiteatralidade* como uma “structure of artistic intention” e não como uma *qualidade* ou *efeito* do objeto artístico (Fried 2014, 12)³⁴⁹.

A partir daqui, Michael Fried pode evocar o contexto da obra (“the political circumstances”) e o propósito com que esta estava a ser elaborada (“the political mission”) para defender que, neste caso, a interpelação do espetador funcionava como uma forma de “absorção”:

réflexion auquel son intimité avec Sedaine l’avait accoutumé. L’illusionnisme théâtral le fascine” (Bordes 1983, 59).

³⁴⁸ Fried considera que a interpretação avançada pelo historiador francês era, na realidade, uma resposta à sua própria reflexão sobre (anti)teatralidade diderotiana: “Bordes has in mind my reading of Diderot; thus he speaks of David’s composition as producing a ‘theatrical effect’” (Fried 2014, 16).

³⁴⁹ Convém recordar que as reflexões que Michael Fried foi desenvolvendo ao longo tempo dificilmente podem ser compreendidas se não tivermos em conta a influência que nelas exerceram Clement Greenberg e a defesa, por parte deste, de que cada *medium* deve garantir, através de um processo de autocritica, a sua distinção relativamente aos outros *media* e aos objetos comuns ou “arbitrários” (Greenberg 1965; Fried 1998, 259-260). Por essa razão, podemos considerar que, quando Fried se mostra disponível para sacrificar algum aspeto da sua teoria – ou inclusivamente para dispensar o próprio *formalismo* (Fried 2014, 18) – fá-lo com o propósito de salvaguardar esta distinção (sobretudo nos momentos em que considera que ela se encontra sob pressão).

“(…) rather than seeing the figure of Bailly as breaking with Diderotian conceptions, I would want to argue that the combination of the political circumstances of the early 1790’s and the political mission of David’s project redefined the very issue of theatricality in such a way that it was now not only possible but imperative to directly address the beholder (the deputies, more broadly the citizen-beholder) as a means of morally if not physically absorbing them in the action of the painting.” (Fried 2014, 16-17).

Apesar de Philippe Bordes e de Michael Fried coincidirem na relevância que atribuem à relação de figura de Jean Sylvain Bailly com os espetadores, os dois autores propõem, assim, interpretações muito divergentes sobre o que essa relação pode significar. O historiador francês considera que a interpelação direta dos observadores da pintura corresponde uma rotura com a “suprema ficção” da ausência do espetador preconizada pela *antiteatralidade* diderotiana. Já para o historiador norte-americano o que está aqui em causa é um reforço dessa *antiteatralidade* mediante a absorção dos próprios espetadores.

Importa, contudo, notar que tanto a reflexão de Bordes, como a Fried assentam numa conceção *genérica* de teatralidade – o que pode ajudar a explicar o impasse entre ambas – sem detalharem as condições concretas que envolveriam a apresentação do projeto de Jacques-Louis David e que, caso a pintura tivesse sido concluída, enquadrariam o gesto do presidente da assembleia.

Este tipo de abordagem é-nos proposto no artigo *The Theater of Revolution: A New Interpretation of Jacques-Louis David's Tennis Court Oath*, onde o historiador de arte Wolfgang Kemp procura examinar a localização prevista para a obra, a função que esta desempenharia nesse contexto e a receção que aí encontraria³⁵⁰ a fim de estabelecer uma definição *arquitetónica* da teatralidade:

“Many writers have mentioned the theatrical effect of David's Tennis Court Oath. Here I am interested not in the depicted but in the architecturally defined theatricality” (Kemp 1994, 215).

De facto, após salientar a singularidade da encomenda feita a Jacques-Louis David³⁵¹, o artigo do historiador alemão concentra-se na associação entre projeto e um espaço público novo, a Assembleia Nacional, para a qual não existia, na Europa continental, uma topologia arquitetónica predefinida (Kemp 1994, 208). Tal como vimos

³⁵⁰ “To understand David's forced composition we have to deal with problems of its reception. We must ask about its spatial context, the kind of addressees the work was intended for, and how its composition resounded to its external conditions and requirements.” (Kemp 1994, 208).

³⁵¹ “David had received a commission, which was unique in many respects. To begin with, the patron was without precedence. The parliament, the representatives of the people, had taken the initiative, in former times a prerogative of the king or the municipality. The work was to be executed at public expense. It was destined for a building, for a public space, that France never had seen and that was still being planned when David got the commission: the floor of a parliament.” (Kemp 1994, 203).

ocorrer com os modos de atuação e de observação políticos, esta ausência de modelos prévios levou ao estabelecimento de uma ligação “practical and conceptual” (Kemp 1994, 209) entre a arquitetura parlamentar emergente e a tipologia teatral que vinha sendo desenvolvida desde o período pré-revolucionário³⁵².

A fim de esclarecer em que consiste essa ligação Wolfgang Kemp irá focar-se em dois exemplos. O primeiro, referente à arquitetura teatral pré-revolucionária, é constituído pelo *Théâtre de Besançon* (1784), um espaço onde o arquiteto neoclássico Claude-Nicolas Ledoux substituiu os elementos característicos dos teatros barrocos por uma nova visualidade assente na importância de *ver* e de *ser visto* (Kemp 1994, 209). O segundo exemplo diz respeito à arquitetura parlamentar impulsionada pela revolução. Kemp destaca, aqui o projeto para a nova Assembleia Nacional elaborado, em 1791, por Jacques-Guillaume Legrand e Jacques Molinos³⁵³ (fig. 46) e demonstra como esta proposta de remodelação da *église de la Madeleine* apresentava uma forte influência do modelo teatral³⁵⁴.

Um dos aspetos previstos no projeto de Legrand e Molinos era, precisamente, a colocação da pintura monumental do *Serment du Jeu de Paume* na parede principal da sala de reuniões³⁵⁵ (fig. 47), equidistante dos deputados e visível por todos eles³⁵⁶.

Por essa razão, o historiador alemão irá dedicar uma parte importante do seu artigo a analisar como ocorreria a inscrição do trabalho de David na assembleia teatralmente

³⁵² “(...) the architectural school of the French theater had found the exchangeable model only right before the Revolution and as a reaction to the same social changes that finally made building a parliament necessary” (Kemp 1994, 209).

³⁵³ Tal como ocorreu com o próprio *Serment du Jeu de Paume* também o projeto de Legrand e Molinos nunca chegou a ser concretizado, tendo-se optado antes por uma remodelação da *Tuileries*. David contribuiria, de resto, para este último espaço com as pinturas dedicadas a Lepeletier e a Marat (Kemp 1994, 214-215).

³⁵⁴ “(...) the massive changes that the plans provide for the remodeling of the church are indebted to the model of the theater” (Kemp 1994, 211).

³⁵⁵ Conforme alerta Wolfgang Kemp: “It has escaped the notice of the David scholars that his *Tennis Court Oath* was part of the Legrand and Molinos project. The design of the front wall speaks to where it was to be placed and how its surroundings were planned” (Kemp 1994, 214). O historiador alemão descreve, em seguida, como a enorme tela seria ser colocada numa posição elevada sobre os lugares destinados ao presidente e aos oficiais, ladeada por mármore com os textos da constituição e encimada por uma representação do hemisfério norte.

³⁵⁶ Os dois arquitetos, numa *Mémoire* sobre o projeto escrita em 1791, destacam as relações que os deputados sentados nas bancadas deveriam manter com o presidente da Assembleia Nacional e com os oradores: “Les représentants de la nation, placés sur les gradins circulaires de la salle, seront presque tous à une égale distance du président de l’assemblée; tous les regards se dirigeront naturellement vers lui; et l’orateur pourra, de la tribune, apercevoir tous ses collègues” (Legrand e Molinos 1791, 63-64). Embora Jacques-Guillaume Legrand e Jacques Molinos não mencionem aqui explicitamente a pintura de Jacques-Louis David, a sua descrição permite-nos antever – tendo em conta a localização prevista para obra na parede atrás do lugar do presidente – de que modo o *Serment du Jeu de Paume* se inscreveria neste conjunto de relações.

definida e quais seriam as suas consequências³⁵⁷. Significativamente, esta análise acaba por dirigir a atenção de Kemp para a figura de Jean Sylvain Bailly, para o modo como o olhar³⁵⁸ deste constituía o ponto de convergência das linhas estruturantes do espaço pictórico³⁵⁹ e, sobretudo, para o papel que ele desempenharia no diálogo com o exterior desse espaço.

Porém, Wolfgang Kemp não utiliza este diálogo para ilustrar uma determinada definição genérica do que é a teatralidade. Pelo contrário, ao atender às condições específicas de exibição e receção da obra³⁶⁰, o historiador demonstra que o presidente da assembleia deveria atuar aqui como um elo de ligação entre o semicírculo formado pelos membros do *tiers état* que prestam o juramento na representação pictórica e o semicírculo dos deputados que, sentados de frente para esta representação na futura Assembleia Nacional, eram colocados na posição de espetadores do evento revolucionário³⁶¹.

* * *

Tudo parece indicar, portanto, que – pouco tempo após receber a encomenda de uma pintura comemorativa do episódio do juramento – Jacques-Louis David começou a desenvolver uma conceção da sala onde esse juramento decorreu que ecoava a

³⁵⁷ O autor coloca mesmo a hipótese do próprio pintor, ao elaborar o projeto do *Serment*, ter tido em conta as características formais e ideológicas do espaço ao qual a pintura se destinava: “Without knowing the final shape of the new building, David could at least presuppose a basic structure, and, equally important, he could form an idea of the ideological quality of the space he was to decorate.” (Kemp 1994, 208-209).

³⁵⁸ A questão do olhar no contexto revolucionário é central para a abordagem de Wolfgang Kemp. De facto, para além de destacar a importância do olhar de Bailly no projeto de David (Kemp 1994, 205-207, 216-217) e a relevância da lógica do “ver e ser visto” na tipologia teatral e parlamentar (Kemp 1994, 209), Kemp assinala ainda como, durante a Revolução Francesa, o “olho” foi-se transformando de símbolo da razão em símbolo de vigilância (Kemp 1994, 218-221).

³⁵⁹ “Between Bailly's eyes is the point at which the relevant structural lines of the composition meet; it is the crossing-point of the picture's diagonals and the center of both the vertical and horizontal axes. Moreover, this spot marks the vanishing point at which the orthogonals of the image converge. The viewer is thus there, face to face with Bailly, a little bit above the crowd” (Kemp 1994, 205-207)

³⁶⁰ Kemp considera que atenção dada às condições de receção não é apenas uma opção metodológica de quem analisa a proposta de Jacques-Louis David, mas algo que está inscrito no próprio projeto. De acordo com o historiador, o momento decisivo nesse processo ocorre quando, na passagem do desenho preparatório guardado no Fogg Museum (fig. 25) para o desenho apresentado no *Salon* (fig. 4), o ponto de fuga é deslocado da mão de Bailly, que segura o papel com a fórmula do juramento, para o seu olhar. Através desta alteração o significado da obra deixa, assim, de se situar no simbolismo do evento e passa a focar-se nas próprias condições da sua receção (Kemp 1994, 207-208).

³⁶¹ Recorrendo às reflexões desenvolvidas no âmbito da Teoria da Recepção, Wolfgang Kemp identifica a junção entre os dois semicírculos com a *appellstruktur* do *Serment*: “When we imagine looking from above on David's arrangement of the crowd, we get a perfect half circle, with Bailly in the center (...). This half circle (...) asks for completion through the amphitheater of the floor and the plenum of the deputies. The painted half circle of the provisional parliament and the real half circle of the true parliament complement each other to form the appeal-structure (*appellstruktur*) of David's composition” (Kemp 1994, 215-216).

espacialidade teatral, em consonância com a mútua ligação entre o teatro e a política presente no contexto revolucionário.

Esta *teatralização* permitiu ao artista replicar espacialmente a estrutura dicotômica que encontramos em vários dos seus trabalhos e, ao mesmo tempo, reformulá-la – “atores no palco, espetadores nas galerias” – de modo a tornar visível o modelo “abstrato” ou “burguês” de representação que começava, então, a preencher institucionalmente o *vazio* gerado pela queda do *Ancien Régime*. Porém, ao fazê-lo, o artista acabou por trazer para dentro do seu projeto pictórico as tensões que atravessavam esse mesmo modelo.

De facto, ao deslocarmos a nossa atenção da *teatralização* do espaço para a *teatralidade* do juramento, constatamos que a proposta de Jacques-Louis David previa uma interpelação dos seus futuros observadores por parte dos atores políticos e, em particular, do presidente da assembleia. Essa interpelação tem sido interpretada de diferentes formas: desde uma consciencialização da presença dos espetadores que permanecem fora da pintura até à sua absorção por parte desta.

Porém, como demonstra Wolfgang Kemp, apenas podemos compreender estas relações se tivermos em conta as condições concretas de receção da obra e, em particular, a ligação que a própria interpelação geraria entre a “proto-assembleia” do *Jeu de Paume* e a futura Assembleia Nacional.

Essa ligação visava, certamente, reforçar a legitimidade revolucionária dos novos deputados associando-os ao momento que marcou a afirmação dos membros do *tiers état* como *representantes* da Nação. Porém, a legitimação dos atores políticos fazia-se, aqui, acompanhar por uma oscilação entre esses mesmos atores e os espetadores da pintura de David. Uma oscilação que, como veremos, colocava em causa a estrutura dicotômica em que se baseava o *Serment du Jeu de Paume*.

CAPÍTULO IV – O ESPETADOR DA REVOLUÇÃO

4.1 Cidadãos ativos e cidadãos passivos

A 3 de Setembro de 1791 a Assembleia Nacional aprovou o texto constitucional que estava a ser preparado desde julho de 1789, concretizando assim a passagem do *poder constituinte* para o *poder constituído*³⁶² anunciada pelo próprio juramento do jogo da pela³⁶³.

A primeira constituição francesa pode, portanto, ser entendida como uma tentativa dar resposta à promessa contida no processo revolucionário³⁶⁴. Uma tentativa que assentava, sobretudo, na substituição dos particularismos que caracterizavam o absolutismo³⁶⁵ pela universalidade dos *direitos naturais e civis*³⁶⁶. Contudo, antes de

³⁶² Utilizamos estes termos – *poder constituinte* e *poder constituído* - num sentido próximo daquele que lhes é conferido por Hardt e Negri. De facto, como explica Michael Hardt: “Constituent power names the democratic forces of social transformation, the means by which humans make their own history (...). Constituted power, in contrast, defines the fixed order of the constitution and the stability of its social structure” (Hardt 2009, viii-ix). Antonio Negri assinala, por sua vez, como a tensão entre estas duas modalidades de poder se fazia sentir no contexto da Revolução Francesa: “The time of constituent power, a time characterized by a formidable capacity of acceleration – the time of the event and of the generalization of singularity – has to be closed, treated, reduced in juridical categories, and restrained in the administrative routine. Perhaps this imperative (...) to shut it in a factuality revealed only by the law, was never as anxiously felt as during the French Revolution” (Negri 1999, 2).

³⁶³ Conforme referimos anteriormente, os membros do *tiers état* reunidos na sala do jogo da pela juraram “ne jamais se séparer, et de se rassembler partout où les circonstances l’exigeront, jusqu’à ce que la constitution du royaume soit établie et affermie sur des fondements solides” (1875, 138). Tal significa que o juramento se situava simultaneamente *fora* e *dentro* da Lei. Ou seja, ao mesmo tempo que a enunciação do juramento colocava em causa a ordem vigente incorporada no poder do monarca (que procurara impedir a própria reunião), a fórmula pronunciada pelos representantes do *tiers état* assumia que o juramento só se cumpriria quando a (nova) ordem legal fosse *fixada em bases sólidas*. Esta tensão – inerente à relação entre transformação revolucionária e (re)organização da sociedade – tem sido assinalada por vários autores. Keith Michael Baker, por exemplo, sublinha como, desde o juramento, “the assembly defined the accomplishment of a settled constitutional order as the essential purpose of its revolutionary actions” (Baker 1990, 252). Jean-Philippe Chimot, por seu lado, considera que, no texto do juramento, um “acte inédit et transformateur” se cruza com uma tendência conservadora testemunhada por expressões como “fixer”, “régénérer”, “maintenir” (Chimot 1990, 31).

³⁶⁴ Os deputados da Assembleia Nacional, seguindo a teoria política herdada do iluminismo e o exemplo constitucional norte-americano, viam no sistema legal uma ferramenta para derrubar o edifício da monarquia absoluta e erguer, em seu lugar uma monarquia constitucional, onde o monarca, agora denominado “roi des français”, passava a conviver com uma assembleia unicameral. A fuga fracassada de Louis XVI e a sua detenção em Varennes, em julho de 1791, demonstraram a fragilidade deste ordenamento constitucional mesmo antes da sua aprovação. A constituição viria a durar cerca de um ano, tendo a Monarquia Constitucional sido substituída pela República a 22 de setembro de 1792.

³⁶⁵ Esta recusa dos particularismos é assumida logo no início do texto constitucional quando se afirma que: “Il n’y a plus ni noblesse, ni pairie, ni distinctions héréditaires, ni distinctions d’ordres, ni régime féodal, ni justices patrimoniales, ni aucun des titres, dénominations et prérogatives qui en dérivait, ni aucun ordre de chevalerie, ni aucune des corporations ou décorations, pour lesquelles on exigeait des preuves de noblesse, ou qui supposaient des distinctions de naissance, ni aucune autre supériorité” (1791i, 9).

³⁶⁶ Após a crítica dos particularismos, o texto constitucional procede, no “titre premier”, a uma afirmação *formal* da universalidade dos direitos: “La Constitution garantit, comme droits naturels et civils: 1.- Que

assumirmos que a vocação universalista, com as suas tonalidades iluministas, correspondia ao *telos* da revolução, é necessário examinar de que modo esta universalidade era construída no texto constitucional.

O *Universal* tal como é apresentado na Constituição de 1791 assenta, de facto, numa exclusão ou, mais exatamente, numa *inclusão excludente* onde algumas partes são contadas e incluídas no todo apenas sob condição de serem, simultaneamente excluídas. Este processo torna-se particularmente evidente no modo como a figura do *citoyen*, tão cara à Revolução Francesa, é aqui construída com base numa divisão. Com efeito, na secção dedicada às “*Assemblées primaires. Nomination des électeurs*”, o texto constitucional esclarece de forma detalhada que:

“Pour être citoyen actif, il faut: Être né ou devenu Français; Être âgé de vingt-cinq ans accomplis; Être domicilié dans la ville ou dans le canton depuis le temps déterminé par la loi; Payer, dans un lieu quelconque du Royaume, une contribution directe au moins égale à la valeur de trois journées de travail, et en représenter la quittance; N’être pas dans un état de domesticité, c’est-à-dire de serviteur à gages; Être inscrit dans la municipalité de son domicile au rôle des gardes nationales; Avoir prêté le serment civique” (1791i, 25-26).

Ou seja, após fazer corresponder a cidadania à universalidade – dedicando o seu preâmbulo aos “*droits de l’homme et du citoyen*”³⁶⁷ – a Constituição estabelece uma distinção³⁶⁸ entre cidadãos *ativos* e cidadãos *passivos*³⁶⁹. Consequentemente, se a

tous les citoyens sont admissibles aux places et emplois, sans autre distinction que celle des vertus et des talents 2.- Que toutes les contributions seront réparties entre tous les citoyens également en proportion de leurs facultés; 3.- Que les mêmes délits seront punis des mêmes peines, sans aucune distinction des personnes” (1791i, 11).

³⁶⁷ Vale a pena notar que a própria *Déclaration des droits de l’homme et du citoyen* (1789), que serve de preâmbulo à Constituição de 1791, não afirmava apenas a universalidade dos “*droits naturels, inaliénables et sacrés de l’homme*” mas delimitava - através de uma série de equivalências entre homem, cidadão e proprietário – quem era, de facto, sujeito desses direitos. Nicholas Mirzoeff, ao analisar a representação alegórica da *Déclaration* elaborada na época por Le Barbier, explicita este processo: “the Declaration as a wall of law named the classifications of limited rights, separated those with right from those without, and aestheticized the resulting visualization of the new form of France as an imagined community” (Mirzoeff 2011b, 91).

³⁶⁸ A distinção que o texto constitucional consagra em 1791 estava já presente no *Préliminaire de la Constitution Française: reconnaissance et exposition raisonnée des droits de l’homme & du citoyen* apresentado por Emmanuel-Joseph Sieyès ao *Comité de Constitution* exatamente um mês após o juramento do jogo da pela. De facto, neste texto, o *abbé* Sieyès defende que “Tous les habitants d’un pays doivent y jouir des droits de passif (...) mais tout n’ont pas droit à prendre une part active dans la formation des pouvoirs publics; tous ne sont pas citoyens actifs. Les femmes, du moins dans l’état actuel, les enfants, les étrangers (...) ne doivent point influer activement su la chose public (...). ceux-là seuls qui contribuent à l’établissement public, sont comme les vrais actionnaires de la grande entreprise sociale. Eux seuls sont les véritables citoyens actifs” (Sieyès 1789, 36-37).

³⁶⁹ A relevância desta estrutura dicotómica é coloca em destaque por Joan Landes na sua abordagem ao texto constitucional: “The French Constitution of September 1791 (...) divided the populace between active and passive citizens on the basis of wealth, thereby excluding the large majority of male citizens from full political participation. Complicated suffrage provisions restricted popular influence still further” (Landes 1988, 121-122).

universalidade e a cidadania se equivalem e se ser cidadão *ativo* é ser homem, francês e proprietário – ao passo que ser cidadão *passivo* é ser menor, mulher, estrangeiro ou serviçal – então o Universal tende a ser masculino³⁷⁰, branco³⁷¹ e ativo.

Deste modo, a aprovação do texto constitucional pelos deputados reunidos *Assemblée nationale constituante* corresponde a um momento determinante na genealogia do sujeito político moderno. Se por um lado, a Constituição, assegurava aos cidadãos ativos o acesso à participação política e, mais concretamente, à possibilidade de

³⁷⁰ Abigail Solomon-Godeau, embora sem se referir diretamente à Constituição de 1791, nota que “after establishing the distinction between ‘active’ and ‘passive’ citizens’ the rhetoric of revolutionary culture acknowledges no differences between and among men other than those distinguishing aristocrats from republicans, and conspirators from patriots. Needless to say, throughout the revolution, women, remained defined as ‘passive’ citizens, along with children, the mad, foreigners and the indigent” (Solomon-Godeau 1997, 88). Landes vai ainda mais longe e considera que o papel atribuído às mulheres pela Constituição de 1791 constitui um retrocesso em relação à própria situação vivida durante o Ancien Regime: “All women were assigned to the category of passive citizens, a departure from Old Regime legal practice whereby women could sometimes vote and act as regents. (...) For the first time in centuries, women were completely barred, as a group, from the voting process” (Landes 1988, 122).

³⁷¹ Um dos aspetos onde a “branquitude” do Universal se torna mais evidente é na abordagem inicial da Revolução Francesa às questões do colonialismo e da escravatura. De facto, a formalização da ideia de universalidade dos direitos na Declaração de 1789 e na Constituição de 1791 foi acompanhada por uma tentativa de evitar transformações mais profundas no espaço colonial. Podemos constatá-lo nos discursos dos próprios intervenientes no processo revolucionário, como é o caso de Antoine-Pierre Barnave que, a 8 de março de 1790, afirmava perante o *Comité Colonial da Assembleia Nacional*: “L’Assemblée Nationale (...) Déclare que, considérant les Colonies comme un partie de l’Empire François, & désirent les faire jouir des fruits de l’heureuse régénération qui s’y est opérée, elle n’a cependant jamais entendu les comprendre dans la constitution qu’elle a décrétée pour le royaume, & les assujettir à des lois qui pourraient être incompatibles avec leurs convenances locales & particulières” (Barnave 1790, 20). Evitando a referência direta aos seres humanos escravizados, para não melindrar a Assembleia, Barnave colocava assim, como nota C.L.R. James, “the ‘colonists and their property’ under the special safeguard of the Nation” (CLR James 1989, 71). A contradição existente na intervenção de Barnave e, de um modo mais geral, na postura assumida pela França revolucionária não passou despercebida aos seus contemporâneos. Marguerite-Élie Guadet, por exemplo, chamava a atenção, num texto publicado em 1792, para o modo como a Assembleia Nacional “left the black labourers in the islands at the mercy of their masters; and after having declared that all mankind were born equal, sanctioned a decree that gave the lie to the first principles of their constitution” (Guadet, 1792, 4). Coube à Revolução no Haiti (1791-1804) “to revolutionize the revolution” (Mirzoeff 2011b, 78) e “to redress the imbalance” que a Revolução Francesa “had introduced between equality and liberty” (Nesbitt 2005, 17). Um dos documentos que melhor testemunham este processo é a segunda Constituição haitiana, datada de 20 de maio de 1805 e promulgada por Jean-Jacques Dessalines (1805, 54-65). O texto constitucional começa por reafirmar, logo no artigo 2 da *Déclaration Préliminaire*, a abolição da escravatura: “L’esclavage est à jamais aboli” (1805, 55). O artigo 12, por sua vez, declara que “Aucun blanc, quelle que soit sa nation, ne mettra le pied sur ce territoire, à titre de maître ou de propriétaire et ne pourra à l’avenir y acquérir aucune propriété” (1805, 56). Rompia-se, assim, a ligação entre *ser branco* e *ser proprietário*, impedindo, como nota Nicholas Mirzoeff, “any future possibility of white supremacy, neocolonialism, or segregation” (Mirzoeff 2017, 44). Mas é o artigo 14 que apresenta uma das formulações mais *revolucionárias*, ao afirmar que: “Toute acception de couleur parmi les enfants d’une seule et même famille, dont le chef de l’État est le père, devant nécessairement cesser, les Haïtiens ne seront désormais connus que sous la dénomination génériques de Noirs” (1805, 56). Por um lado, a designação genérica de *Noir* permitia superar a hierarquização racial, nomeadamente aquela que resultava da violência da miscigenação colonial (Dayan 1998, 24-25). Por outro lado, ao identificar “both blackness and humanity as the basic signifiers of citizenship” (Gulick 2006, 802), a Constituição do Haiti tornava aquele termo “a political rather than a biological category” (Fischer 2005, 233) e expunha os limites da universalidade tal como esta era definida nos textos franceses de 1789 e 1791.

elegerem os seus representantes³⁷² e de ser eleitos enquanto tal³⁷³, por outro lado, inscrevia na *origem* desse sujeito político uma cisão entre o ativo e o passivo que não mais deixará de ser recriada de diferentes formas.

Poucos dias após a adoção da constituição pela Assembleia Nacional decorreu, em Paris, a inauguração do *Salon*, “the first sight of the new art world for the great majority of the French public” (Mirzoeff 1998, 166). Tal como referimos anteriormente, Jacques-Louis David aproveitou esta ocasião para apresentar oficialmente – ou seja, num contexto expositivo institucional – o desenho preparatório que deveria servir de base à tela do *Serment du Jeu de Paume*.

Contudo, a proximidade entre a aprovação do texto constitucional e a apresentação do projeto pictórico está longe de ser apenas cronológica. De facto, podemos considerar que tanto a Constituição como o *Serment* participam da tentativa de preencher, através de uma reorganização (pós-)revolucionário do sensível, o “vazio representacional” deixado pelo afastamento do *Ancien Régime*.

No caso do *Serment du Jeu de Paume*, como vimos nos capítulos anteriores, esta reorganização foi sendo desenvolvida mediante um diálogo com o *clássico* e com o *teatral*. A relação com o *teatral* evidencia-se, desde logo, no modo como David aproxima o espaço onde os deputados prestam o juramento de um palco e as aberturas a partir das quais os elementos populares observam a ação de galerias. Ao fazê-lo, o artista procede a uma distribuição de funções (atuar ou observar), lugares (palco ou galerias) e capacidades (atividade ou passividade) que reencena permanentemente um modelo de *representação* assente numa estrutura dicotómica e hierarquizada.

O diálogo com o *clássico* é, por sua vez, mediado pelo *Serment des Horaces*, cuja alusão ao sacrifício feito pelos três irmãos da antiguidade coloca em destaque a lógica *fraternal* da política e o androcentrismo que, historicamente, a acompanha. A contraposição supostamente natural entre o masculino e o feminino – central para o conteúdo e para forma do *Serment des Horaces* – contribuí, por sua vez, para a *naturalizar* a divisão em torno da qual o *Serment du Jeu de Paume* se encontra organizado.

³⁷² De acordo com o *article 7*, da *Section II* (“Assemblées primaires. Nomination des électeurs”), do *Chapitre Premier* (“De l’Assemblée Nationale Législative”) : “Nul ne pourra être nommé électeur, s’il ne réunit aux conditions nécessaires pour être citoyen actif (...)” (1791i, 27-28).

³⁷³ Segundo o *article 3*, da *Section III* (“Assemblées électorales. Nomination des représentants”) do *Chapitre Premier*: “Tous les citoyens actifs, quel que soit leur état, profession ou contribution, pourront être élus représentants de la Nation” (1791i, 30).

Recorrendo tanto a uma lógica teatral-representacional como a uma lógica fraternal-identitária, o projeto pictórico de Jacques-Louis David propõe, assim, uma imagem do juramento que, à semelhança do que ocorre com o texto constitucional, assenta numa separação, hierarquizada e naturalizada, entre os atores políticos e aqueles que não se qualificam como tal.

4.2. O espetador no juramento

Tendo em conta o tema do *Serment du Jeu de Paume* era expectável que um dos termos da dicotomia que servia de base ao projeto pictórico de David corresponde-se aos atores políticos – ou *cidadãos ativos* – que prestaram o famoso juramento. Porém, para que a estrutura dicotómica cumprisse a sua função era necessário que um segundo termo se acrescentasse a este, opondo-se-lhe. O pintor, à semelhança do que ocorria nos relatos e nas gravuras da época, optou por incluir na sua representação do evento os elementos populares presentes na sala do jogo da pela. Contrapostos aos atores políticos, estes elementos assumiam a condição de espetadores.

O próprio Jacques-Louis David estabelece uma distinção clara entre os dois grupos: enquanto que os deputados do *tiers état* preenchem quase totalmente o campo do jogo da pela, os elementos populares encontram-se dispersos pelas janelas e varandins. Não satisfeito com esta separação, o pintor deslocou, como vimos, estas aberturas – e as figuras nelas situadas – para as laterais da composição, acentuando a teatralização do espaço e reforçando, ainda mais, a identificação dos elementos populares como espetadores ao mesmo tempo que os secundarizava, quantitativa e qualitativamente, em relação aos atores políticos.

A questão que a partir daqui se coloca é a de saber se os espetadores assim inscritos no juramento se limitavam a adotar a posição que lhes era atribuída de termo menor da dicotomia – contribuindo para a narrativa construída em torno da ação dos deputados do *tiers état* – ou se, pelo contrário, o modo como se encontravam divididos entre as duas metades superiores do *Serment du Jeu de Paume* constituía um problema para própria estrutura dicotómica e para a conceção que esta sustentava da atividade política (ou da política como *atividade*).

Começando pelo lado esquerdo, podemos observar como a representação dos espectadores se encontra, aqui, marcada pela sua relação com as forças da natureza, sinalizadas pictoricamente pelo relâmpago que se vislumbra no exterior³⁷⁴ e pelo vento que irrompe pelas janelas e agita as cortinas³⁷⁵.

Importa, contudo, notar que o tópico da tempestade e a sua associação ao contexto revolucionário não são uma singularidade do projeto pictórico de David³⁷⁶. Ouçamos, por exemplo, as palavras proferidas por Maximilien Robespierre a 14 de junho de 1793 na então designada *Société des Amis de la Liberté et de l'Égalité*:

“Le peuple est sublime, mais les individus sont faibles; cependant, dans une tourmente politique, dans un tempête révolutionnaire, il faut un point de ralliement.” (Robespierre 1958, 559).

Esta intervenção de Robespierre constitui apenas um caso de um processo mais amplo³⁷⁷ através do qual, como nota Hannah Arendt no livro *On Revolution*, as imagens baseadas na força da natureza (Arendt 1988, 40) estabeleceram, durante o período revolucionário, um “vocabulário totalmente novo” (Arendt 1988, 39) no âmbito da linguagem política, influenciando o modo como a ideia de revolução passou desde então a ser imaginada.

Por essa razão é provável que, no *Serment du Jeu de Paume*, o impacto da tempestade sobre os espectadores – expressa visualmente na agitação violenta dos corpos

³⁷⁴ Como nota Philippe Bordes o relâmpago parece atingir a capela do palácio de Versalhes e não o palácio propriamente dito (Bordes 1983, 60).

³⁷⁵ “A gauche (...) il s’attache surtout à l’image du ‘vent qui agitait les rideaux’, vaste effet de voile au milieu du ‘naufrage’ qui rompt les lignes de l’architecture” (Bordes 1983, 65).

³⁷⁶ Para além das relações que é possível estabelecer entre a representação da revolução e o contexto revolucionário, esta tem, ainda, vários antecedentes históricos. Virginia Lee, nos artigos que dedica ao *carnet de Versailles*, destaca, por exemplo, a sua associação com o fresco do *Dilúvio*, na Capela Sistina, da autoria de Miguel Ângelo. Diz-nos a autora que: “(...) David seems to have drawn heavily on this painting for the figures of the spectators blown by the wind and rain of the storm at the top left of the *Jeu de Paume*. The use of this painting, a masterly description of endurance in the face of a storm, was literally appropriate” (Lee 1969a, 207). Philippe Bordes, por sua vez, subscreve a análise de Lee e acrescenta-lhe outras referências: “D’Après Virginia Lee, plusieurs figures sont d’ailleurs inspirées du *Déluge* de Michel-Ange; on peut également les rapprocher des innombrables victimes des scènes d’orages ou de tempêtes chères à Joseph Vernet (...) voire celles d’un Casanova ou d’un Louthembourg qui exploitaient avec succès le goût du public pour les sensations fortes” (Bordes 1983, 65).

³⁷⁷ Um outro exemplo de utilização do tópico da tempestade na retórica revolucionário surge, precisamente, na apresentação do projeto do *Serment du Jeu Paume* à Assembleia Nacional elaborado por Mirabeau. Aquele que era considerado por muitos como um dos principais oradores da revolução afirmava então que: “quelques hommes, à l’approche d’une horrible tempête et dans un lieu sans défense qui pouvait devenir leur tombeau, sauvèrent une grande nation par leur courage” (Mirabeau 1791, 298). Philippe Bordes coloca a hipótese de terem sido, precisamente, as palavras de Mirabeau a influenciar a representação destes elementos na obra de David: “l’évocation de la tempête, du ciel assombri, du château à proximité, de la solennité du public, de l’agitation fiévreuse de la peur dans la salle, trouvent leur écho dans la composition définitive de David” (Bordes 1983, 50).

fustigados pela chuva e arrastados pelo vento – não resulte de uma simples relação *natural* de causa e efeito, mas corresponda à expressão visual de uma metáfora política impulsionada pelo *topos* da *tempête révolutionnaire*.

Um possível indício do significado desta metáfora³⁷⁸ é-nos dado pelo próprio pintor na carta que dirigiu, em 1792, ao presidente da Assembleia Nacional, e onde afirma que:

“(…) l’histoire d’aucun peuple n’offre rien de si grand, de si sublime que ce serment du Jeu de paume, que je dois peindre” (David 1792, 247)

A ideia de *sublime*, a que o artista aqui recorre para singularizar os acontecimentos que tiveram lugar na sala do jogo da pela³⁷⁹, está presente na história do pensamento ocidental desde o *De Sublimitate* atribuído a Longino até às *Leçons sur l'Analytique du Sublime* de François Lyotard. Contudo, o momento decisivo para a sua revitalização conceptual ocorreu, precisamente, no tempo de Jacques-Louis David, graças a autores como Edmund Burke e Immanuel Kant.

Tal explica, pelo menos em parte, a concordância que parece existir entre a representação da tempestade no projeto do *Jeu de Paume* e os exemplos escolhidos para ilustrar a ideia de sublime na terceira crítica kantiana. De facto, no ponto §28 da *Crítica da Faculdade do Juízo* – publicada no mesmo ano em que a pintura do *Serment du Jeu*

³⁷⁸ Apesar da possível dimensão metafórica da tempestade representada por David ser assinalada por vários historiadores, o seu significado permanece elusivo. Virginia Lee, por exemplo, considera que a tempestade constitui um sinal da dureza e dos perigos a que os deputados estavam expostos: “David uses 'le mauvais temps', and the discomfort it causes the deputies, to suggest the harshness of their treatment by royal authority as well as the menace of retribution for that treatment” (Lee 1969a, 200). Philippe Bordes defende que a inclusão da tempestade na pintura não corresponde à reprodução do facto histórico, mas à necessidade de introduzir um sentido de ameaça e de urgência: “(…) l’idée de danger et d’urgence transparaît encore dans le coup de vent qui effraye les spectateurs (...). Ajoutons que (...) il n’y eu pas orage le 20 juin” (Bordes 1983, 57). Warren Roberts, por sua vez, encontra na representação da tempestade uma alusão à ligação dos *homens da revolução* com o Iluminismo: “An allegorical gust of wind blows through the gallery on the left driven by a storm that sends a bolt of lightning through the sky (...) but the storm has already begun to clear. From the bright sky at the near opening of the gallery, light passes into the tennis court, light that is as allegorical as the bold of lightning. The assembled delegates (...) were men of the Enlightenment (...)” (Roberts 2000, 228).

³⁷⁹ A hipótese da relação entre os espetadores e as forças da natureza remeter para a categoria estética do *sublime*, extravasando os pressupostos neoclássicos, é sinalizada por Philippe Bordes na sua monografia sobre o *Serment du Jeu de Paume* (Bordes 1983, 65-66). Contudo o historiador francês vê aqui, sobretudo, uma recordação de Miguel Ângelo (“A long du dix-huitième siècle cette catégorie esthétique particulière est dominée par le souvenir de Michel-Ange”, Bordes 1983, 66), ao mesmo tempo que sugere um curioso paralelismo com as teorias coevas do *mesmerismo*: “Le relation sublime que David établit dans sa composition entre l’action des hommes et la Nature, entre le moral et le physique, reflète une conception du monde très répandue à l’époque sous l’influence des adeptes de Rousseau et de Mesmer. Il n’est pas exagéré de dire que les députés subissent une véritable crise mesmérénne, signe de santé retrouvée”, Bordes 1983, 66).

de *Paume* foi encomendada – Immanuel Kant refere-se às “nuvens carregadas acumulando-se no céu, avançando com relâmpagos e estampidos”, as quais “tornam a nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em comparação com o seu poder” (Kant 1995, p. 107).

Esta coincidência entre a tempestade pictórica de David e os “relâmpagos e estampidos” de Kant remete-nos, por sua vez, para uma ressonância mais ampla entre o sublime e a revolução. Uma ressonância a que o próprio pensamento kantiano não era alheio. Consideremos, por um momento, o modo como o filósofo, na terceira crítica, faz equivaler o sublime a um *desprazer* resultante da inadequação ou insignificância sentida perante algo que, pela sua grandeza (*sublime matemático*) ou força (*sublime dinâmico*), ultrapassa a extensão da experiência humana. Este desprazer pode, contudo, transformar-se num *prazer* na medida em que possibilita uma consciencialização das capacidades da razão e uma afirmação de que os seres humanos são mais do que mera natureza mecânica³⁸⁰. Ora, de acordo com Kant, algo de semelhante ocorria com os eventos revolucionários. De facto, nas observações sobre Revolução Francesa incluídas no *Conflito das Faculdades*, que citámos no início do nosso estudo, o filósofo alemão começa por assinalar o desprazer ou a repulsa provocada pelos excessos que caracterizam a ação revolucionária³⁸¹ para, em seguida, destacar o prazer ou o entusiasmo pelos objetivos da revolução³⁸² quando contemplados a partir do ponto de vista do espetador³⁸³.

³⁸⁰ No que se refere ao sublime dinâmico, Immanuel Kant considera que: “Se a natureza deve ser julgada por nós dinamicamente como sublime, então ela tem que ser representada como suscitando medo (...)” (Kant 1995, 106). Porém, o filósofo alemão esclarece, logo em seguida, que: “(...) de bom grado, denominamos estes objetos sublimes, porque eles elevam a fortaleza da alma acima de seu nível médio e permitem descobrir em nós uma faculdade de resistência de espécie totalmente diversa, a qual nos encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza” (Kant 1995, 107). De modo similar, em relação ao sublime matemático Kant começa por afirmar que: “Sublime é aquilo em comparação com o qual tudo o mais é pequeno” (Kant 1995, 96). Mas, também neste caso o filósofo acrescenta que: “sublime é o que somente pelo facto de poder também pensá-lo prova uma faculdade do ânimo que ultrapassa todo padrão de medida dos sentidos” (Kant 1995, 96).

³⁸¹ “A revolução (...) pode estar repleta de miséria e de atrocidades de tal modo que um homem bem-pensante, se pudesse esperar, empreendendo-a uma segunda vez, levá-la a cabo com êxito, jamais, no entanto se resolveria a realizar o experimento com semelhantes custos (...)” (Kant 1993, 102).

³⁸² “(...) esta revolução, afirmo, depara nos ânimos de todos os espetadores (que não se encontram enredados neste jogo), com uma *participação* segundo o desejo, na fronteira do entusiasmo (...)” (Kant 1993, 102).

³⁸³ Esta alusão à Revolução Francesa surge na sequência de uma reflexão sobre a existência ou não de um “progresso para o melhor” por parte do género humano (Kant 1993, 100). É em face desta interrogação que o filósofo irá procurar um *sinal rememorativo, demonstrativo e prognóstico* desse avanço (Kant 1993, 101), acabando por encontrá-lo no entusiasmo que os espetadores sentem pela revolução e, em particular, pela possibilidade que esta abre a um povo de adotar a constituição civil que deseja e de essa constituição promover a paz (Kant 1993, 103-107). Vale a pena recordar que de acordo com Hannah Arendt a novidade aqui introduzida por Kant não reside na definição do espetador como aquele que “sabe o que se passa” – uma vez que essa noção “está entre as mais velhas (...) noções da filosofia” (Arendt 1993, 71) – mas,

Ao confrontamos a reflexão kantiana com o *Serment du Jeu de Paume* constatamos que, na obra de David, as figuras que surgem na metade superior do projeto pictórico encontram-se, de facto, situadas a uma distância que deveria permitir-lhes observar os acontecimentos que têm lugar no campo do jogo da pela sem, contudo, se envolverem diretamente na ação.

É necessário, porém, ter em conta que os elementos situados na margem esquerda – ao contrário do que ocorre no lado oposto da composição – em momento algum parecem superar a turbulência que os envolve de modo a desenvolverem a contemplação distanciada que, supostamente, lhe permitiria separar o significado da revolução da tempestuosidade das ações revolucionárias.

Tudo se passa, assim, como se a cadeia de ligações que associa os elementos populares à tempestade, a tempestade à revolução e a revolução ao sublime não se detivesse neste último, mas regressa-se aos próprios elementos populares³⁸⁴, antecipando as palavras proferidas em 1793 por Maximilien Robespierre: “Le peuple est sublime”³⁸⁵.

É certo que o envolvimento das massas populares na Revolução Francesa³⁸⁶ só se viria a concretizar algum tempo após o juramento que serve de tema ao trabalho de David.

precisamente, no facto do filósofo alemão, associar “a essa velha noção a noção completamente nova do progresso, que realmente fornece o padrão de acordo com que se julga” (Arendt 1993, 73).

³⁸⁴ Um dos aspetos destacados por Hannah Arendt na sua análise ao “conjunto inteiramente novo de imagens” introduzido pela retórica revolucionária, que mencionámos anteriormente, é precisamente o modo como as alusões à força da natureza, ao implicarem uma ideia de *irresistibilidade*, remetiam para “a sublevação da população das grandes cidades”, para a “multidão em marcha”, ou seja, para ações onde os elementos populares se tornavam “irresistíveis pela pura força do seu número” (Arendt 1988, 38-39).

³⁸⁵ É interessante notar, neste contexto, como Maria-Helénè Huet, num artigo intitulado “The Revolutionary Sublime”, defende a existência de uma relação entre a *ideologia* jacobina e o *sublime* kantiano, considerando que “the same philosophical and ideological concerns that produced the *Critique of Judgment* also framed Revolutionary reflections, more particularly Robespierre’s, on the nature and role of the sublime in the creation of the new State.” (Huet 1994, 51). Assumindo a influência de autores como Terry Eagleton e Francois Lyotard, Huet procura examinar a desestabilização que uma conceção “sublime” da *vontade geral* introduz no princípio de representação política. Assim, nas palavras da autora: “The democratic intent of political representation was bound to be betrayed by the very system upon which it relied. It is possible that Robespierre’s own words “sublime people” contained the key to that anxiety: that, for a category of eighteenth-century thinkers, and certainly for Rousseau, the very notion of “people” itself defied representation” (Huet 1994, 63).

³⁸⁶ Este envolvimento tem sido objeto de diversas abordagens ao longo dos dois últimos séculos. Na impossibilidade de proceder a uma análise detalhada de todas elas, gostaríamos de destacar aqui o estudo efetuado nos anos 50 do século XX por George Rudé. Esta obra, intitulado *The Crowd in the French Revolution*, merece ser referida por duas razões. Em primeiro lugar, por se tratar de um dos primeiros estudos que procuraram fazer uma “anatomia” das multidões desde “baixo”, pormenorizando as suas ações, a sua composição e as suas motivações. Em segundo lugar, por efetuar um mapeamento historiográfico de diferentes visões sobre o tema. Visões negativas, como as de Hippolyte Taine e de Edmund Burke (para quem “the revolutionary crowd was purely destructive and presumed to be composed of the most undesirable social elements”, Rudé 1967, 2) mas, também, visões positivas como as de Jules Michelet e de

Contudo tanto o pintor como os seus contemporâneos não ignoravam, certamente, o papel que as multidões haviam desempenhado ao longo do tempo e que tanto a historiografia como a teoria política haviam registado³⁸⁷. E, mais importante ainda, esse conhecimento do passado era confirmado pela atualidade. As massas populares, que no dia 20 de junho de 1789 se tinham *limitado* a assistir aos acontecimentos, começaram a fazer a sua reentrada em cena – através das grandes *journées révolutionnaires* como a marcha sobre Versalhes a 5 de outubro de 1789 ou o assalto ao Palácio das Tulherias a 10 de agosto de 1792 – precisamente no período em que Jacques-Louis David estava a desenvolver o seu projeto.

É, portanto, plausível que os elementos populares representados na galeria do lado esquerdo da composição constituíssem, através da sua relação com a tempestade, uma alegorização ou uma (pre)figuração da irresistibilidade e da irrepresentabilidade das multidões revolucionárias³⁸⁸.

Passando, agora, para a margem superior direita constatamos que, de modo similar ao que ocorre na margem esquerda, também neste lado nos deparamos com vários elementos – civis e guardas, homens e mulheres, jovens e adultos – que, distribuídos por duas grandes janelas e um varandim, observam e reagem ao que ocorre um pouco mais abaixo, na sala do *Jeu de Paume*.

Contudo as semelhanças terminam aqui: na intenção por parte do pintor, de colocar diversas figuras na posição de espetadores nas margens superiores do seu projeto

Alphonse Aulard (para os quais “the revolutionary crowd (...) Whenever it advanced, or appeared to advance, the aims of the revolutionary bourgeoisie, it has been presented as the embodiment of all the popular and Republican virtues”, Rudé 1967, 3). George Rudé considera, porém, que ambos os olhares, independentemente da valoração que fazem sobre o papel das multidões, assumem um ponto de vista “from above” (Rudé 1967, 4), pelo que “the revolutionary crowd, whose voice was seldom reflected in the speeches of the politicians or the writings of the pamphleteers and journalists, tended to be lost sight of as a thing of flesh and blood (...)” (Rudé 1967, 5).

³⁸⁷ Podemos mencionar aqui, a título de exemplo, a mistura de assombro e fascínio com que os pensadores do século XVII como Thomas Hobbes e Baruch Espinosa trataram a questão do povo e da multidão, ao ponto de Paolo Virno, na sua *Grammar of the Multitude*, referir-se a ambos como “putative fathers” destes conceitos (Virno 2004a, 21).

³⁸⁸ É possível, de resto, considerar que as alusões à ideia de multidão estão presentes – ainda que com significados distintos – noutros pontos da composição. É o caso da apresentação dos deputados atrás de Bailly como uma massa dinâmica e agitada de corpos ou da eventual inclusão de *sans-culottes* sob a galeria da esquerda. Relativamente a estes últimos a opinião dos historiadores tem-se dividido. Philippe Bordes, por exemplo, considera a identificação destas figuras como *sans-culottes* incerta (“(...) il peut s’agir également ‘des assassins et des empoisonneurs’ que les ennemis des Lumières on toujours eus à leurs gages”, Bordes 1983, 62), ao mesmo tempo que contrasta a sua representação com a do “bom povo” que ocupa as galerias superiores. Já Warren Roberts reafirma a identificação (“he included sans-culottes, wearing *bonnets rouge* in the gallery on the left”, Roberts 2000, 248) e vê no anacronismo da sua presença um prenúncio do papel que eles viriam a desempenhar no processo revolucionário (“sans-culottes are (...) put there by David with the knowledge that they would soon emerge as a decisive force in the revolution”, Roberts 2000, 249).

pictórico. Quando começamos a comparar os dois lados as diferenças tornam-se evidentes. Em vez dos corpos arrastados pelo vento e importunados pela chuva que preenchem as *galerias* da esquerda, a margem direita apresenta um ambiente simultaneamente festivo e tranquilo. Um pai parece explicar o evento aos seus filhos, alguns guardas manifestam o seu regozijo e várias figuras, tanto femininas como masculinas, celebram de forma alegre mas contida.

Estas diferenças são produzidas, em grande parte, pelo fenómeno atmosférico que Jacques-Louis David decidiu incluir na representação do juramento. Ou seja, a tempestade – e os sentidos que a acompanham – não afeta, apenas, um dos lados da composição mediante a sua interação com os espetadores. Ela afeta de forma tão ou mais relevante o outro lado através da ausência dessa interação.

Assim, se a agitação corpórea dos elementos populares fustigados pelo evento meteorológico remete para uma participação incorporada, a inexistência dessa agitação reforça a ideia de uma contemplação distanciada. De modo similar, a relação de uma das margens com a força do sublime promove, por contraste, a associação da outra margem ao entusiasmo pacífico da esfera pública. E a possível ligação das figuras da esquerda à irrepresentabilidade da “multidão” aproxima, por contraposição, as figuras da direita da representação do “povo”³⁸⁹.

Deste modo, mais do que uma separação entre a metade superior esquerda e a metade superior direita, o que aqui ocorre é, sobretudo, uma diferenciação entre duas possibilidades de espetador que são mantidas em tensão entre si.

Tal significa que o deslocamento para as margens da composição a que os membros do público se encontram sujeitos não se limita a contrapor versões distintas do

³⁸⁹ Importa recordar que uma das dicotomias recorrentes no pensamento político ocidental contrapõe, precisamente, a ideia de *povo* (que se adequa aos discursos de unidade, é passível de equivalência com a *vontade geral* e pode ser traduzida na linguagem do poder) à ideia *multidão* (que se situa fora dos acordos duradouros, dos contratos sociais e da transferência de direitos para o soberano) (Virno 2004b 27; Negri 2004, 17). Conforme sublinha Paolo Virno esta disputa entre o povo e a multidão foi geralmente resolvida a favor do primeiro: “A existência política da multidão, enquanto a multidão, foi afastada do horizonte da modernidade: não somente pelos teóricos do Estado absolutista, mas também por Rousseau, pela tradição liberal e pelo próprio movimento socialista” (Virno 2004b, 27). Antonio Negri faz uma avaliação semelhante quando afirma que: “Hobbes, Rousseau e Hegel produziram, cada um à sua maneira e de diferentes modos, um conceito de povo assente na transcendência do soberano: nas cabeças desses autores, a multidão era considerada como caos e como guerra” (Negri 2004, 15). Não é, portanto, de estranhar que estes dois filósofos, vindos do *operaísmo* italiano, procurem conferir uma *renovada pertinência* à ideia de multidão. Recorrendo a autores como Baruch Espinosa e Karl Marx e a conceitos como *potência* e *intelecto geral*, Virno e Negri tendem a apresentar a multidão como uma assemblagem ou “conjunto de singularidades” (Negri 2014, 15) que se diferencia tanto da organização do povo como da desorganização das massas (Negri 2014, 18).

que o espetador “é” – desde o envolvimento tempestuoso à contemplação pacífica – com o propósito de valorizar uma em relação a outra. Pelo contrário, o efeito desta “marginalização” é, precisamente, o de reforçar a *indecidibilidade* entre as versões.

Entendida como expressão desta condição indecível, a dispersão dos espetadores pelas galerias da esquerda e da direita do projeto pictórico de David – ainda que sem romper totalmente com estrutura dicotómica – torna problemática a sua redução a meros termos *menores* de uma dicotomia que os ultrapassa.

4.3. Os deputados-espetadores

Apesar da heterogeneidade que associa à definição do espetador, a diversidade que acompanha a representação dos elementos populares que observam o juramento não contraria o facto das suas diferentes configurações estarem situadas na metade superior da composição, ao passo que a metade inferior se encontra quase totalmente preenchida pelos deputados do *tiers état* que, dispostos num friso em primeiro plano ou amalgamados mais atrás, são apresentados como atores do juramento. Ou seja, a divisão que organiza o projeto pictórico de David entre um espaço dos espetadores e um espaço dos atores políticos continua a produzir os seus efeitos.

Existem, contudo, quatro deputados cuja representação, embora cuidadosamente integrada na metade inferior da composição, dificilmente pode ser explicada com base nesta organização. De facto, ao contrário do que ocorre com a generalidade dos membros do *tiers état* – que aparecem de pé, com os braços estendidos, prestando o juramento – estas figuras encontram-se sentadas em cadeiras dispostas a intervalos regulares ao longo do friso.

No lado esquerdo deparamo-nos com um Michel-René Maupetit, deputado de Mayenne, envelhecido e apoiado por dois homens, um dos quais usa um chapéu frágil e enverga a indumentária dos *sans-culottes*. No centro, à esquerda do grupo dos religiosos, aparece Bertrand Barère de Vieuzac, o qual, de acordo com as anotações do *carpet de Versailles*, “faisant des notes pour son journal du point du jour” (David 1790-1791a, fº12). Ainda ao centro mas do lado direito da mesa do presidente da Assembleia encontramos o autor do famoso *Qu'est-ce que le Tiers-État?*, Emmanuel Joseph Sieyès, sentado com o chapéu sobre os joelhos. Finalmente, a fechar o friso do lado direito, surge Joseph Martin-Dauch, o único membro do *tiers état* que se opôs ao juramento e que é

representado aqui com a cabeça descaída e os braços cruzados sobre o peito enquanto um deputado, Camus, tenta convencê-lo a mudar de opinião e outro – Guilhermy, proveniente de Castelnaudary tal como Dauch – apela a que a sua decisão seja respeitada.

É certo que a inclusão de personagens sentados não é algo de incomum no percurso artístico de Jacques-Louis David, desde *La Mort de Socrate* (1787) ou do *Les licteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils* (1789) até ao *Léonidas aux Thermopyles* (1814). A própria contraposição entre este tipo de figuras e outras concentradas na ação também não é uma novidade, como demonstra o *Serment des Horaces*. Porém, se tivermos em conta as diversas relações históricas, biográficas e políticas que, como referimos, aproximam o *Serment du Jeu de Paume* do mundo do teatro, não podemos descartar a hipótese da decisão de incluir os deputados sentados na cena do juramento ter sido influenciada por uma certa tradição teatral.

De facto, nos séculos XVII e XVIII era uma prática comum nos teatros parisienses os atores partilharem o seu espaço com espetadores que se sentavam na parte de trás do palco durante as atuações³⁹⁰ (fig. 48, fig. 49). Conforme esclarece Barbara Mittman num artigo intitulado “Keeping Order on the Stage in Paris in the Seventeenth and Eighteenth Centuries”³⁹¹:

“For about 130 years in the seventeenth and eighteenth centuries, spectators sat on the stage in Paris public theatres. In Moliere's theatre only 32 spectators were permitted on stage. However, by the mid eighteenth century, before the practice was discontinued, there were often more than 200 persons behind the curtain of the Comédie Française, sitting on benches or standing around at the back of the stage” (Mittman 1980, 99).

É, portanto, plausível que a desestabilização da separação entre o espaço dos atores e o espaço dos espetadores introduzida por estas quatro figuras resulte, aqui, da

³⁹⁰ Estes lugares, como refere Barbara Mittman, eram ocupados predominantemente por membros da nobreza: “(...) the presence of petty nobility disporting itself on the stage in tandem with the play in progress was a constant for about 130 years” (Mittman 1981, 1).

³⁹¹ Outros autores, para além de Mittman têm chamado a atenção para este aspeto. Paul Friedland, por exemplo, recorda como “Prior to the middle of the eighteenth century the rigid differentiation of actors and spectators (...) was virtually unknown in the French theater. Instead, the relationship between actors and spectators was decidedly more carnivalesque, and permitted a great deal of fluidity between the representative space and the audience. On the stage itself the spectator who had paid for the privilege sat virtually in the middle of the actors who were attempting to perform” (Friedland 2002, 224).

evocação de um costume mantido durante mais de cem anos no campo teatral³⁹² e que caiu em desuso apenas no tempo do pintor³⁹³.

Contudo, independentemente de se considerar que existe ou não uma proximidade entre os deputados sentados no *Serment du Jeu de Paume* e os espetadores presentes nos palcos teatrais, o modo como estes quatro elementos se encontram representados implica, por si só, um afastamento da primazia da ação que absorve os restantes membros do *tiers état*.

Um afastamento que é, de resto, sublinhado pela dimensão alegórica que as quatro figuras partilham entre si. Assim, Sieyès, ao surgir totalmente compenetrado nos seus pensamentos, remete para a ideia de *contemplação* ou de *meditação*³⁹⁴. Barère, concentrado no registo dos acontecimentos constitui uma possível figuração da *história* ou do *testemunho*³⁹⁵. Martin-Dauch é uma das personagens mais marcantes do juramento exatamente pela sua insistência em não tomar parte neste, incorporando a *oposição* e a *recusa*³⁹⁶. Finalmente a figura de Michel-René Maupetit remete não só para a *velhice* e

³⁹² É interessante notar que, ao referir-se à origem desta prática num texto publicado em 1981, Barbara Mittman menciona, precisamente, o papel desempenhado pelos “jeux de paume”. Assim, de acordo com a autora: “as theatre troupes began performing in unused indoor tennis courts (*jeux de paume*), there was a continuation of the informal relationship between audience and actors characteristic of medieval theatre. No particular attempt was made to establish a formal separation between spectators and performers” (Mittman 1981, 2).

³⁹³ A existência de lugares sentados para espetadores nos palcos foi proibida na *Comédie Française* em 1759 e, no ano seguinte, na *Comédie Italienne* (Mittman 1981, 2). A tomada desta decisão não terá sido alheia à pressão então existente para que a separação entre atores e espetadores fosse reforçada. Tomemos como exemplo um artigo publicado em maio de 1759 no *Le Mercure de France*. O texto começa por contrastar a qualidade do teatro francês com as limitações das suas representações: “Le Théâtre François, le plus riche de tous les Théâtres, sans en excepter ceux d’Athènes & de Rome, dégradait par l’indécence de la représentation les plus belles productions du génie dans les deux genres dramatiques” (1759, 185). A primeira causa apontada para esta “indécence de la représentation” situa-se, justamente, na *mistura tumultuosa dos espetadores e dos autores*: “Cette vérité, dis-je, se perdait dans le mélange tumultueux des Spectateurs avec les Acteurs. (...) tandis que Tartuffe examinait si personne ne pouvoit le surprendre séduisant la femme de son mari, il avoit autour de lui cent témoins de son tête-à-tête avec elle” (1759, 186).

³⁹⁴ Philippe Bordes analisa cada uma destas quatro figuras na monografia que dedica ao *Serment du Jeu de Paume*. Relativamente ao autor de *Qu’est-ce que le tiers-état* o historiador francês diz-nos que “Sieyès est immobile (...) et ne participe pas directement à l’élan d’enthousiasme; au cœur de l’action, il semble néanmoins jouer un rôle déterminant (...) comme le penseur de la Révolution” (Bordes 1983, 63).

³⁹⁵ De acordo com Philippe Bordes a representação de Barère de Vieuzac corresponde a uma *alegoria contemporânea da História*: “Réincarnation des historiens de l’Antiquité, Barrère figure comme une allégorie contemporaine de l’Histoire et assuré pour la postérité un témoignage véridique de l’événement décisif”, (Bordes 1983, 62-63). Virginia Lee faz uma observação semelhante embora sem se referir especificamente a Barère. De facto, a autora assinala que “Many of those watching record the event” e defende que “David included these figures as witnesses who would authenticate the accounts which presented it to posterity” (Lee 1969a, 203).

³⁹⁶ A figura de Martin-Dauch tem sido objeto de diferentes interpretações. Bordes, por exemplo, chama atenção para a forma como o deputado de Castelnauudary se encontra “exclue de l’action mais en même temps mise en avant” (Bailly 1983, 58). Já Jean Starobinski prefere destacar o papel que Dauch desempenha no modo como a “volonté particulière” e o “élan collectif” se relacionam na cena do juramento. Assim, nas

para a *doença* mas também – por via da *necessidade de suporte* – para a intersubjetividade (relação com as duas figuras que o auxiliam) e para a intergeracionalidade (relação com as crianças que aparecem na *galeria* da direita)³⁹⁷.

O traço comum a todas estas ideias – meditação (Sieyès), testemunho (Barère), recusa (Dauch), necessidade de suporte (Maupetit) – situa-se, precisamente, na forma como elas desativam a lógica de atividade que domina a metade inferior da composição.

Deste modo, os *deputados-espetadores*, ao posicionarem-se no palco mas fora da ação e ao serem apresentados como alegorias de *não-atividade*, perturbam a tentativa de organizar o projeto pictórico em torno de uma separação clara entre os espetadores que nas *galerias* observam o desenrolar dos acontecimentos e os deputados que no *palco* levam a cabo a ação do juramento. E, ao fazê-lo, antecipam o que teria ocorrido com os espetadores do *Serment du Jeu de Paume* caso a obra tivesse sido concluída.

4.4. O espetador do juramento

Vimos como as tentativas, por parte de Jacques-Louis David, de fixar a figura do espetador no *Serment du Jeu de Paume*, acabaram, paradoxalmente, por colocar em

palavras de Starobinski: “L’unique opposant (le député Martin Dauch, de Castellane) est présent assis, les bras croisés sur la poitrine. Que David l’ait mis évidence afin de l’exposer à la réprobation accentue la référence à la conscience individuelle: le grand élan collectif est d’abord la décision de chaque volonté particulière” (Starobinski 1979).

³⁹⁷ A inserção desta figura estava prevista desde os primeiros cadernos de esboços como demonstra uma anotação feita no *carnet de Versailles* onde se refere que “Mr. Maupetit député de Mayenne étant / malade ce jour la se fait apporter a la séance” (David 1790-1791a, fº 61). Contudo, David não se limitou a representar o adoecido deputado de Mayenne, mas conferiu-lhe uma aparência muito mais envelhecida do aquela que corresponderia aos 47 anos que ele tinha na época. Uma possível explicação para esta opção reside na intenção, por parte do pintor, de incluir a ideia de intergeracionalidade na sua representação do juramento, ligando compositivamente, através de uma linha obliqua, a figura de Michel-René Maupetit situada no canto inferior esquerdo aos dois jovens que surgem ladeando o pai no canto superior direito (Bordes 1983 62). O pintor parece antecipar o significado desta ligação numa outra anotação do *carnet de Versailles* onde menciona os: “pères qui embrassent leurs enfants et leurs font sentir que ce sont eux qui jouiront des fruits de la révolution” (David 1790-1791a, fº65). A possibilidade das novas gerações *colherem os frutos* sementeados pelas gerações anteriores será, de resto, evocada por David noutras ocasiões. Por exemplo, quando o artista, durante a apresentação à Assembleia do quadro dedicado a Lepeletier, recorre retoricamente à figura de um *velho pai* que explica aos seus filhos o conteúdo da obra: “j’aurai rempli ma tâche si je fais dire un jour au vieux père, entouré de sa nombreuse famille: ‘Venez, mes enfants, venez voir celui de vos représentants qui le premier, est mort pour vous donner la liberté’” (David 1793b, 2). Ou, durante a *Fête de l’Être Suprême*, quando David recupera o tema das *três idades* – recorrente na pintura pré-revolucionária (Duncan 1981, 197; Solomon-Godeau 1997, 62) – e aplica-o ao cortejo, cujo plano previa que: “Au milieu du Peuple paroissent ses représentants; ils sont environnés par l’Enfance, ornée de violettes; l’Adolescence, de myrte; la Virilité, de chêne; et la Vieillesse aux cheveux blancs, de pampre et d’olivier” (David 1794b, 23).

evidência quer a heterogeneidade que marcava os elementos populares presentes nas galerias, quer a instabilidade que acompanhava os deputados sentados no palco.

Importa, contudo, perceber se esta heterogeneidade e instabilidade se encontram circunscritas à representação do espetador “no” juramento ou se afetam, igualmente, a experiência dos espetadores “do” juramento.

Para tal, torna-se necessário retomar aqui algumas das questões que tratámos em capítulos anteriores. Conforme procurámos demonstrar no capítulo III, apesar do inacabamento do projeto ter impossibilitado o contacto do público com uma obra finalizada, é possível ter uma ideia de qual teria sido a relação dos espetadores com o *Serment du Jeu de Paume* através de uma série de indícios, entre os quais se inclui o planeamento compositivo da pintura.

Neste âmbito, a representação do presidente da assembleia, Jean Sylvan Bailly, desempenha um papel fundamental, não por causa de uma qualquer superioridade hierárquica relativamente aos restantes membros do *tiers état* com quem partilha o espaço pictórico, mas pela interpelação que a sua figura deveria dirigir a quem observasse a tela. Esta interpelação não era, contudo, feita de forma genérica. De facto, o seu significado dependia da localização atribuída à obra e do dispositivo de apresentação através da qual esta entraria em contacto com os espetadores.

Tal como referimos, o projeto arquitetónico de Guillaume Legrand e Jacques Molinos previa, a colocação da tela monumental na parede frontal da sala de reuniões da futura Assembleia Nacional, onde deveria reforçar a legitimidade dos deputados encarregues de estabelecer uma nova ordem política e social para a França.

É importante notar, contudo, que no momento em que o dispositivo de apresentação – conjugado com a interpelação da audiência - torna-se a tela monumental visível por todos os representantes da nação estes transformar-se-iam em observadores privilegiados da obra de Jacques-Louis David. Ou seja, o próprio processo que pretendia contribuir para a afirmação dos deputados da nova Assembleia Nacional como principais atores políticos da Nação, acabava por colocá-los na posição de espetadores do *Serment du Jeu de Paume*.

Recuando, agora, até ao capítulo II, podemos constatar que tanto este processo de legitimação dos deputados da Assembleia Nacional por parte dos atores do *Jeu de Paume*, como as suas consequências guardam diversas semelhanças com o processo de

legitimação dos membros do *tiers état* por parte dos atores de um juramento anterior de Jacques-Louis David, o *Serment des Horaces*.

Tal como assinalámos nesse capítulo, a história dos três irmãos romanos influenciou a conceção do segundo *Serment* por parte de David. Não podemos, contudo, excluir a hipótese dos próprios representantes do *tiers état*, quando decidiram prestar o juramento, terem tido presente a pintura apresentada em 1785, procurando assim legitimar a sua ação através da dupla emulação da Antiguidade Clássica e do ícone pré-revolucionário de David.

Esta hipótese tem sido, de resto, aflorada por alguns historiadores contemporâneos. É o caso de Michel Thévoz que, no livro *Le Théâtre du crime: essai sur la peinture de David*, refere a existência do que considera ser um *mimetismo espontâneo*:

“(…) on a toutes les raisons de penser que les députés qui ont prêté le serment qui fondait l'autorité de la Constituante le 20 juin 1789 dans la salle du Jeu de Paume à Versailles ont spontanément mimé le geste du *Serment des Horaces* aussi bien pour sa valeur symbolique (la fidélité à la Rome républicaine) que pour la mise en scène proprement dite de la cérémonie” (Thévoz 1989, 13).

Também Thomas Crow, numa resenha à monografia de Philippe Bordes, fala, a este propósito, de uma *reencenação*:

“The action of the deputies dovetailed so neatly with David's commanding pre-Revolutionary icon of patriotic resolve, the *Oath of the Horatii*, that it was but one step for the artist to move from exemplary virtue in antiquity to this effort by his contemporaries to reenact that virtue on the political stage.” (Crow 1986, 449).

Este *mimetismo* ou *reencenação* é passível de ser entendido como uma consequência da capacidade que a pintura tinha, na época, para afetar comportamentos e acontecimentos³⁹⁸ ou, então, como testemunho de um substrato cultural comum aos deputados e a Jacques-Louis David³⁹⁹.

Seja qual for a explicação, a influência da tela de 1785 sobre as ações ocorridas em 1789 implica que os membros do *tiers état* – os quais viriam a ser apresentados aos deputados da futura Assembleia Nacional e, através destes, à nação francesa, como

³⁹⁸ “(…) les tableaux de David (...) ont été pour ainsi dire réalistes par anticipation, puisqu'ils ont été à la source de modifications profondes de la sensibilité, des valeurs collectives, du cadre de vie. Il faut se reporter par l'imagination à une époque où la peinture n'était pas confinée dans le système élitiste des beaux-arts mais où, relayée par la gravure et par l'estampe populaire, elle remplissait la fonction monopolistique de pourvoyeuse d'images (...)” (Thévoz 1989, 11).

³⁹⁹ “Much of the participants' own understanding of their action had been formed from the same materials – literary, historical, philosophical – out of which David had constructed his *Belisarius*, *Horatii*, *Socrates*, and *Brutus* in the preceding decade. Some may have had the *Horatii* explicitly in mind as they stood to make their pledge four years after its triumph in the Salon” (Crow 1986, 449).

exemplos do *ator político* ou do *cidadão ativo* – ocuparam, mesmo que momentaneamente, a posição de espectadores do *Serment des Horaces*.

Podemos, portanto, considerar que o desenvolvimento do projeto pictórico do *Serment du Jeu de Paume* – desde a concepção da obra (com o seu cotejamento do *clássico*) até às condições de receção (com as suas interações com a *teatralidade*) – foi acompanhado pelo estabelecimento de uma *cadeia citacional* onde o juramento do jogo da pela replicava o juramento clássico e a Assembleia Nacional ecoava a “proto-assembleia” do jogo da pela.

Este jogo de citações permitia, por sua vez, ao *Espetador da Revolução* – que o esquema dicotómico procurava reduzir a mero suplemento do ator político – reafirmar a sua relevância através da inscrição num processo de oscilações permanentes onde os atores da Assembleia Nacional eram, simultaneamente, espectadores do *Serment du Jeu de Paume* e os atores do jogo da pela eram espectadores do *Serment des Horaces*.

* * *

No final de 1791, após ter apresentado o desenho preparatório no *Salon*, Jacques-Louis David começou finalmente a trabalhar na tela de grandes dimensões que se encontrava agora no atelier situado no antigo mosteiro dos *Feuillants* (fig. 23). Nos meses seguintes o artista, auxiliado por alguns alunos, transpôs para esta tela várias figuras⁴⁰⁰ – pertencentes sobretudo ao grupo dos *religiosos* e ao grupo dos *oradores* – e pintou os rostos de *père Gérard*, *Mirabeau*, *Antoine Barnave* e *Dubois-Crancé*.

Porém, passados alguns meses, em 1792, David parou a execução da tela e desistiu do projeto a que se tinha dedicado nos últimos anos⁴⁰¹. De entre as razões – tanto estéticas

⁴⁰⁰ O inacabamento da tela oferece-nos uma possibilidade de testemunharmos o processo de trabalho de Jacques-Louis David durante esta fase do seu desenvolvimento. De um modo geral o pintor mantém a estrutura que havia estabelecido no desenho preparatório apresentado em 1791, mas, como era seu costume, volta a *despir* as figuras. Transpostos sem roupa para tela, os corpos dos deputados aproximam-se assim dos modelos da Antiguidade Clássica, ou pelo menos, da interpretação destes por parte de artistas como Miguel Ângelo.

⁴⁰¹ Alguns anos após o período jacobino Jacques-Louis David manifestou junto das novas autoridades a sua vontade de retomar o projeto do *Serment du Jeu de Paume*. Numa *mémoire* dirigida ao ministro do interior o artista chegou mesmo a manifestar a sua disponibilidade para alterar as figuras representadas: “A présent que je n'ai plus sous les yeux les personnages qui composaient le corps législatif d'alors et que la plupart sont fort insignifiants pour la postérité, soit dit entre nous, mon intention est d'y substituer tous ceux qui depuis se sont illustrés, et qui par cette raison intéressent bien plus nos neveux. C'est un anachronisme, il est vrai, mais ils m'en sauront gré” (David 1799, 346). Porém, a obra acabaria por permanecer inacabada no espaço dos *Feuillants* e, na sequência da demolição deste, no Louvre até ser devolvida ao pintor.

como históricas⁴⁰² – apontadas por vários autores para explicar este abandono destaca-se o desacerto, que, entretanto, se terá tornado insanável, entre a mensagem de “unidade fraternal” do movimento revolucionário que David pretendia transmitir e a radicalização da Revolução⁴⁰³ e do próprio artista⁴⁰⁴. Um desacerto cujos efeitos no projeto do *Serment du Jeu de Paume* eram reforçados pela descoincidência entre a *lentidão* do tempo pictórico e a *aceleração* revolucionária do tempo histórico⁴⁰⁵, como fica evidente na queda em desgraça de vários protagonistas da pintura⁴⁰⁶.

Finalmente, depois do falecimento de Jacques-Louis David, a tela foi colocada à venda por duas vezes: primeiro sem sucesso em 1826 (tendo sido cortada e reduzida às dimensões atuais) e, posteriormente em 1836, altura em que foi adquirida pelos museus reais franceses (Bordes 1983, 85-89).

⁴⁰² “Il y a deux raisons majeures à cet abandon. L’une est d’ordre esthétique: le costume. Entre la nudité idéale (...) et le costume moderne (...) la contradiction est explosive (...). La seconde raison est d’ordre historique: l’œuvre est dépassée. Par l’évolution politique: celle des Jacobins, celle de David lui-même (...).” (Michel e Sahut 1988, 69-70).

⁴⁰³ Philippe Bordes, num artigo intitulado “Jacques-Louis David’s ‘Serment du Jeu de Paume’: Propaganda without a cause?”, publicado em 1980, situa aqui a causa do abandono da obra. Efetivamente, após atribuir ao *Serment du Jeu de Paume* uma crença na “fraternal unity of the revolutionary movement” que seria comum nos anos iniciais da revolução, Bordes afirma que: “During the winter of 1791-1792 David was forced to face the fact that this vision of the Revolution was dangerously outmoded (...)” (Bordes 1980, 23). Esta explicação é partilhada por outros autores como é o caso de Warren Roberts quando assinala que: “Conceived in the early stages of the Revolution when the Rousseauist ideals of unity and transparency offered a positive vision for the future, David’s *Tennis Court Oath* captured the spirit of that moment. Yet the painting was never completed. By the time David abandoned the project in September 1792 a second revolution, that of August 10, had taken place, and beyond it lay factional strife whiten the revolutionary leadership, counterrevolution and the Reign of Terror” (Roberts 2000, 237). De modo similar, Harmon Siegel, num texto escrito para o catálogo *Drawing: The Invention of a Modern Medium* considera que: “The drawing is (...) haunted by the historical disappearance of the revolutionary idea. Between the event itself in 1789 and when David showed a finished sketch at the Salon of 1791, the revolutionary project was already beginning to fracture” (Siegel 2017, 121).

⁴⁰⁴ Importa recordar que a “radicalização” de Jacques-Louis David se traduziu não só num aprofundamento do seu envolvimento no processo revolucionário – levando, por exemplo, à sua eleição como deputado – mas, também, numa reformulação da sua atividade enquanto artista, como vimos a propósito da organização dos festivais ou das homenagens aos *mártires* da revolução.

⁴⁰⁵ Thomas Crow relaciona o facto do *Serment du Jeu de Paume* ter permanecido inacabado com esta descoincidência de temporalidades ao defender que: “This process of historical change would not stand still to accommodate the atemporal and time-consuming medium of painting. By 1792 David had all but abandoned his canvas” (Crow 1994, 31). No mesmo sentido Jean-Philippe Chimot nota que: “David (...) a travaillé comme à son habitude (...): dessins et esquisses séparés, recherche de composition, mise au point perspective, ébauches fragmentaires sur le surface définitive et (...) la tyrannique circonstance historique intervient. Ce travail de peinture est très long.” (Chimot 1990, 34).

⁴⁰⁶ Foi o caso, entre muitos outros, de Mirabeau (que havia redigido a proposta de uma pintura comemorativa do juramento do jogo da pela), de Antoine Barnave (que aceitara essa proposta em nome da Assembleia Nacional) e do próprio Jean Sylvain Bailly (que ocupava o centro da composição de David). A relevância deste aspeto tem sido, de resto, sublinhada por vários historiadores. Régis Michel recorda que: “Depuis l’été 1791 (...) Les héros sont discrédités. Et le serment lui-même n’est plus, selon le mot vengeur de Marat qu’une ‘pantalonnade’” (Michel e Sahut 1988, 70). Wolfgang Kemp observa que “Bailly, Mirabeau, Barnave, St. Etienne, Robespierre – some of the key figures in the event – either died, were decapitated, or became unpopular in the very years when David was due to complete his work” (Kemp 1994, 205). E Warren Roberts insiste que: “Some heroes of the Tennis court oath were no longer heroes, and others would soon become enemies of a Revolution that had traveled far from the goals and ideals of 1789” (Roberts 2000, 253).

Philippe Bordes sumariza estas tensões sob a forma de um “unavoidable dilemma”: ou David finalizava a pintura e ignorava os desenvolvimentos do processo revolucionário, ou abandonava a pintura e acompanhava a orientação assumida pela Revolução. De acordo com Bordes: “his revolutionary ardour imposed the latter option.” (Bordes 1980, 23).

Embora estas observações resultem, em parte, de uma concentração na intencionalidade do artista, é possível, efetivamente, relacionar o *Serment du Jeu de Paume* com um ideal de universalidade ou de “unidade fraternal”. Contudo, a existência dessa relação não determina, por si só, o significado da obra. Pelo contrário, ela demonstra a necessidade de examinarmos atentamente de que forma esse ideal foi sendo estabelecido no projeto pictórico de David.

Ao efetuarmos esse exame pudemos constatar como o propósito que orientava o pintor, enquanto trabalhava no *Serment*, não era apenas o de exaltar o ideal de unidade através da celebração ou da rememoração de um momento específico da revolução francesa, mas, antes, o de ajudar a construir essa unidade, contribuindo assim para a reorganização (pós-)revolucionária do sensível.

Curiosamente, a resposta dada pelo artista a este problema assentou no estabelecimento de uma divisão ou, para sermos mais exatos, de uma estrutura dicotômica cujos termos eram hierarquizados (através da associação ao teatral) e cuja hierarquia era naturalizada (mediante a ligação ao clássico). Este duplo processo de naturalização e de hierarquização deveria, por sua vez, garantir que um dos termos – o ator político – era apresentado como exemplar, aproximando-se assim do próprio Universal, enquanto que o outro – o espetador da revolução – era relegado para uma posição subordinada ou marginal.

A análise à representação dos espetadores no juramento permitiu-nos confirmar como os elementos populares que observavam o evento eram literalmente *marginalizados*, ou seja, situados pelo artista nas margens da composição. Mas demonstrou também como a própria distribuição destas figuras entre as galerias da esquerda – dominadas por um *páthos* tempestuoso que anunciava as multidões revolucionárias – e as galerias da direita – onde predominava o entusiasmo pacífico prescrito pelas convenções estéticas – acabava por revelar a heterogeneidade da condição de espetador.

Algo de similar teria ocorrido aos espetadores *do* juramento se a obra tivesse sido finalizada e colocada na sala de reuniões da Assembleia Nacional. De facto, a localização prevista para a tela monumental, combinada com a interpelação dirigida à audiência, teria transformado os deputados da nova assembleia em espetadores do *Serment du Jeu de Paume*, tal como anteriormente os próprios membros do *tiers état* tinham assumido a posição de espetadores do *Serment des Horaces*. O resultado seria, assim, uma oscilação permanente entre os atores e os espetadores políticos.

É precisamente através da heterogeneidade que caracteriza os espetadores *no* juramento – problematizando a naturalização dos termos – e da oscilação que atravessa os espetadores *do* juramento – desestabilizando a estrutura dicotómica e hierarquizada – que o elemento tido como *menor* evidencia a sua relevância para o *Serment du Jeu de Paume*.

Tal não significa que o carácter inacabado do projeto de Jacques-Louis David se tenha ficado a dever exclusivamente às tensões introduzidas por aqueles que observavam o evento. Mas demonstra que não podemos reduzir a genealogia do sujeito político moderno ao *cidadão ativo* ou ao *ator político*. Fazê-lo seria perder de vista o contributo fundamental dado pelos espetadores para que o imaginário da revolução permaneça em aberto.

PARTE II

O *CINEMA TAHRIR* E O ESPETADOR- MANIFESTANTE (2011)

“Politics (...) consists in transforming this space of 'moving-along', of circulation, into a space for the appearance of a subject: the people, the workers, the citizens. It consists in re-figuring space, that is in what is to be done, to be seen and to be named in it. It is the instituting of a dispute over the distribution of the sensible, over that *nemein* that founds every *nomos* of the community.”

Jacques Rancière, *Dissensus. On Politics and Aesthetics*, 2010

“Tahrir Square is full once again. The tents in the middle of the square are in place, and people are determined not to leave before Mubarak is held accountable and the hundreds killed and thousands wounded are given justice. I hear from friends about a plan to set up a screen in the square and show footage collected over the past months to remind people why we are here. And to show others who may not have seen these images. I go, without much to offer but happy to help. I help spread out a tarp for the floor, raise the wooden frame, and stretch the canvas for the screen—simple things like that.”

Sherief Gaber, *Making Media Public: On Revolutionary Street Screenings in Egypt*, 2015

“There are more questions than answers remaining, I realize. What is this new everyday? How will the violence of counterinsurgency mobilize against mobility? What means of autonomy are still viable from the legacies of countervisuality? Whose histories will count? (...) Several outcomes seem possible from this swirling situation: a new authoritarianism, a perpetual crisis, or, just possibly, a time in which my claim to the right to look is met by your willingness to be seen. And I reciprocate.”

Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look*, 2011

CAPÍTULO V - *AL-THAWRA*

5.1. Os “conceitos islâmicos de revolução”

A revolução francesa de 1789 assinala, a par da norte-americana, o começo de um ciclo de eventos revolucionários que se prolongou ao longo do século XIX e que seria retomado, já no século XX a partir, sobretudo, da revolução soviética. Este ciclo parecia ter-se encerrado cerca de duzentos anos após o seu início quando a dissolução do bloco de leste marcou o fim do projeto iniciado em 1917 e, para alguns, o fim da História. Contudo, em 2011, o *fantasma* das revoluções voltou a percorrer o mundo, reaparecendo nas ruas e praças do Médio Oriente, nas manifestações contra a austeridade no sul da Europa ou na ocupação de um parque em Nova Iorque⁴⁰⁷.

Por entre a dispersão espacial e a variedade de expressões que caracterizam este retorno das apostas revolucionárias há um aspeto que sobressai: o facto das suas manifestações iniciais terem tido lugar em países do Médio Oriente e do Norte de África.

Podemos compreender melhor a relevância desta geografia se recuarmos algumas décadas e recordarmos a polémica que opôs Edward Said e Bernard Lewis em torno do conceito de *revolução*. Efetivamente, em 1972, cerca de quarenta anos antes de tunisinos e egípcios terem derrubado nas ruas os regimes autocráticos que os governavam, Lewis, um historiador de origem britânica especializado em *estudos orientais*, publicou um artigo onde pretendia fixar os “conceitos islâmicos de revolução” (Lewis 2001, 311-320). Começando na passagem no século VIII e terminado no século XX, o texto segue uma abordagem filológica comum aos *estudos orientais* e apresenta uma longa lista de termos - *dawla*, *fitna*, *baghā*, *kbaraja*, *qāma*, *nazā*, *ikhtilāl*, *thawra*, *inqilāb* – cujo sentido *original* e respetiva evolução semântica são descritos com a suposta neutralidade da lexicografia.

Este texto mereceria, contudo, uma leitura crítica por parte de Edward Said no seu livro sobre o *Orientalismo*. De acordo com Said, o que Lewis pretendia transmitir através da sua listagem aparentemente neutra era, na verdade, a ideia de uma incompatibilidade

⁴⁰⁷ No livro que dedica aos acontecimentos de 2011, o filósofo francês Alain Badiou defende que nos encontramos aqui perante um *renascer* ou um *despertar* (“réveil”) não apenas da revolução, mas da própria História. Assim, de acordo com Badiou: “we find ourselves in a time of riots wherein a rebirth of History, as opposed to the pure and simple repetition of the worst, is signalled and takes shape” (Badiou 2012, 5).

fundamental entre os povos da região e os eventos revolucionários (Said 2003, 314-321)⁴⁰⁸. Esta leitura é reforçada pelo facto de Bernard Lewis relegar para fim do artigo o termo habitualmente utilizado pelos falantes contemporâneos de árabe para designar a revolução: “*thawra*”⁴⁰⁹. De facto, somente quando chega à penúltima palavra da sua longa lista é que o autor assinala que:

“In the Arabic-speaking countries a different word was used for revolution - *thawra*. The root *th-w-r* in classical Arabic meant ‘to rise up (for example, of a camel), to be stirred or excited,’ and hence, especially in Maghribi usage, to rebel. Already in medieval times the word occurs in political contexts. (...) Certainly (...) the significance of *thā’ir* is one who brings disturbance and upheaval. (...) Often, it connotes the establishment of a petty independent sovereignty (...)” (Lewis 2001, 319).

Segundo Edward Said, esta descrição, longe de captar os usos da palavra por parte dos seus falantes⁴¹⁰, tinha como propósito “rebaixar a revolução”⁴¹¹, reduzindo-a à excitabilidade⁴¹² e à sedição⁴¹³. Ou seja, o ponto de vista orientalista – do qual os textos de Lewis eram exemplares (Said 2003, 316) – apresentava a atividade política *ocidental* como sendo racional e, mesmo durante os períodos de revolta, dirigida por valores (como o derrube do “mau” governo). Os *orientais*, ao invés, eram reduzidos a um “completo

⁴⁰⁸ A interpretação avançada por Edward Said desencadeou uma troca de argumentos entre ambos os autores primeiramente nas páginas do “*The New York Review of Books*” (Lewis 1982a, Lewis 1982b e Said 1982) e, posteriormente, noutros fóruns (Hitchens, Lewis, Said, Wieseltier 1987). Tratou-se, porém, de um debate *impossível* como fica evidente nos artigos onde Bernard Lewis, mais do que rebater as ideias de Said, procura elencar eventuais imprecisões e, no limite, remeter o autor palestino para o âmbito da ininteligibilidade e da barbárie (“It is difficult to argue with a scream of rage”, Lewis 1982b). Mesmo quando se dispõe a tratar de um tema importante para Edward Said, como é o caso da relação foucaultiana entre *saber* e *poder*, Lewis não só esvazia a questão do seu carácter sistémico, como afirma tratar-se de um problema que afeta sobretudo as pessoas intelectualmente menos capacitadas como seria o caso dos críticos do orientalismo: “The Orientalists are not immune to these dangers; nor are their accusers. The former at least have the advantage of some concern for intellectual precision and discipline.” (Lewis 1982a). Com o debate assim limitado, a resposta de Said passou, sobretudo, pelo esclarecimento de alguns detalhes e pela reafirmação – através do exemplo do próprio Lewis – do modo como a suposta neutralidade do conhecimento se encontra sempre contaminada pelo poder: “(...) it is when Lewis tries to hide politics beneath the umbrella of academic respectability that he is at his most unscholarly, and most overtly the active policy scientist, lobbyist and propagandist” (Said 1982).

⁴⁰⁹ “Many readers will know that for Arabic speakers today the word *thawra* and its immediate cognates mean revolution (...). Yet Lewis does not describe the meaning of *thawra* until the very end of his article (...)” (Said 2003, 314).

⁴¹⁰ “One wouldn’t know from this slighting account of *thawra* that innumerable people have an active commitment to it, in ways too complex for even Lewis’s sarcastic scholarship to comprehend.” (Said 2003, 315).

⁴¹¹ “Lewis’s reason is patently to bring down revolution from its contemporary valuation to nothing more noble (or beautiful) than a camel about to raise itself from the ground” (Said 2003, 315).

⁴¹² “The noun *thawra* at first means excitement, as in the phrase, cited in the *Ṣiḥāh*, a standard medieval Arabic dictionary, ‘*intaẓir ḥattā taskun hadhihi ’l-thawra*’ (wait till this excitement dies down) – a very apt recommendation” (Lewis 2001, 319).

⁴¹³ “The verb is used by *al-Jī*, in the form *thawarān* or *ithārat fitna*, stirring up sedition, as one of the dangers which should discourage a man from practicing the duty of resistance to bad government” (Lewis 2001, 319).

quietismo”⁴¹⁴, sendo qualquer passagem da passividade para a atividade política apresentada como resultado de um impulso irracional ou de uma tentativa de satisfazer necessidades materiais⁴¹⁵.

Através da leitura efetuada por Edward Said compreendemos que, apesar da sua aparente neutralidade, a lista de *conceitos islâmicos da revolução* apresentada por Bernard Lewis tinha como propósito atestar a incapacidade das populações árabes e islâmicas para *dizerem* e para *fazerem* a revolução nos seus próprios termos.

Porém, passadas quatro décadas, os povos da região, indiferentes aos fundamentos filológicos e lexicográficos com que Lewis os condenava ao quietismo absoluto ou excitação inconsequente, saíram à rua, resistiram à violência das forças de segurança, ocuparam praças, auto-organizaram o seu quotidiano e fizeram cair governantes que se perpetuavam no poder.

⁴¹⁴ De acordo com Bernard Lewis: “The Western doctrine of the right to resist bad government is alien to Islamic thought. Instead, there is an Islamic doctrine of the duty to resist impious government, which in early times was of crucial historical significance (...). In time, the duty of disobedience was hedged around with restrictions and qualifications and was in effect forgotten in the general acceptance, in theory as well as in practice, of the most complete quietism” (Lewis 2001, 314).

⁴¹⁵ Um dos aspetos colocados em destaque por Edward Said, na sua análise ao artigo de Lewis, é a conotação sexual que este último atribui ao termo “*thawra*”: “Lewis’s association of *thawra* with a camel rising and generally with excitement (...) hints much more broadly than is usual for him that the Arab is scarcely more than a neurotic sexual being. Each of the words or phrases he uses to describe revolution is tinged with sexuality: *stirred*, *excited*, *rising up*” (Said 2003, 315). Esta sexualização da designação *oriental* da revolução visava, segundo o autor palestino, tornar inconsequente qualquer prática política empreendida pelos povos árabes, salvaguardando assim a narrativa de *quietismo*. De facto, esclarece Said: “Instead of revolution there is sedition, setting up a petty sovereignty, and more excitement, which is as much as saying that instead of copulation the Arab can only achieve foreplay, masturbation, coitus interruptus.” (Said 2003, 315-316). Bernard Lewis ficou particularmente incomodado com este aspeto da interpretação proposta por Said e procurou desacreditá-lo, no artigo que escreveu para o *The New York Review of Books*, afirmando que “If you can believe that, you can believe anything” (Lewis 1982a). Curiosamente, o autor de origem britânica viveu o suficiente para assistir, com 94 anos, aos protestos e levantamentos de 2011. Nessa ocasião foi convidado para explicar o que estava a acontecer no Médio Oriente e Norte de África a uma audiência selecionada na casa do embaixador dos EUA em Israel. Questionado sobre as características dos protestos, Lewis respondeu o seguinte: “There’s a common theme of anger and resentment (...). First of all, there’s (...) the greater awareness that they have, thanks to modern media and modern communications, of the difference between their situation and the situation in other parts of the world (...). Another thing is the sexual aspect of it. One has to remember that in the Muslim world, casual sex, Western-style, doesn’t exist. If a young man wants sex, there are only two possibilities – marriage and the brothel. You have these vast numbers of young men growing up without the money, either for the brothel or the bride-price, with raging sexual desire. On the one hand, it can lead to the suicide bomber, who is attracted by the virgins of paradise – the only ones available to him. On the other hand, sheer frustration” (Lewis 2011).

5.2. Uma Primavera Árabe?

Quando, no início de 2011, os órgãos de comunicação social começaram a informar o resto do mundo de que algo de importante estava a ocorrer no Médio Oriente e Norte de África, a expressão que adquiriu maior popularidade não coincidia com nenhuma das palavras habitualmente utilizadas para designar este tipo de acontecimentos em termos políticos, mas baseava-se numa metáfora sazonal⁴¹⁶. O que estava a acontecer nos países árabes era uma *Primavera*⁴¹⁷.

É verdade que, historicamente, o recurso a esta metáfora para nomear eventos revolucionários não era inédito. É possível estabelecer uma genealogia que nos conduz desde o conjunto de revoluções denominado de *Primavera dos Povos*, que teve lugar na Europa em 1848, até à tentativa de reformas levada a cabo na antiga Checoslováquia em 1968, a qual ficou conhecida como *Primavera de Praga*⁴¹⁸.

Uma das primeiras transposições do termo para o contexto dos levantamentos de 2011 no Médio Oriente e Norte de África ocorreu, logo no início do ano, num texto de Marc Lynch⁴¹⁹, professor de Ciências Políticas e Relações Internacionais na George Washington University e, à época, diretor do *Institute for Middle East Studies*. De facto, num artigo publicado a 6 de janeiro no *Foreign Policy*, Lynch interrogava-se:

⁴¹⁶ Para além dos significados associados à palavra escolhida (“primavera”), importa ter em conta o que essa escolha exclui, ou seja, a possibilidade de utilizar designações como *levantamento* ou *revolução* enquanto formas adequadas para nomear alterações sociais profundas quando estas ocorrem no Médio Oriente e Norte de África. Rami George Khouri chama a atenção para este aspeto quando assinala que “the term ‘spring’ (...) denotes a brief or limited transitional moment (...). When real change happens, the world tends to describe this as a revolution, not a spring” (Khouri 2011). Mais recentemente Imed Ben Labidi, num artigo intitulado “On naming Arab revolutions and oppositional media narratives”, retoma esta ideia afirmando que “the act of creating an Arab Spring negates the existence of revolutions as a legitimate way to name and describe the political changes taking place across the Middle East, and the role that Arab men, women, youth, and children play in bringing about these changes” (Labidi 2019, 456).

⁴¹⁷ “(...) the moniker Arab spring trumped all other descriptors (...). By the end of 2011 it became the official name of the Arab uprisings, thereby shaping the way a dominant narrative about the events is crafted and circulated” (Labidi 2019, 453).

⁴¹⁸ “(...) the spring terminology has an extended political genealogy. (...). The 1848 revolutions in Europe were once labelled ‘the springtime of the nations’ or ‘of the people’, and in 1968 the reform communism inaugurated by premier Dubček of Czechoslovakia was known as the Prague Spring” (Whitehead 2015, 17).

⁴¹⁹ “The phrase ‘Arab Spring’ gained widespread currency as a result of an article posted by Marc Lynch” (Whitehead 2015, 17). Lynch não foi, contudo, o único a usar a expressão no início de 2011. ElBaradei, antigo diretor-geral da Agência Internacional de Energia Atómica e nobel da paz em 2005, empregou-a a 25 de janeiro numa entrevista dado ao jornal alemão *Der Spiegel* (ElBaradei 2011); o politólogo francês Dominique Moisi utilizou-a, de modo interrogativo, como título de um artigo publicado no dia seguinte (Moisi 2011) e Roger Hardy, ainda que adotando um tom mais pessimista, fez o mesmo a 2 de fevereiro num texto para o site da *BBC* (Hardy 2011). Passado pouco tempo a designação “Primavera Árabe” acabou por se transformar numa expressão recorrente nos órgãos de comunicação social internacionais (Keating 2011).

“Are we seeing the beginnings of the Obama administration equivalent of the 2005 ‘Arab Spring’, when the protests in Beirut captured popular attention and driven in part by newly powerful satellite television images inspired popular mobilization across the region that some hoped might finally break through the stagnation of Arab autocracy?” (Lynch 2011).

Se, em termos genealógicos, a ligação entre a palavra *primavera* e a revolução remete para o espaço europeu, a sua utilização no âmbito dos levantamentos de 2011 surge, inicialmente, subordinada ao contexto político norte-americano e, mais concretamente, à administração Obama. Ou seja, a possibilidade de nomear os eventos ocorridos no Médio Oriente e Norte de África é colocada, em ambos os casos, na dependência de referências *ocidentais*.

Percebe-se, assim, que a expressão *Primavera Árabe* tenha sido recebida com desconfiança e, em alguns casos, com críticas explícitas por parte de diversos autores com ligações à região⁴²⁰. Por exemplo, em agosto de 2011, num texto intitulado “Drop the Orientalist term ‘Arab Spring’”, o jornalista e professor da Universidade Americana de Beirute, Rami George Khouri, manifestava-se veementemente contra esta designação e apelava a que a mesma deixasse de ser utilizada:

“The term that seems to have gained much currency across the Western world is the ‘Arab Spring.’ I find this totally inappropriate, and have banished it from my own writing and speaking. I urge my fellow journalists to consider doing the same” (Khouri 2011).

Um dos principais argumentos evocados por Khouri para justificar a recusa do termo prendia-se com o facto de este apresentar as populações locais como estando meramente expostas aos acontecimentos, remetendo-as, deste modo, para o domínio da *passividade*. Efetivamente, de acordo com o autor:

“‘Spring’ is a passive term – it just happens to people – helpless people who have no power and no say in the process.” (Khouri 2011).

Por essa razão, Rami Khouri concluía que a escolha da expressão *Primavera Árabe* – ao contrariar a imagem de assertividade que os próprios protestos e ocupações transmitiam – refletia o longo domínio das potências ocidentais sobre a região⁴²¹.

⁴²⁰ “Despite its wide use, many Arab intellectuals and activists have always been somewhat uncomfortable with the term” (Keating 2011).

⁴²¹ “Western powers for the past century and a half or so have assumed that they can shape and control most aspects of power and policy across the Arab world, whether due to imperial self-interest, energy requirements, economic needs, or pro-Israeli biases (...). Revolutionary, self-assertive Arabs frighten many people abroad. Softer Arabs who sway with the seasons and the winds may be more comforting” (Khouri 2011).

A ideia, subjacente ao texto de Khouri, de que a terminologia adotada tinha como propósito moldar o desenrolar dos acontecimentos seria retomada e reforçada, em agosto de 2012, pelo especialista em *Estudos do Médio Oriente* Joseph Massad. De facto, num artigo denominado “The ‘Arab Spring’ and other American seasons”, este professor da Columbia University nascido na Jordânia defendia que:

“The dubbing of the uprisings in the Arab world by western governments and media as an ‘Arab Spring’ (...) was not simply an arbitrary or even seasonal choice of nomenclature, but rather a US strategy of controlling their aims and goals.” (Massad 2012).

A fim de fundamentar esta apreciação, Massad dirigia a sua atenção para a genealogia do termo e para o modo como esta se encontrava marcada – por via da *Primavera de Praga* – pelo contexto da Guerra Fria⁴²². Com base nesse enquadramento, o autor sustenta que a recuperação daquela terminologia em 2011 visava reduzir as reivindicações apresentadas a uma versão “ocidental” dos direitos humanos (que sobrepunha os direitos *civis* ou *políticos* aos direitos *sociais* e *económicos*) e promover a criação de uma “American Spring in the Arab world” (Massad 2012).

A estes dois artigos podemos acrescentar um terceiro publicado em 2013 pelo jornalista palestino-americano Ramzy Baroud. Neste texto, intitulado “Exploited and misused: the impossible discourse of the ‘Arab Spring’”, o autor desenvolve uma crítica veemente ao *discurso reducionista*⁴²³ que, segundo ele, caracteriza algumas das narrativas construídas em torno da ideia de *Primavera Árabe*. Um reducionismo que parte de “leituras seletivas” dos eventos⁴²⁴ e resulta na imposição de uma unidade artificial, indiferente à diversidade que os protestos assumiram nos respetivos contextos⁴²⁵.

⁴²² Massad começa por recordar que “the term ‘Spring’ as a reference to liberalising regimes deemed dictatorial has an American Cold War anti-Soviet genealogy”. Tal levará o autor a sublinhar as diferenças existentes entre a *Primavera de Praga* e os eventos que ocorreram, em 2011, no Médio Oriente e no Norte de África: “unlike the Prague Spring, the uprisings in the Arab world have been protesting the effects of neoliberalism which increased impoverishment of the poor and middle classes and the disappearance of the social net that protected some of them” (Massad 2012).

⁴²³ “A reductionist discourse is one that selectively tailors its reading of subject matters in such a way as to only yield desired outcomes, leaving little or no room for other inquiries, no matter how appropriate or relevant.” (Baroud 2013).

⁴²⁴ De acordo com Baroud o modo como o levantamento egípcio foi rececionado desempenhou um papel importante neste processo: “Egypt also revolted (...). And it was then that Tunisia’s near-ideal revolutionary model became prey for numerous, often selective readings and ultimately for utter exploitation” (Baroud 2013).

⁴²⁵ “Not only do the roots and the expressions of these ‘revolutions’ vastly differ, but the evolvement of each experience was almost always unique to each Arab country” (Baroud 2013).

À semelhança dos outros dois autores, Ramzy Baroud considera que esta abordagem – ao afastar a representação dos levantamentos das aspirações que marcaram os eventos no terreno – servia os interesses das potências ocidentais⁴²⁶. Baroud conclui, então, que:

“The so-called Arab Spring, although now far removed from its initial meanings and aspirations, has become just that: a breeding ground for choosy narratives solely aimed at advancing political agendas which are deeply entrenched with regional and international involvement.” (Baroud 2013).

Ainda que com enfoques diversos os textos de Rami Khouri, Joseph Massad e Ramzy Baroud coincidem na recusa da expressão *Primavera Árabe* por considerarem que esta, longe de corresponder a uma descrição neutra dos eventos, visava delimitar temporal (primavera) e espacialmente (árabe) a caracterização dos protestos de 2011⁴²⁷ e assim limitar as possibilidades que estes abriam⁴²⁸.

Esta delimitação, ao implicar uma *redução* ao mínimo denominador comum⁴²⁹, transformava-se facilmente numa generalização⁴³⁰, a qual facilitava a perceção dos acontecimentos com base em preconceitos, ou seja, em esquemas construídos à priori e aplicados ao conjunto dos protestos sem ter em conta a diversidade que caracterizava cada um deles⁴³¹.

⁴²⁶ “The ‘Arab Spring’ logic is constantly stretched in such ways to suit the preconceived understanding, interests or even designs of western powers” (Baroud 2013).

⁴²⁷ “One of the most significant consequences of the term ‘Arab Spring’ has been the evocation of a constructed timeline that placed the protests in the North Africa and the Middle East within a limited spectrum of time and space” (Errazzouki 2012).

⁴²⁸ Para além dos três exemplos mencionados, a *não neutralidade* do processo de nomeação dos protestos e levantamentos de 2011 tem sido sublinhada por vários outros autores. Samia Errazzouki considera que “The desire to enforce problematic nominal labels produces a narrative that shapes the way certain events are understood and discussed. The result is the acceptance of what is or is not considered legitimate dissent and the denial or reduction of historically embedded forces that continue to shape realities in the Middle East and North Africa” (Errazzouki 2012). No mesmo sentido Martin Bunton destaca o modo como “Western observers have tried (...) to make sense of these momentous events by a process of naming” e acrescenta que “the choice of vocabulary can influence the wrong conclusions or even support specific agendas” (Bunton 2013, 16). Finalmente Imed Ben Labidi nota que “these problematic seasonal descriptions and word choices (...) are not impartial and, with time, shifted and acquired a racial undertone” (Labidi 2019, 451).

⁴²⁹ Esta estratégia pode ser comparada com a adotada pelo *orientalismo*, o qual, como notava Edward Said, procurava “a very particular sort of compression and reduction” cujo resultado era “to eradicate the plurality of differences among the Arabs (whoever they may be in fact) in the interest of one difference, that one setting Arabs off from everyone else. As a subject matter for study and analysis, they can be controlled more readily” (Said 2003, 209).

⁴³⁰ Conforme refere Lorella Ventura no artigo “The ‘Arab Spring’ and Orientalist Stereotypes”: “The representation of the recent revolts in the Arab world as one large wave of change is an example of generalization. (...) to consider them as one revolution implies embracing an abstract viewpoint that reduces and neutralizes the real differences between the various Arab countries” (Ventura 2017, 285).

⁴³¹ É certamente possível encontrar pontos de contacto entre os vários protestos (Hudson 2012, 24-26). Por exemplo, as reivindicações apresentadas tendiam a incluir o apelo a modalidades de governo mais transparentes e a condições socioeconómicas mais igualitárias. Por sua vez, os processos através dos quais

É difícil dissociar esta perspetiva estereotipada sobre os povos do Médio Oriente e Norte de África da herança orientalista. De facto, como refere Rami Khouri, “(...) the popularity of the ‘Arab Spring’ term across the Western world quietly mirrors some subtle Orientalism at work (...)” (Khouri 2011)⁴³².

Um dos aspetos onde a herança orientalista se torna mais evidente é no modo como a palavra *Primavera* parece deslocar a ideia de mudança do âmbito da política para o da natureza⁴³³. E, ao fazê-lo, reduz os protestos e ocupações de 2011 a algo que, tal como as estações do ano, “just happens to people” (Khouri 2011).

Como vimos, as abordagens orientalistas construíam uma imagem dos povos da região como meros “reatores passivos”. Uma imagem que permitia, por sua vez, a representação do *sujeito ocidental* como sendo, simultaneamente, o “juiz” do comportamento do *outro*, do *oriental*, e o ator dos acontecimentos históricos, a quem cabia a responsabilidade pelo progresso e pela modernidade⁴³⁴. O próprio Edward Said coloca em destaque esta contraposição quando afirma que:

“So impressive have the descriptive and textual successes of Orientalism been that entire periods of the Orient’s cultural, political, and social history are considered mere responses to the West. The West is the actor, the Orient a passive reactor. The West is the spectator, the judge and jury, of every facet of Oriental” (Said 2003, 108-109).

estas reivindicações eram feitas partilhavam entre si certos reportórios de contestação, bem como a utilização das possibilidades abertas pelas redes sociais (Salam 2015, 122). Porém, as ressonâncias existentes entre os diversos movimentos de protesto não eram suficientes para gerar um todo homogéneo. De facto, as especificidades de cada local em termos históricos, económicos e sociais (Afzal e Mushtaq 2017, 2; Baroud 2013; Khalidi 2012, 14) revelou ser tão ou mais importantes do que os traços em comum. Esta variedade contextual era complementada pela diversidade das forças envolvidas. Por um lado, os regimes aos quais os manifestantes se opunham apresentavam diferenças importantes em termos de tipologias (monarquias, repúblicas), equilíbrios de poder e respostas (reativas ou proativas) dadas aos protestos (Afzal e Mushtaq 2017, 8). Por outro lado, o peso social e o grau de envolvimento de alguns sectores determinantes para os levantamentos – como o exército ou os sindicatos – variava consoante os locais (Bunton 2013, 22). A multiplicidade de contextos e de intervenientes acabou, finalmente, por se refletir nos resultados da contestação, com alguns países da região a experimentarem processos de democratização (como foi o caso da Tunísia e, temporariamente, do Egito), outros a transformarem-se em palco de conflitos militarizados (como ocorreu no Barém, no Iémen, na Líbia e na Síria) e outros, ainda, a manterem-se incólumes à vaga de protestos (Salam 2015, 122).

⁴³² Esta interpretação tem sido reiterada por outros autores. É o caso de Samia Errazzouki quando defende que “(...) the term itself perpetuates an understanding of the region that does not necessarily deviate from the orientalist literature that views the region as a monolithic blob.” (Errazzouki 2012). Também Lorella Ventura menciona que “(...) the main ideas and images related to the interpretation of the Arab revolts by western (and even Arab) media as an ‘Arab Spring’ (or ‘Arab revolution’) are linked to a viewpoint that can easily be identified as ‘Orientalist’” (Ventura 2017, 283).

⁴³³ “(...) the horticultural nomenclature articulates new symbols about these revolutions by keeping them within close proximity to ‘nature’ and thus giving the impression that the uprisings did not emerge because of a certain political consciousness that developed but grew suddenly as if by an act of nature. Nature talk places these revolutions outside of history and sets up Arabs as apolitical” (Labidi 2019, 458).

⁴³⁴ “Orientalist discourse is focused both on the idea of a monolithic and static Orient, and – opposed to it – on the idea of a developing and active West” (Ventura 2017, 289).

Um dos objetivos do *orientalismo* era, portanto, apresentar os *valores ocidentais* como *telos* da História, ao mesmo tempo que situava a possibilidade de outros povos alcançarem esses valores na dependência do *Ocidente*, cuja intervenção passava a ser não apenas justificada, mas necessária.

Importa, contudo, notar que o que está em causa na expressão *Primavera Árabe* não é uma replicação direta da visão orientalista, mas, para retomarmos o termo empregue por Rami Khouri, um “subtle orientalism”. Uma subtileza que resultava, em grande parte, do modo como as narrativas construídas em torno daquela expressão, em vez de excluírem a possibilidade das populações do Médio Oriente e do Norte de África se associarem a acontecimentos revolucionários significativos (tal como pretendiam os orientalistas), faziam depender essa possibilidade do deslocamento dos povos locais de uma suposta passividade oriental para uma atividade ocidentalizada. Assim, ao mesmo tempo que forneciam uma explicação para a ocorrência dos diversos protestos e ocupações que vinham tendo lugar na região, estas narrativas mantinham intacta a estrutura dicotômica e hierarquizada que valorizava o ocidente sobre o oriente e o ativo sobre o passivo.

O termo *Primavera Árabe* conheceu uma ampla divulgação nos órgãos de comunicação social⁴³⁵, a qual se fez acompanhar por uma receção maioritariamente positiva dos acontecimentos de 2011 junto das audiências internacionais. Uma receção que não terá sido alheia quer à equivalência que se procurou estabelecer entre a ideia de primavera e um *salto na modernidade* definida em termos ocidentais⁴³⁶, quer à “ocidentalização” dos intervenientes (através do destaque dado à juventude urbana), dos meios (mediante o papel atribuído às novas tecnologias⁴³⁷) e das finalidades dos protestos (resumindo as reivindicações à garantia de direitos civis e de liberdades políticas).

⁴³⁵ “By mid-March the term had entered wide use in the media” (Keating 2011).

⁴³⁶ “In this pattern, the Arab revolts appeared to have been understood by the western public as not only attempts to modernize but also as a kind of ‘jump’ into the western coordinates and system of values. The fight against the despotic and ‘old’ power appears automatically libertarian (if not necessarily democratic), ‘modern’ and progressive because it brings movement where there was supposed to be only immobility. Thus, it appears very close to what is considered typically ‘western’” (Ventura 2017, 290).

⁴³⁷ Vale a pena notar que algumas das designações utilizadas para nomear os eventos de 2011 – a par da expressão *Primavera Árabe* – foram igualmente criticadas pela associação que promoviam entre o papel das novas tecnologias e a ocidentalização dos protestos. Imed Ben Labidi, por exemplo, recorda como: “Names in reference to these events began to appear, describing them as ‘the result of WikiLeaks, as Twitter revolutions or inspired by Facebook’ (...) and immediately credited western technology of social media

Contudo, apesar da divulgação alargada que o termo conheceu, os manifestantes no terreno preferiram utilizar uma outra palavra para designar os acontecimentos em que eles próprios estavam envolvidos. Rami Khouri recorda, a este propósito, que⁴³⁸:

“Every time I run into a Tunisian, Egyptian, Libyan, Syrian, Bahraini or Yemeni, I ask them how they refer to their own political actions. Their answer is an almost universal, “Revolution” (or *thawra*, in Arabic). And when they refer to the collective activities of Arabs across the region, they often use the plural “revolutions” (or *thawrat*)”, (Khouri 2011).

Thawra, a palavra através da qual, algumas décadas antes, Bernard Lewis tinha tentado demonstrar a incapacidade das populações árabes para articularem a ideia de revolução, ressurgia agora nas ruas e nas praças ocupadas.

5.3. O arquivo de protestos

O *subtil orientalismo* da Primavera Árabe, como qualquer narrativa assente numa *lógica de ativação* – ou seja, numa passagem da passividade à atividade – pressupõe, obviamente, um momento anterior de imobilidade. Porém, ao contrário do que nos é transmitido pelas narrativas de teor orientalista, dificilmente se pode considerar que os povos árabes e islâmicos tenham sido, historicamente, passivos e apolíticos.

Tomando como exemplo a história do Egito moderno, constatamos que o período que medeia entre o final do século XIX e meados do século XX é marcado por três acontecimentos de características revolucionárias.

O primeiro destes acontecimentos, a revolta *Urabi*, decorreu entre 1879 e 1883, num momento em que o Egito era um estado autónomo tributário do império Otomano. A crise financeira, a interferência das potências ocidentais e o predomínio da elite turco-circassiana nos altos cargos militares levou alguns sectores do exército, liderados por

venues as empowering tools for political activism and popular mobilizations” (Labidi 2019, 450). Uma opinião semelhante é partilhada por Martin Bunton quando, num texto intitulado “‘Spring’, ‘Awakening’ or ‘Revolution’: Frames of Reference for Understanding the 2011 Arab Uprisings”, defende que “excessive focus on the catalytic role played by technology leads us back to the problematic image of a region lying dormant until awakened by the kiss of modern Western technology” (Bunton 2013, 24). No mesmo sentido, Magid Shihade, no artigo “On the Difficulty in Predicting and Understanding the Arab Spring: Orientalism, Euro-Centrism, and Modernity”, assinala que: “Not only Western thought and ideas helped the revolution according to this narrative, but also the power of western technology (the Internet, Facebook, Twitter, phone messaging... etc.) (...) supposedly shaped these revolutions.” (Shihade 2012, 62).

⁴³⁸ O testemunho de Rami Khouri é corroborado por Marc Bunton, o qual defendia que “the obvious place to look for the most pertinent name is on the streets of the Arab capitals themselves. The term most commonly used by the demonstrators (...) is just ‘revolution’ (or *thawra* in Arabic)” (Bunton 2013, 24).

Ahmad Urabi, a desencadear um movimento revoltoso⁴³⁹ onde se combinavam motivações protonacionalistas e anticoloniais com propósitos constitucionalistas e parlamentaristas⁴⁴⁰. Porém, em junho de 1882, a Inglaterra utilizou como pretexto um motim em Alexandria para intervir militarmente, reconduzindo oficialmente o Quedive ao poder e assumindo oficiosamente o controlo do país.

O segundo evento revolucionário ocorreu em 1919. Depois de vários anos de domínio informal, o eclodir da primeira guerra mundial levou a Inglaterra a transformar o Egito num protetorado. Entretanto, o desenrolar do conflito consolidou a percepção da relevância do território por parte dos ingleses, ao mesmo tempo que a retórica adotada e o contributo dos povos locais para o esforço de guerra aumentaram as expectativas independentistas dos egípcios. Terminado o conflito mundial, a indisponibilidade de Londres para acolher as aspirações egípcias e o exílio forçado de Saad Zaghloul, um dos principais líderes do movimento nacionalista, originaram uma onda de greves, demonstrações e confrontos⁴⁴¹. Na sequência destes acontecimentos a Inglaterra decidiu, finalmente, reconhecer a independência do Egito em 1922, abrindo caminho para o estabelecimento da monarquia constitucional, mas mantendo um conjunto de “pontos de reserva” que subordinavam áreas como a defesa e a política externa aos interesses geopolíticos britânicos⁴⁴².

Finalmente, em 1952, desenrolou-se um terceiro evento revolucionário. Nos anos anteriores a deterioração das condições económicas, a ingerência externa, a derrota no conflito militar com Israel e o desgaste da monarquia constitucional tinham conduzido a um período de instabilidade política e social que se traduzira em greves e protestos (Poljarevic 2009, 1077), bem como em ações de resistência contra a presença britânica

⁴³⁹ A avaliação do alcance social destes acontecimentos não é unânime. Por exemplo, Thomas Mayer, no livro *The Changing Past: Egyptian Historiography of the Urabi Revolt, 1882–1983*, considera que se tratou de uma “complete, comprehensive, and popular revolution” (Mayer 1988, 63), ao passo que Juan Cole, na publicação *Colonialism and revolution in the Middle East: social and cultural origins of Egypt's Urabi movement*, vê aqui, sobretudo, a articulação de uma “troika of social strata” (proprietários rurais, guildas urbanas e intelectualidade) contra a “dual elite of Ottoman-Egyptians and Europeans” (Cole 1993, 273).

⁴⁴⁰ Como recorda Elliott Colla, a Revolta Urabi “succeeded in establishing the second parliamentary government on the African continent, before it was crushed by foreign military intervention” (Colla 2011, 78).

⁴⁴¹ Omnia El Shakry, num artigo designado “Egypt's Three Revolutions”, diferencia dois momentos nestes protestos: um primeiro, em março de 1919, de cariz mais rural e um segundo, em abril, concentrado nas zonas urbanas e com maior participação de trabalhadores, estudantes e profissionais liberais (El Shakry 2012, 98).

⁴⁴² Uma situação que era justificada com base no pressuposto orientalista de que os egípcios não eram capazes de se autogovernarem. De facto, como refere M.W. Daly, “inherent (...) in the Reserved Points with which the period ended as much as in the bombardments with which it had begun, and indeed in the methods by which the British prolonged their control until the 1950s, was the idea that Egypt could not and would not be allowed to rule itself” (Daly 1998, 251).

(Poljarevic 2009, 1078). Foi neste contexto que um grupo de jovens oficiais com aspirações reformistas⁴⁴³ desencadeou, na noite de 22 para 23 de junho, um golpe militar, o qual recebeu, logo em seguida, o apoio popular⁴⁴⁴. O evento revolucionário desencadeado pelo *Movimento dos Oficiais Livres* viria a resultar, politicamente, na retirada das forças britânicas, no fim da monarquia (com o exílio do rei Faruque) e no início de um sistema presidencial em cuja chefia se sucederam diversos militares. Em termos económicos, as nacionalizações e uma reforma agrária acompanharam a implementação, durante a presidência de Gamal Abdel Nasser, de um modelo marcado pela intervenção estatal⁴⁴⁵.

Embora a revolução de 1952 assinala o fim da sequência de acontecimentos de dimensão revolucionária iniciada no final do século XIX, tal não significa que a capacidade de dissenso do povo egípcio relativamente ao poder vigente tenha desaparecido.

Um dos exemplos mais significativos da continuidade desta força dissensual é-nos dado pela *Revolta do Pão*, nome atribuído a uma série de protestos, greves espontâneas e manifestações estudantis que eclodiram a 18 de janeiro de 1977⁴⁴⁶ como resposta ao anúncio de cortes de subsídios e de congelamentos salariais que prolongavam o processo de liberalização da economia – conhecida como *infitāḥ* (abertura) – promovida por Anwar Sadat. Apesar de durar apenas alguns dias esta revolta é significativa não só

⁴⁴³ A par destas aspirações, alguns autores tendem a acentuar a importância das afinidades pessoais para a constituição do grupo dos jovens oficiais: “The Free Officers were an amalgamated group due to their longlasting ties and friendships, and thus they remained independent from any particular ideological affiliation or particular leader outside their narrow circle” (Poljarevic 2009, 1077; cf. Roussillon 1998, 337-338).

⁴⁴⁴ “The Officers supported by loyal troops occupied the Army Headquarters in Cairo and, on July 23 at 7 a.m., Lieutenant Colonel Anwar Sadat (...) proclaimed via national radio that the revolution had started, and that the government had been dissolved. The Egyptian public filled the streets rejoicing with the news” (Poljarevic 2009, 1078).

⁴⁴⁵ O sistema político que, na sequência da revolução de 1952, se viria a consolidar sob a influência de Gamal Abdel Nasser ficou associado à afirmação do *socialismo árabe* e ao envolvimento no *movimento dos não-alinhados*. Omnia El Shakry, no artigo que dedica às revoluções egípcias, salienta a complexidade do regime nasserista ao deslocar a sua chave de interpretação do simples reforço do “aparelho estatal” para o “contrato” estabelecido com as classes mais desfavorecidas, as quais beneficiaram de um programa de reformas assente na lógica do *estado social* (El Shakry 2012, 99-101).

⁴⁴⁶ “The uprising started. (...) Before 9am, thousands of workers in Misr-Helwan textile factory went on strike and got out on a demonstration that toured the industrial quarter. Workers from other factories (...) joined quickly. Slogans were chanted against the price increases, calling for the overthrowing of the government, expressing hostility and bitterness towards Sadat and his family. (...) Students at the faculty of engineering in Ain Shams University held a conference denouncing the price increase. Then they got out on a demonstration, joined by students from other faculties (...)” (El-Hamrawy 2001, 94).

por reafirmar a capacidade de protesto do povo egípcio, mas também por se basear numa reivindicação simultaneamente política e económica de sustento e de sustentabilidade⁴⁴⁷.

Finalmente, durante as quase três décadas que durou a presidência de Hosni Mubarak – o qual assumiu o poder após o assassinato de Sadat em 1981 - os egípcios continuaram a tomar parte em greves, manifestações e outras formas de contestação, as quais se tornaram particularmente intensas nos anos antecederam a queda do regime⁴⁴⁸. Deste modo, apesar do espaço público se encontrar fortemente regulado, novas gerações foram adquirindo experiência nas políticas de *rua*⁴⁴⁹, perdendo o medo das forças de segurança e ensaiando uma articulação entre os diferentes setores de contestação⁴⁵⁰.

Embora abreviada, esta descrição de alguns dos protestos, levantamentos e revoluções que marcaram a história do Egito moderno demonstra que o passado, perante o qual os manifestantes de 2011 se situavam, dificilmente pode ser definido em termos de quietismo ou de imobilidade.

É certo que, quando observada a partir de *cima*, a História dá-nos conta de uma persistência das formas autoritárias. Contudo, essa persistência não implicou uma inércia política por parte das populações. Pelo contrário, perante as forças que procuravam negar a sua possibilidade, as modalidades mais intensas de dissenso tenderam a ressurgir e a renovar-se continuamente. Assim, um olhar a partir de *baixo* permite constatar que a *persistência do autoritarismo* nas suas várias formas – desde o poder colonial até à lógica neocolonial do poder económico – foi sendo acompanhada por uma *reiteração da resistência*.

Tal significa que a experiência dos manifestantes, durante as manifestações e ocupações de 2011, em vez de se definir como um momento de atividade contraposto a

⁴⁴⁷ “Students chanted anti-government slogans, criticizing Sadat himself, calling for the resignation of the government since the “Egyptian people are not in need of a government which steals their bread!” (El-Hamalawy 2001, 98).

⁴⁴⁸ Conforme assinala Manuel Castells no livro *Networks of outrage and hope*, o levantamento de 2011 foi “preceded by political protests (after the rigged elections of 2005 and 2010), women’s rights struggles (harshly suppressed as in the Black Wednesday of 2005) and workers’ struggles, such as the strike in the textile mills of Mahalla-al-Kubra on April 6, 2008” (Castells 2015, 54).

⁴⁴⁹ “Egyptians had been practicing collective action for at least a decade, acquiring organizational experience in that very old form of politics: the street action. Egypt’s streets had become parliaments, negotiating tables and battlegrounds rolled into one” (El-Ghobashy 2011, 3).

⁴⁵⁰ Um exemplo particularmente significativo da convergência entre estes sectores no período que antecedeu a queda do regime teve lugar em El Mahalla El Kubra, um importante centro da indústria têxtil, quando um protesto iniciado pelos trabalhadores fabris durante o mês de abril de 2008 contou com o apoio quer da população local, quer de ativistas digitais de várias regiões do Egito (El-Ghobashy 2011, 4-5).

uma história de passividade, aproxima-se, antes, de uma reinterpretação do arquivo ou *reportório de contestação*⁴⁵¹ que a dinâmica que opunha poder e resistência foi construindo, replicando e alterando ao longo dos anos.

5.4. “Os egípcios derrubaram um regime forte”

A ideia de uma ativação ou de um despertar primaveril, implícita na expressão *Primavera Árabe*, não se limita a acentuar a imagem da população local como sendo historicamente adormecida, passiva e vulnerável. Ela suaviza o desafio colocado pelo regime derrubado em 2011.

Mona El-Ghobashy, num texto intitulado “The praxis of the Egyptian Revolution”, publicado em junho de 2011, chama a atenção para o modo como o próprio sucesso dos protestos que levaram à queda de Hosni Mubarak ao fim de apenas dezoito dias incentivou as narrativas centradas na ideia de um regime *vulnerável*. A autora opõe-se a estas narrativas afirmando que:

“In hindsight, it is simple to pick out the vulnerabilities of the Mubarak regime and arrange them in a neat list as the ingredients of breakdown. But that retrospective temptation misses the essential point: Egyptians overthrew a strong regime” (El-Ghobashy 2011,3).

Conforme refere El-Ghobashy, apenas se tivermos em conta a “força” do regime de Mubarak podemos compreender o desempenho dos manifestantes e o alcance do levantamento⁴⁵². Porém, esta caracterização do regime não deve ser confundida com a imagem simplificada do *despotismo oriental*. Pelo contrário, a robustez do sistema construído em torno da presidência de Hosni Mubarak ao longo de quase trinta anos resultava de uma combinação complexa de fatores securitários, políticos e económicos.

⁴⁵¹ O conceito de *reportório de contestação*, desenvolvido por Charles Tilly (2006, 30-59), foi aplicado ao contexto egípcio por Paolo Gerbaudo com o propósito de explicar a relação do levantamento de 2011 com o passado e, em especial, com os protestos da década anterior. Assim, de acordo com Gerbaudo, “(...) a series of strikes and labour protests including sit-ins in front of parliament would set the basis for a popular ‘repertoire of contention’ (...) which deeply informed the 2011 revolution” (Gerbaudo 2012, 52).

⁴⁵² Diversos autores têm chamado a atenção para este aspeto. No artigo “Drop the Orientalist term ‘Arab Spring’”, que temos vindo a citar, Rami Khouri diz-nos que: “I am troubled by the unspoken connotations that accompany calling this phenomenon a ‘spring,’ which downplays the severity of the challenge to existing regimes and downgrades the intensity and depth of the courage that ordinary men and women summon when they dare to take on their often brutal, well armed national security services” (Khouri 2011). Samia Errazzouki apresenta uma interpretação semelhante quando afirma que: “What the use of the term ‘Arab Spring’ does is allow for these sweeping generalizations that deny the presence and role of powerful actors and forces that heavily contributed to the sustenance of institutions being protested against today” (Errazzouki 2012).

No que diz respeito à dimensão securitária importa sublinhar que esta incluía o uso efetivo da força⁴⁵³ mas não se resumia a este. Na realidade as autoridades promoviam uma confusão propositada ao nível da organização do Estado entre o aparato policial e o aparato administrativo, transformando a polícia num elemento perversivo no quotidiano dos egípcios⁴⁵⁴. Por essa razão, quando chegamos a 2011, as forças policiais tinham-se tornado uma das instituições mais odiadas do país e um dos principais alvos dos protestos (Aziz 2016, 45).

Também em termos políticos, a solidez do regime não derivava, apenas, das proibições que este impunha, mas dependia das ligações que era capaz de estabelecer entre os elementos restritivos e os elementos indutores de consenso⁴⁵⁵. Um dos exemplos mais significativos desta articulação situava-se no “autoritarismo eleitoral”⁴⁵⁶. Tal significa que o sistema – em vez de simplesmente proibir a realização de eleições, o multipartidarismo ou a existência de órgãos de comunicação social – permitia o processo formal da democracia com o propósito de o utilizar enquanto ferramenta de legitimação do próprio regime⁴⁵⁷.

Finalmente, no que se refere ao aspeto económico, é interessante notar que a orientação assumida pelo regime não visava um reforço direto dos poderes estatais, mas, ao invés, uma redução do papel do Estado. Este processo iniciara-se durante a presidência de Anwar Sadat, cuja *infitāh* promovera o fortalecimento do setor privado, a abertura ao

⁴⁵³ “The use of torture, violence, kidnappings and sometimes arbitrary killings of political opponents was common knowledge among the populace.” (Gerbaudo 2012, 51).

⁴⁵⁴ “Mubarak’s was not a police state because the coercive apparatus routinely beat and detained people. It was a police state because the coercive apparatus had become the chief administrative arm of the state, aggregating the functions of several agencies. Police not only deal with crime and issue passports, drivers’ licenses, and birth and death certificates. They also resolve local conflicts over land and sectarian relations; fix all national and sub-national elections; vet graduate school candidates and academic appointments at every level” (El-Ghobashy 2011, 4).

⁴⁵⁵ “Mubarak used the political arena to coopt critics and the coercive apparatus to deal with those who would not be incorporated” (El-Ghobashy 2011, 3).

⁴⁵⁶ Sahar Aziz utiliza esta noção num artigo intitulado *Military Electoral Authoritarianism in Egypt*, onde sublinha que “Electoral authoritarians systematically use elections as instruments in furtherance of their authoritarian rule, not to transition toward democracy” (Aziz 2017, 282). Este aspeto é assinalado igualmente por Mona El-Ghobashy quando afirma que: “the regime was resilient not because it used brute force or Orwellian propaganda, but because it had shrewdly constructed a simulacrum of politics. Parties, elections and civic associations were allowed but carefully controlled, providing space for just enough participatory politics to keep people busy without threatening regime dominance” (El-Ghobashy 2011, 2).

⁴⁵⁷ Para evitar que a ocorrência de eleições abrisse caminho a algum tipo de alteração mais profunda, o regime condicionava os resultados eleitorais de diversas formas, nomeadamente através da desmobilização da população; da utilização dos recursos do Estado para favorecer os candidatos do partido do regime (o NDP); da falsificação de listas eleitorais; da destruição de boletins de voto ou das ameaças a eleitores e a candidatos da oposição (Aziz 2016, 49; Aziz 2017, 283).

capital estrangeiro e o realinhamento geopolítico com os Estados Unidos⁴⁵⁸. A política económica seguida por Sadat seria, por sua vez, aprofundada pelo regime de Hosni Mubarak cujas opções liberalizantes se tornaram particularmente evidentes em dois momentos: primeiro em 1991, aquando da adoção de um *Programa de reformas económicas e de ajustamento estrutural*⁴⁵⁹ e depois em 2004 com a formação do governo dirigido por Ahmed Nazif – que se manteria no cargo até 2011 – e cujo “zelo liberalizador” se traduziu na aceleração das privatizações⁴⁶⁰, numa política fiscal favorável ao sector privado⁴⁶¹ e na presença crescente de tecnocratas e empresários em cargos políticos⁴⁶².

Esta orientação económica expunha a vida de muitos egípcios a processos de precarização, mas garantia o apoio a Hosni Mubarak por parte das potências ocidentais e das instituições financeiras internacionais – como o Fundo Monetário Internacional e o Banco Mundial – cujos relatórios apresentavam, recorrentemente, o país como um exemplo de sucesso⁴⁶³. Estes relatórios foram, por sua vez, utilizados pelo regime para assegurar a sua aceitação no exterior e para reforçar a credibilidade interna⁴⁶⁴.

⁴⁵⁸ “Infatiah paved the way for a different set of international and domestic relations, characterized by a general rapprochement with foreign capital and a strengthening of the private sector (...) that is to say a dual internal and external process of liberalization (El Shakry 2012, 101).

⁴⁵⁹ “The year 1991 represents a key year because that was when the Egyptian government signed the Economic Reform and Structural Adjustment Programme (ERSAP) with the IMF and the World Bank, which would become the first agreement with IFIs that Egypt would carry out until its completion.” (Roccu 2013, 12).

⁴⁶⁰ “The transition from statism to the neoliberal state reflected a restructuring of the state and the economy vis-à-vis the class structure. This transformation arguably reached its peak with the liberalisation zeal of the Ahmed Nazif cabinet (2004–2011), which witnessed the creation of the Ministry of Investment: the new ministry was tasked with speeding up the privatisation programme and major transformation in tax laws (...)” (Khalil e Dill 2019, 578).

⁴⁶¹ “Law 91 of 2005 cut personal and corporate income taxes by 50% while imposing a 20% flat tax on both. The public sector, however, was subjected to a higher 40% tax rate” (Joya 2011, 371).

⁴⁶² “The two decades of liberalisation increased collusion between businessmen and bureaucrats, increased the role of businessmen in policy making and turned the state into an active promoter of business interests. (...) Under Prime Minister Ahmed Nazif (2005–2011), six of the important portfolios in the cabinet were held by six of the big businessmen in the country (...)” (Joya 2011, 370).

⁴⁶³ Os termos utilizados pelo Fundo Monetário Internacional, sobretudo até à crise financeira internacional de 2008, são extremamente elogiosos. Assim no relatório produzido em 2007, podia-se ler que: “Egypt’s economy had another year of impressive performance supported by sustained reforms, prudent macroeconomic management, and a favorable external environment” (International Monetary Fund 2007, 3). Mesmo após aquela data e até às vésperas do levantamento a avaliação mantém-se positiva. Por exemplo, o relatório de 2010 continua a insistir na relação entre “reformas” e crescimento (“Egypt made significant progress in wide-ranging structural reforms that accelerated after 2004. This spurred rapid output growth”, International Monetary Fund 2010, 6) e a considerar que o país resistira *relativamente bem* à crise de 2008 (“Egypt weathered the global financial crisis relatively well”, International Monetary Fund 2010, 6).

⁴⁶⁴ “In Egypt, State television and newspapers repeated the international organizations’ praise of economic plans and accomplishments to boost government credibility among the population” (Mousa 2014, 18).

Podemos, portanto, considerar que, ao contrário do que dá a entender a ideia de uma *mudança suave* transmitida pela expressão *Primavera Árabe*, os egípcios que tomaram parte nos protestos no início de 2011 tiveram de enfrentar um regime *forte*, o qual tinha passado as últimas décadas a tecer um conjunto complexo de articulações entre indução de consenso e práticas coercivas, autoritarismo eleitoral e liberalização económica, tendências ditatoriais e apoios internacionais.

A forma como é compreendido o regime de Hosni Mubarak é, por sua vez, determinante para o modo como é entendido o povo que se lhe opôs. Não por acaso, no momento em que procura contrariar as narrativas que insistem na fraqueza do regime, Mona El-Ghobashy faz questão de afirmar que “By January 25, 2011, a strong regime faced a strong society versed in the politics of the street” (El-Ghobashy 2011, 3).

5.5. Os manifestantes

A relevância que autores como Mona El-Ghobashy conferem à existência de uma *sociedade forte* demonstra a importância de se ter em conta as características, motivações e propósitos das populações que saíram à rua em 2011, bem como as articulações, que então se estabeleceram, entre os diversos intervenientes.

É necessário notar, contudo, que a imagem do levantamento que se procurou construir inicialmente prescindia, em muitos casos, desta complexidade. De facto, os órgãos de comunicação sociais internacionais, tenderam a descrever os protestos e ocupações no Médio Oriente e Norte de África como uma “revolta (...) da juventude” levada a cabo por “movimentos de jovens online” ou por “dezenas de milhares de jovens sem líder”⁴⁶⁵.

⁴⁶⁵ Uma análise, ainda que necessariamente abreviada, à abordagem da imprensa internacional permite-nos constatar como o tema da juventude era recorrente desde o início da contestação na região. Por exemplo, logo a 14 de janeiro, um artigo da *Newsweek*, intitulando de “Tunisia Riots: The Youth Revolution”, atribuía os “motins” tunisinos à ação da juventude e citava a este propósito a então secretária de estado norte-americana (“U.S. Secretary of State Hillary Clinton told an audience in Qatar that ‘a growing majority’ of the people in the region are under 30”) (Dickey 2011). Após o início dos protestos no Egito foi a vez do *New York Times* publicar um texto intitulado “Egyptian Youths Drive the Revolt Against Mubarak” onde se afirmava que “the online youth movement” era “the most effective independent political force in Egypt” (Kirkpatrick e Slackman, 2011) e se defendia que tinha sido a sua entrada em cena a desencadear o levantamento ao perturbar os equilíbrios de poder até então existentes: “For decades, Egypt’s authoritarian president, Hosni Mubarak, played a clever game with his political opponents (...) But this enduring and, many here say, all too comfortable relationship was upended this week by the emergence of an unpredictable third force, the leaderless tens of thousands of young Egyptians” (Kirkpatrick e Slackman 2011). Na mesma altura o *Foreign Policy* colocava em destaque “The Arab World’s Youth Army”, ou seja,

É certo que esta descrição era sustentada por um aspeto que não deve ser menosprezado: os jovens tinham, efetivamente, um peso considerável na população de países como o Egito, onde a média de idades se situava abaixo dos 30 anos. Por sua vez, a combinação entre a pressão demográfica provocada por esta “bolha de juventude”⁴⁶⁶ e a política económica adotada pelo regime acabou por originar elevadas taxas de inatividade entre os jovens, dificuldades no acesso ao primeiro emprego⁴⁶⁷ e fortes níveis de desemprego entre a população com formação intermédia (12,5%) e superior (18,5%)⁴⁶⁸.

A tensão assim gerada entre as expectativas dos jovens cujo nível educativo tinha vindo a aumentar⁴⁶⁹ e a resposta que lhes era dada incentivou o envolvimento político de alguns setores da juventude, sobretudo através de formas de ativismo digital que acabaram por ter uma função importante na preparação e divulgação do levantamento de 2011⁴⁷⁰.

“the chronically unemployed twenty-somethings fueling social and political upheaval across the Middle East” (Knickmeyer 2011). E, cerca de um mês depois, o *Channel4* procurava mapear “how internet communication helped awaken online youth activism” nos diversos países da região (Charlton 2011). Importa notar que esta caracterização se prolongou para lá da fase inicial dos protestos. Na impossibilidade de procedermos aqui a um levantamento exaustivo, vale a pena mencionar um artigo publicado já no final de 2011 no *The Guardian* – por ocasião do aniversário da imolação de Mohamed Bouazizi –, onde se afirmava em jeito de balanço que “to view the activism of 2011 through a nationalist, ethnic or even class lens is to miss its unifying trait – 2011 was the year of a global youth revolt” (Gabbatt, Malik e Shenker 2011).

⁴⁶⁶ Um amplo estudo sobre a população jovem no Egito, conduzido pelo *Population Council* e divulgado pouco tempo antes do início do levantamento, indicava que: “The Egyptian population has a large population young people, a ‘youth bulge,’ relative to other age groups. Based on data collected (...) 62.0% of the population is 29 or younger” (Kraff e Roushdy 2011, 2).

⁴⁶⁷ “Approximately 75 percent of new entrants had to wait an average of five years to find their first job, with college-educated youth experiencing the highest rates of unemployment” (Aziz 2016, 45).

⁴⁶⁸ Os dados relativos à taxa de inatividade jovem e ao desemprego entre a população com formação mais elevada foram consultados no *World Bank Open Data* (<https://data.worldbank.org/indicador/SL.UEM.NEET.ZS?locations=EG>; <https://data.worldbank.org/indicador/SL.UEM.INTM.ZS?locations=EG>; <https://data.worldbank.org/indicador/SL.UEM.ADVN.ZS?locations=EG> consultado a 20.04.2019).

⁴⁶⁹ Os dados do *World Bank Open Data* demonstram que a frequência escolar (ensino primário) cresceu de forma continuada na primeira década do século XXI – passando dos 84% em 2000 para os 97% em 2010 (<https://data.worldbank.org/indicador/SE.PRM.ENRR?locations=EG> consultado a 20.04.2019). Quanto à taxa de literacia terá atingido, segundo os dados *The UNESCO Institute for Statistics*, os 87,5% na faixa etária entre os 15 e os 24 anos em 2010. (<http://uis.unesco.org/country/EG> consultado a 20.04.2019).

⁴⁷⁰ Um dos exemplos mais significativos do papel desempenhado por estes sectores da juventude é-nos dado pelo *Movimento 6 de Abril*. Com uma base de apoio constituída, sobretudo, por jovens provenientes da classe média urbana (Gerbaudo 2012, 52-53), o movimento surgiu em 2008 com o propósito de apoiar a contestação levada a cabo pelos trabalhadores do sector têxtil da cidade industrial de El Mahalla El Kubra (Gerbaudo 2012, 54). Os membros do grupo passaram os anos seguintes a procurar formas de articular o impacto nas redes sociais – onde o movimento possuía um elevado número de seguidores – com técnicas de protesto que fossem capazes de superar a vantagem que as forças de segurança tinham no terreno. Assim, no início de 2011, o *Movimento 6 de Abril* encontrava-se em condições de contribuir para a divulgação do protesto e para a mobilização e coordenação inicial dos manifestantes (Gerbaudo 2012, 61).

O que deve ser questionado não é, portanto, a relevância da juventude nos protestos, mas a concentração quase exclusiva nos grupos de jovens e a amplificação do papel que estes assumiram. De facto, através de uma espécie de sinédoque, uma parte dos manifestantes era apresentada como sendo representativa da totalidade do levantamento, ao ponto de este ser retratado nos órgãos de comunicação social como uma *revolta global da juventude*.

Porém, conforme refere o ativista, cineasta e dinamizador do *Cinema Tahrir*, Philip Rizk, a *representatividade* destes grupos de jovens – onde o próprio se incluía – relativamente ao levantamento *coletivo* era, no mínimo, incompleta:

“(...) we became the translators of a collective uprising we were far from representative of. (...) Our explanations (...) satisfied the practical requirements and standards of a media industry with a target audience accustomed to an interlocutor with a particular profile (...). This process drowned out the voices of the majority. No matter how hard we tried to argue otherwise, we fit the part—middle class, internet-savvy, youth, and thus revolutionary” (Rizk 2013a, 42).

Assim, de acordo com Rizk, a atenção dada à juventude ou, mais exatamente, a uma parte desta – os jovens urbanos, versados em inglês e habituados às novas tecnologias – era motivada pela tradutibilidade que este grupo proporcionava entre os levantamentos na região e um conjunto de valores através dos quais esses eventos se tornavam compreensíveis para as audiências exteriores. Tratava-se, como referimos, de explicar a possibilidade de atividade política por parte dos egípcios através de uma “ocidentalização” dos intervenientes.

Uma das consequências deste ponto de vista *reductor* era a perda de visibilidade de grande parte da população que, no início de 2011, aderiu aos protestos, manifestações e ocupações. É novamente Rizk quem nos recorda que:

“(...) Youth activists (...) were but a handful of individuals amongst a cacophony of shouts calling for change, each person with their own concerns, complaints, desires, cause for action, and reason for revenge” (Rizk 2013a, 44).

O relato do levantamento fica, assim, incompleto se não incluir esta “cacofonia” de vozes e se não atender aos diversos contextos de onde elas provinham.

Entre esses contextos encontrava-se, justamente, o do ativismo social e político. De facto, a “força” do regime presidido por Hosni Mubarak não impossibilitou a existência de organizações não estatais, as quais assumiam, nalguns casos, uma função

social e, noutros, uma postura mais explicitamente politizada⁴⁷¹. Estas organizações – que incluíam desde instituições de defesa de direitos humanos a grupos de ativistas (Aziz 2016, 46-47) – estiveram envolvidas nas manifestações e ocupações de janeiro e fevereiro e, de um modo geral, mantiveram-se comprometidas com o campo revolucionário após a queda de Hosni Mubarak⁴⁷².

Não obstante a sua relevância, o ativismo social e político tinha uma expressão quantitativamente limitada. Daí que o envolvimento de milhares de egípcios no levantamento tenha dependido de outros enquadramentos, como, por exemplo, o contexto laboral.

É importante recordar que, apesar da ausência de uma estrutura intersindical independente do controlo estatal, as lutas laborais constituíam uma parte importante do arquivo de protestos no Egito, sobretudo a partir do momento em que a liberalização da economia trouxe consigo precarização, redução de direitos laborais e cortes salariais (Aziz 2016, 47). A intensificação desta contestação na primeira década do século XXI⁴⁷³ foi determinante para o estabelecimento de um ambiente social propício ao eclodir dos protestos e ocupações de 2011 (Achcar 2016, 14; Bunton 2013, 18).

Para além deste contributo indireto para o início do levantamento a ação dos trabalhadores influiu igualmente na queda de Mubarak. De facto, quando o governo, no princípio de fevereiro, ordenou a reabertura das fábricas, numa tentativa de normalizar a situação, precipitou uma onda de greves que trouxe consigo o espectro de uma paralisação da economia e de uma generalização da contestação⁴⁷⁴, convencendo, assim, as diferentes forças e, em particular os militares, de que o tempo de Hosni Mubarak no poder tinha acabado (Castells 2015, 68; Aziz 2016, 48).

⁴⁷¹ Como era o caso do *Kefaya*, uma coligação com propósitos democratizantes fundada em 2004 (Ghabra 2015, 201) ou da *Al-Jama 'iyya al-Wataniyya lit-Taghyir* (Associação Nacional para a Mudança), surgida em 2010 para apoiar a candidatura presidencial de ElBaradei (Ghabra 2015, 203).

⁴⁷² Tal como afirma H. A. Hellyer, no livro *A Revolution Undone. Egypt's Road Beyond Revolt*, “Human rights organisations and civil rights activists were part and parcel of the revolutionary uprising during those eighteen days, and consistently remained a part of the revolutionary camp thereafter” (Hellyer 2016, 28).

⁴⁷³ “In total, over three million workers participated in 3,500–4,000 collective actions in the twelve years preceding January 25, 2011” (Aziz 2016, 48).

⁴⁷⁴ De acordo com a descrição de Gilbert Achcar “(...) no início de fevereiro, a classe trabalhadora entrou em ação: centenas de milhares de trabalhadores entraram em greve tão logo o governo convocou-os para que voltassem ao trabalho. Essa onda de greves foi fundamental para precipitar a queda de Mubarak” (Achcar 2016, 14).

Um outro contexto que merece ser aqui mencionado é o *religioso*. Neste âmbito, a organização mais relevante, tanto pela sua história⁴⁷⁵ como pela função que desempenhou a partir de 2011, é a *Irmandade Muçulmana* (Fahmy 2016). Tendo-se juntado aos protestos de modo oficial a 28 de janeiro (Tadros 2012, 32), a *Irmandade* trouxe consigo uma estrutura consolidada e com vasta implementação no terreno (Ghabra 2015, 209). Apesar dos contributos dados durante os meses de janeiro e fevereiro, foi, porém, após a queda de Hosni Mubarak que a *Irmandade Muçulmana* passou a deter um papel decisivo no desenrolar dos acontecimentos, disputando o poder com o *Supremo Conselho das Forças Armadas* e assumindo a direção do país entre o final de junho de 2012 e o início de julho de 2013 – através de Mohamed Morsi e do partido *Liberdade e Justiça* – para ser, logo em seguida, afastada pelos militares liderados por Abdul Fatah as-Sisi numa espécie de epílogo do processo iniciado em 2011.

Finalmente o levantamento contou, ainda, com outros grupos cuja presença neste âmbito é menos usual, como é o caso das claques de futebol, as quais não só contribuíram para o protesto com a sua capacidade de mobilização como tiveram uma função importante no confronto com as forças de segurança e com os apoiantes do regime (Gibril 2015; Correia 2020).

A heterogeneidade dos manifestantes que tomaram parte nas manifestações e ocupações – desde grupos de ativistas até claques de futebol, passando por trabalhadores em greve e por membros de organizações religiosas – contradiz as descrições que, como referimos, retratavam os acontecimentos de 2011 através de um duplo processo de redução (dos intervenientes aos grupos de jovens) e de generalização (do levantamento como uma “revolta da juventude”).

Ao fazê-lo esta heterogeneidade convida-nos a ouvir a “cacofonia de gritos reivindicando a mudança” mencionada por Philip Rizk e, portanto, a considerar de que modo a diversidade dos intervenientes se conjugava, nas ruas e praças ocupadas, com uma variedade de motivações e de propósitos.

⁴⁷⁵ A *Irmandade Muçulmana*, fundada por Hassan al-Banna em 1928, teve uma história conturbada. No Egito foi banida pela monarquia em 1948 e, depois de uma confluência inicial com o movimento dos *Oficiais Livres*, voltou a ser proibida por Nasser. Após ter sido reabilitada por Sadat, a *Irmandade* manteria um estatuto ambíguo durante a presidência de Hosni Mubarak.

5.6. O Povo quer ...

As narrativas predominantes sobre os levantamentos de 2011 não insistem apenas nas ideias de *primavera* e de *juventude*. A este par semântico junta-se, frequentemente, um terceiro termo: *democracia*. Se as duas primeiras palavras são convocadas para nomear o evento e para descrever os seus atores, a terceira é utilizada para indicar as causas e as finalidades da ação.

O ativista e realizador Philip Rizk – que, como referimos, discordava da representação da juventude urbana como atores exclusivos do levantamento – alarga as suas críticas ao modo como as motivações e propósitos dos protestos eram apresentadas pelas “narrativas dominantes”. Diz-nos Rizk, no texto “2011 is not 1968. An open letter to an onlooker”:

“‘This is only an act against dictatorship.’ ‘This is the individual cry for freedom.’ ‘This is a demonstration for democracy.’ (...) These dominating narratives – the narratives of domination – localized the problematic, for instance, to that of a homegrown dictatorship. By isolating the crime, and highlighting the corruption of individuals, these accounts helped set the neo-colonial stage for the now empty shells of the old regime to be replaced by another that maintains the same logic of governance” (Rizk 2013a, 43-44).

Ou seja, também neste âmbito as “narrativas de dominação” recorriam a uma lógica redutora (“this is only an...”) e, através desta, resumiam os motivos a uma única causa (“This is only an act against dictatorship”) e os propósitos a um único objetivo (“This is the individual cry for freedom”). Ao fazê-lo, apresentavam o levantamento como sendo o resultado de um problema *oriental* – “a homegrown dictatorship”⁴⁷⁶ – para o qual era necessário encontrar uma solução *ocidental* (direitos individuais e democracia representativa)⁴⁷⁷.

Porém, ao contrário do que estas narrativas davam a atender, os protestos foram impulsionados por uma rede complexa de motivações. Esta *rede* englobava, antes de

⁴⁷⁶ Um dos efeitos da concentração das narrativas dominantes nos aspetos políticos e na “ditadura doméstica” era, justamente, o de menorizar a estreita ligação que existia entre o autoritarismo político e a liberalização económica, obscurecendo, assim, o incentivo que ao longo dos anos as potências ocidentais e as intuições financeiras internacionais foram dando ao regime de Hosni Mubarak.

⁴⁷⁷ Vale a pena recordar aqui a análise feita por Joseph Massad, no artigo “The ‘Arab Spring’ and other American seasons”, à centralidade conferida aos direitos *políticos* ou *civis* nos relatos do levantamento de 2011 e à suposta equivalência entre esses direitos e os valores ocidentais. Uma equivalência que, no entender do autor, foi transportada do período da Guerra Fria para protestos no Médio Oriente Norte de África através da própria expressão *Primavera Árabe* (e das suas ressonâncias com a *Primavera de Praga*). Massad considera, ao invés, que os direitos *políticos* e os direitos *sociais* devem ser colocados no mesmo patamar e defende que “Denied both sets of human rights (...) the majority of those revolting in the Arab world are demanding both.” (Massad 2012).

mais, uma série de acontecimentos que funcionaram como catalisadores imediatos da contestação ao regime.

Foi o caso do assassinato de Khaled Mohamed Saeed, um jovem alexandrino que, em junho de 2010, foi espancado até à morte por elementos da polícia em retaliação por um vídeo onde era exposta a corrupção policial em torno do tráfico de droga (El-Ghobashy 2011, 5; Ghabra 2015, 204). A morte de Khaled teve um forte impacto na opinião pública e serviu como agregador da indignação que se vinha avolumando contra a violência das forças de segurança⁴⁷⁸.

Um outro acontecimento que contribuiu para o acumular de tensões foi a deturpação das eleições legislativas que decorreram no final de 2010. Embora a adulteração de resultados não fosse uma novidade a sua dimensão foi particularmente alarmante durante este ato eleitoral, traduzindo-se num controlo, por parte do partido do regime, o NDP, de 97% dos lugares do parlamento (El-Ghobashy 2011, 5; Ghabra 2015, 203)⁴⁷⁹.

A par destes episódios internos, um evento exterior – a revolução tunisina – teve igualmente um forte impacto, ao demonstrar, escassos onze dias antes do início da contestação a Hosni Mubarak, que um levantamento popular podia conduzir à queda de um presidente que permanecia há várias décadas no poder⁴⁸⁰.

É importante notar, contudo, que o efeito mobilizador destes catalisadores imediatos residiu, sobretudo, na sua capacidade para absorver e direccionar no sentido do protesto a energia gerada por motivações mais profundas ou estruturais.

Uma parte significativa dessas motivações situava-se, efetivamente, na oposição ao carácter autocrático do regime, o qual utilizava um prolongado *estado de emergência* como alicerce legal para a permanente restrição de direitos e para a ameaça constante de violência policial⁴⁸¹. Porém, assumir que esta foi a única causa do levantamento – como

⁴⁷⁸ Foi na sequência deste episódio que Wael Ghonim, um executivo da Google, criou a página de Facebook *We are all Khaled Said*, a qual viria a desempenhar um papel importante na preparação do levantamento (Ghonim 2012).

⁴⁷⁹ A manipulação foi tão notória que alguns autores consideram que se tratou de uma alteração propositada no modo de atuar do regime, com o ato eleitoral a deixar de servir como uma fachada de legitimidade e a tornar-se uma mera exibição de força: “Mubarak seemed determined to demonstrate to Egypt that he could stage a complete charade, in fact trample the entire country underfoot in full public view” (Rabbani 2012, 36).

⁴⁸⁰ Manuel Castells refere-se à revolução tunisina como a *faísca* – “the actual spark” – que acabou por acender a revolução no Egito (Castells 2015, 55).

⁴⁸¹ Tal como nota Shafeeq Ghabra “(...) the government held on to the emergency regulations it imposed in 1981 after the assassination of Anwar Sadat – the event that brought Mubarak to power.” (Ghabra 2015,

tendem a fazer as narrativas *dominantes* – conduz a uma “des-economização” dos protestos⁴⁸² e, portanto, a uma secundarização do papel que a escassez dos meios necessários a uma vida digna desempenhou na mobilização popular⁴⁸³. Gilbert Achcar, no seu livro *The People Want: A Radical Exploration of the Arab Uprising*, é bastante claro quanto a este aspeto:

“The social situation confronting the Arab region’s population can be summed up in three words—poverty, inequality, precarity—ironically reminiscent of the motto of the French Revolution: Liberty, Equality, Fraternity” (Achcar 2013, 15).

De facto, ao contrário do que dava a entender o tom otimista dos relatórios das instituições financeiras internacionais⁴⁸⁴, a situação económica do Egito, nas vésperas do levantamento, estava longe de ser satisfatória, com a crescente dependência externa – resultante do ciclo da dívida e do desequilíbrio da balança comercial⁴⁸⁵ – a juntar-se ao

199). Para além do estado de emergência, a dimensão autocrática do regime tinha outros suportes legais como a revisão constitucional de 2007 onde, de acordo com Ghabra, o “Article 179 was changed to allow the state to prosecute civilians in military courts and to give the state even more powers to arrest and search citizens. The amendment to Article 88 weakened the judiciary’s oversight of elections” (Ghabra 2015, 202).

⁴⁸² A “des-economização” dos protestos tem, por sua vez, consequências no modo como os próprios objetivos políticos são entendidos, resumindo a amplitude das reivindicações democráticas feitas nas ruas e praças a uma questão formal e minimizando o papel que as condições materiais desempenham na sua real efetivação.

⁴⁸³ Philip Rizk é bastante assertivo relativamente a este aspeto: “These discourses silenced the structural dimensions of injustice and concealed the role of neo-liberal policies promoted by the likes of the IMF, the EU and the USA in deepening the stratification between poor and rich. They made you forget that it is out of these structures of injustice that the desire for social justice is born in the first place”. (Rizk 2013a, 44). Outros autores, para além de Rizk, têm chamado a atenção para a valorização excessiva das motivações políticas relativamente às económicas nos relatos do levantamento. J. Schwedler, J. Stacher e S. P. Yadav, por exemplo, notam que “While the regional and international media have focused on the more seductive theme of political freedom (...) Many protesters have been from the beginning (...) demanding economic reforms” (Schwedler, Stacher Yadav 2012, 38-42). Martin Bunton, por sua vez, considera que “The main problem with emphasising political liberalisation as the main goal of the Arab uprisings is that it risks sidelining or ignoring more fundamental aspects of the transformations sought by the protesters, in particular their socio-economic goals” (Bunton 2013, 17). Finalmente Roberto Roccu reforça que “(...) in much of the work produced particularly by Western think tanks but on occasions also by Arab observers, there appears to be an inherent bias in favour of liberal democracy. (...) whereas authoritarianism was certainly the main concern for the aspirational middle classes (...) for large strata of Egyptian society the main concern was exactly the lack of economic means.” (Roccu 2013, 4).

⁴⁸⁴ Roberto Roccu, no seu livro sobre *The Political Economy of the Egyptian Revolution*, assinala a existência de uma “striking dissonance between the perception of successful economic reforms on the part of external actors and increasing social tension within the country” (Roccu 2013, 7).

⁴⁸⁵ “Over the following decades, effects of neo-liberal policies became apparent: (...) conditionality placed on aid, a cyclical reliance on imports and associated rise in debt compromised national sovereignty” (Mousa 2014, 17).

aumento da inflação⁴⁸⁶, à quebra dos salários reais⁴⁸⁷ e à subida do desemprego⁴⁸⁸. O peso destes problemas no quotidiano dos egípcios era, por sua vez, acentuado pelos cortes nos apoios sociais e pela liberalização da legislação laboral⁴⁸⁹.

A orientação económica adotada pelo regime e apoiada pelas instituições financeiras internacionais demonstrou, assim, ser incapaz de assegurar as condições materiais indispensáveis a uma vida digna para uma parte significativa da população⁴⁹⁰. E foi esta ausência de condições materiais que levou muitos egípcios a perderem o medo e a virem para a rua. De facto, conforme resumia um dos manifestantes, Sami Imam, pouco tempo após o início da contestação:

"The police cannot kill us because we, to all practical purposes, are already dead (...) I have not visited the butcher in six months" (Imam *cit in* Associated Press 2001).

Para que um levantamento popular ocorra é necessário que um conjunto de motivações – tanto políticas como económicas – se conjuguem, levando as pessoas a sair das suas casas. Mas é, igualmente, importante que, à medida que os manifestantes se reúnem e permanecem em protesto no espaço público, as motivações se transformem em reivindicações⁴⁹¹.

No caso dos acontecimentos de 2011, as reivindicações ou propósitos do levantamento não assumiram, como é frequente acontecer, a forma de um “caderno de

⁴⁸⁶ Segundo os dados do *World Bank Open Data* a inflação, que no início do século XX se situava abaixo dos 3%, subira para perto dos 11% nas vésperas do levantamento, após um pico de 18% em 2008 (<https://data.worldbank.org/country/egypt-arab-rep> consultado a 20.04.2019).

⁴⁸⁷ Como refere Sarah Mousa “(...) inflation led to a dramatic decline in real wages, particularly in the public sector” (Mousa 2014, 17). Sahar Aziz, por sua vez, nota que “Declining average wages were inadequate to support even the most basic needs for food, clothing, shelter, transportation, and education” (Aziz 2016, 44).

⁴⁸⁸ A combinação da situação económica com a pressão demográfica colocou a taxa de desemprego perto dos 9% em 2010, de acordo com a informação do *World Bank Open Data* (<https://data.worldbank.org/country/egypt-arab-rep>), sendo os números ainda mais alarmantes entre as mulheres (21,9%), as pessoas com formação superior (19%) e a população jovem (29,9% sem ocupação). Estes fatores levaram alguns autores, como Abdul Qadir Mushtaq e Muhammad Afzal, a defender que “Unemployment among the youth, especially females, was one of the most important causes behind the Arab Spring” (Afzal e Mushtaq 2017, 2).

⁴⁸⁹ “In 2003, Egyptian lawmakers amended the country’s labor law to allow employers to hire workers on short-term contracts without medical or social insurance benefits” (Aziz 2016, 46).

⁴⁹⁰ “(...) those in Egypt living on less than two dollars a day grew from thirty-nine to forty-three percent of the population during Hosni Mubarak’s last decade in power” (Khalidi 2012, 10).

⁴⁹¹ Ao refletir sobre ideia de levantamento, no artigo publicado no catálogo da exposição *Soulèvements*, Antonio Negri oferece-nos uma descrição particularmente acutilante da passagem do domínio das necessidades para o âmbito das reivindicações: “Uprising (...) gathers needs together and turns them into demands, it turns affects into desires and wills (...). A red thread links the attempt to break the existing order and the project of a future world: this thread is not a process but a leap, it has no end; it produces it” (Negri 2016, 41).

encargos” divulgado publicamente pela liderança do protesto e dirigido ao poder. Porém, o facto de estarmos aqui perante um *movimento sem líderes*, no sentido convencional do termo, não implicou a ausência de exigências por parte dos manifestantes.

Um dos “meios” através dos quais essas exigências se fizeram ouvir de um modo mais vibrante foram os cânticos e as palavras de ordem entoados pela multidão reunida na praça ocupada⁴⁹².

Entre estas palavras de ordem, uma das que assumiu maior destaque nos primeiros meses de 2011 apresentava um conjunto bem definido de demandas – “Pão, Liberdade, Justiça social” – colocando, assim, lado a lado as reivindicações políticas e as reivindicações económicas⁴⁹³.

Importa ter presente que o pão era um dos componentes fundamentais da dieta dos egípcios (Frerichs 2016, 610), tornando-se, por isso, num aspeto determinante para as dinâmicas socioeconómicas do país, como ficara demonstrado na *Revolta do Pão* de 1977⁴⁹⁴. Não é, por isso de estranhar que o *direito ao pão* tenha acabado por se tornar – junto com a liberdade e a justiça social – uma das principais exigências dos protestos de 2011⁴⁹⁵.

⁴⁹² Como é obvio, as exigências dos manifestantes encontraram expressão noutros suportes para além dos slogans entoados nas ruas do Egito. Por exemplo, um documento elaborado pelo responsável pela página de Facebook *We are all Khaled Said* e disponibilizado em diversas plataformas pouco tempo antes da primeira manifestação continha uma seção intitulada “quais são as nossas reivindicações” (Ghonim 2012). Três dos propósitos apresentados remetiam para questões políticas: fim do estado de emergência, resignação do ministro do interior e limitação dos mandatos presidenciais. Um quarto objetivo visava minorar os efeitos negativos das medidas económicas liberalizantes (pobreza, desemprego).

⁴⁹³ Roberto Roccu considera que “the most popular slogan was undoubtedly ‘*eish, karama, ‘adala igtimaya*. Bread, dignity, social justice. And its popularity is certainly related to the fact that it expressed the most fundamental grievances underpinning the largest and most sustained protests that Egypt had experienced since the end of British colonial rule” (Roccu 2013, 6-7).

⁴⁹⁴ Sabine Frerichs, referindo-se à palavra de ordem “Pão, Liberdade, Justiça Social” nota, justamente, que “This chant (...) seems to establish a link between the 2011 Revolution and the ‘bread intifada’ of 1977 (...)” (Frerichs 2016, 610).

⁴⁹⁵ No ensaio “The Moral Economy of the English Crowd in the Eighteenth Century”, publicado em 1972, o historiador britânico E. P. Thompson enquadra historicamente as reivindicações associadas à subsistência e critica as abordagens paternalistas cujas interpretações deste tipo de exigências tendem a apresentar os movimentos populares como sendo orientados por necessidades básicas e, por isso, instintivos e apolíticos. Tendo como referência a Inglaterra do século XVIII, Thompson demonstra como diversos protestos que então tiveram lugar, longe de serem meramente instintivos (“rebellions of the belly”), questionavam a lógica do mercado e a rotura que esta implicava relativamente à “moral economy of the poor”, ou seja, ao entendimento coletivo sobre as práticas económicas tidas como socialmente justas e legítimas (Thompson 1993, 188). Este conceito de *economia moral* será aplicado por Sabine Frerichs ao Egito contemporâneo num artigo intitulado “Egypt’s Neoliberal Reforms and the Moral Economy of Bread: Sadat, Mubarak, Morsi”, onde a autora analisa o impacto das políticas económicas liberalizantes sobre o *direito à subsistência* (Frerichs, 2016).

Recorrendo, aqui, a uma expressão utilizada por Nicholas Mirzoeff, podemos considerar que a reivindicação deste *direito* aproximava o levantamento de 2011 das *políticas do comer*. Nos seus textos Mirzoeff traça uma genealogia destas “politics of eating” que recua até aos escravizados do Haiti e aos *sans-culottes* franceses⁴⁹⁶, ao mesmo tempo que analisa o seu impacto na atualidade⁴⁹⁷.

Pensada a partir das *políticas de comer*, a exigência do *direito ao pão* no levantamento egípcio corresponde não só à demanda de um bem alimentar específico, mas também a uma reivindicação de *sustentabilidade*. Uma sustentabilidade entendida no duplo sentido de *sustento* (os meios que asseguram a sobrevivência física) e de *sustentação* (as relações que suportam uma vida em comum organizada democraticamente)⁴⁹⁸.

A par da palavra de ordem “Pão, Liberdade, Justiça Social”, um outro cântico que adquiriu grande popularidade durante as manifestações e ocupações no Egito afirmava explicitamente que “o Povo quer a queda do regime” (fig. 50). O impacto deste cântico de protesto resultou, em parte, da sua associação com ritmos e cadências comuns na cultura ativista local (Colla 2012, 80), mas ficou a dever-se, sobretudo, à *força* que cada uma das palavras adquiria à medida que eram entoadas pelas multidões reunidas nas ruas e praças ocupadas.

A expressão inicial – “o Povo ...” – estabelecia uma identificação entre o sujeito da enunciação (os manifestantes) e o sujeito do enunciado (o *Povo*) através de um processo de autonegação⁴⁹⁹. Nessa medida, o *Povo*, mais do que remeter para uma

⁴⁹⁶ “It was the enslaved and urban radicals to revolutionize the revolution. Using the terminology of the African diaspora, I call this new distribution of order ‘the politics of eating’ (...). For the Saint-Domingue rank-and-file, sustenance and sustainability were the key issues, named in France by the radical *sans-culottes* as the ‘right to existence’” (Mirzoeff 2011b, 78)

⁴⁹⁷ Em “Visualizing the Anthropocene” Nicholas Mirzoeff assinala a relação entre as *políticas do comer* e o levantamento egípcio de 2011, embora assuma como referência uma outra palavra de ordem. Assim, de acordo com Mirzoeff “the 2011 uprising that culminated in the Tahrir Square revolution began with a chant around Cairo: ‘They are eating pigeon and chicken, we eat beans all the time.’ The demand for food justice resulted from a threefold crisis in global food prices, caused by climate-change-enhanced drought, the diversion of corn to biofuels, and the expansion of the Goldman Sachs Commodity Futures Index” (Mirzoeff 2014, 229).

⁴⁹⁸ “The history of what I have called countervisuality has always been a drive for sustainability, or a politics of eating. Sustaining means here both the need to survive physically and psychologically and the means by which a participatory form of democracy might be sustained (...). Sustaining is, then, properly a participatory democracy. Such a democracy would be based on a philosophy like that known as *vivir bien* (living well) (...) the complete fulfillment of life and collective happiness” (Mirzoeff 2014, 228-289).

⁴⁹⁹ Judith Butler, nas suas *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, analisa alguns casos semelhantes, demonstrando como a expressão “Nós, o Povo” – utilizada no início da constituição norte-

qualquer entidade preexistente, era constituído performativamente através do próprio ato da sua enunciação por parte daqueles que tomavam parte nos protestos⁵⁰⁰. Esta *força performativa* assumia, em seguida, a forma de um *querer* ou de uma *vontade*. Uma *vontade popular* cuja expressão os manifestantes reclamavam para si ao declararem: “O Povo quer...”.

O que visava esta vontade? De certa forma esta pergunta já tinha sido respondida nos dois primeiros momentos. O início do cântico (“o povo”) estabelecia uma cisão entre duas imagens do Povo: a que o regime pretendia representar e aquela que os manifestantes desempenhavam. O momento seguinte pressupunha que era a praça, e não o regime, quem expressava a vontade popular (“o povo *quer*”). Ao terceiro e último momento cabia expressar, sem hesitações, as consequências deste processo: “o Povo quer *a queda do regime*”. Deste modo, o cântico de protesto funcionava como expressão – auditiva, visual, corpórea – de uma dupla força performativa cuja *potência*, simultaneamente destituía o regime e constituía o Povo⁵⁰¹.

Quando escutamos as vozes que se faziam ouvir nas manifestações e ocupações compreendemos que os propósitos dos manifestantes eram muito mais amplos do que aquilo que as “narrativas dominantes ou narrativas de dominação” davam a entender. Palavras de ordem como “Liberdade, Pão, Justiça Social” não só multiplicavam as demandas como colocavam lado a lado as reivindicações políticas e as reivindicações económicas, a oposição ao autoritarismo e a oposição à precariedade, a liberdade e o pão. E era a interligação entre estas reivindicações que tornava possível a exigência expressa no cântico: “O Povo quer a queda do regime”. Uma queda que implicava, certamente, o fim da presidência autocrática de Hosni Mubarak mas que visava, acima de tudo, uma

americana e em diversas assembleias populares – adquire frequentemente uma dimensão performativa (Butler 2015, 154).

⁵⁰⁰ É importante ter em conta que, como refere Judith Butler, este tipo de processos não se cinge à (auto-)nomeação verbalizada, mas ocorre, também, mediante outros *desempenhos* que incluem o *estar juntos* dos corpos no espaço público: “(...) is not by way of a particular and punctual speech act that a group comes together as a ‘people’ (...). The ‘we’ voiced in language is already enacted by the gathering of bodies, their gestures and movements, their vocalizations, and their ways of acting in concert” (Butler 2015, 156-157).

⁵⁰¹ É interessante notar que a palavra de ordem “O Povo quer a queda do regime” apresenta algumas semelhanças com um cântico entoado dez anos antes durante os *cacerolazos* argentinos: “que se vayan todos!”. Numa análise a esses protestos o *Colectivo Situaciones* defendia, precisamente, que “This is not a simple confrontation between the instituted and the instituent (...). Powers (*potencias*) act de-instituting previous political representations, as a premise to affirm a non-representational becoming” (Colectivo Situaciones 2011, 172).

mudança *sistêmica*⁵⁰² que não se esgotava no estabelecimento de um modelo político corrigido nos seus processos formais.

É difícil determinar com precisão a que poderia ter correspondido esta mudança. Por um lado, a voz da multidão era feita de muitas vozes e as aspirações que estas expressavam não obedeciam a uma fórmula predefinida partilhada por todos os intervenientes. Por outro lado, o próprio desenrolar dos acontecimentos, ao trazer de volta o autoritarismo, acabou por bloquear alterações mais profundas. Podemos, contudo, colocar a hipótese de que algumas dessas mudanças terão sido desempenhadas, mesmo que momentaneamente, pelos próprios manifestantes que, na praça ocupada, vivenciavam diferentes formas de sustentabilidade e de interdependência.

5.7. O Povo fez cair o regime

Na noite de 11 para 12 de fevereiro de 2011, o *Al-Ahram* – um dos jornais mais antigos do Egito e tido, até então, como próximo do regime⁵⁰³ – publicou uma edição cuja capa (fig. 51) apresentava ao centro uma fotografia da multidão reunida na praça Tahrir e no topo, em letras vermelhas por cima do cabeçalho⁵⁰⁴, uma versão ligeiramente alterada de uma das palavras de ordem que, como referimos, tinha-se tornado particularmente popular entre os manifestantes: “O Povo fez cair o regime”.

Esta pequena mudança no famoso cântico e, sobretudo, a imensa alteração na política egípcia que ela celebrava só se tornou possível graças a dezoito dias intensos de manifestações, lutas e ocupações.

⁵⁰² Philip Rizk, numa entrevista conduzida por Shuruq Harb em 2013, insiste nesta ideia: “When people went to the street and proclaimed *al-shab yurid isqat alnizam* (...). It did not target only Mubarak’s “regime”, which is how the phrase is so frequently translated, but entails a desire to dismantle the system (...) this is no longer about the discontent with a leader, its about a discontent with a system. This means that this revolutionary moment desires to overrule these realities and impose a different imaginary for society” (Rizk 2013b).

⁵⁰³ O *Al-Ahram* foi fundado em 1875 e começou a ser publicado diariamente no início dos anos 80 do século XIX, mantendo-se ao longo do tempo como um dos jornais com maior circulação no Egito. Desde a presidência de Gamal Abdel Nasser que a publicação se encontrava na esfera estatal.

⁵⁰⁴ A artista e historiadora Bahia Shehab, no âmbito de um evento expositivo que decorreu entre março e abril de 2011 no Palazzo Lucarini Contemporary, em Trevi, analisa, com algum detalhe, esta manchete do *Al-Ahram*, destacando a sua localização na página – habitualmente reservada para momentos marcantes da história do país – bem como o recurso à caligrafia: “The headline was, for the first time in almost 30 years, above the newspaper’s logo and heading, and it was in bold red. Instances in the history of the newspaper where this has happened before were events like the 1967 war, or when president Nasser decided to step down and the assassination of president Anwar Sadat. But the most curious thing is not the mere fact of the headline’s position but that (...) it was the only headline drawn, and even signed by a calligrapher” (Shehab 2011).

De facto, não podemos compreender a importância assumida pelos diversos intervenientes, a relevância das suas motivações e propósitos ou a relação que eles estabeleceram com o arquivo de protestos anteriores se não tivermos em conta o modo como estes dias foram sendo preenchido pela persistência e resistência da multidão de egípcios reunidos nas ruas e praças de todo o país. E é, precisamente, por essa razão que, quando a contestação ressurgiu ao longo dos meses seguintes, esta consistiu, quase sempre, numa reiteração desse momento inicial e numa disputa sobre o seu significado.

Tudo começou a 25 de janeiro⁵⁰⁵, data em que se comemorava oficialmente o *Dia da Polícia*⁵⁰⁶. Nesta ocasião – tirando proveito das lições aprendidas na década anterior⁵⁰⁷ – os primeiros sinais de contestação tiveram lugar em diversos pontos situados fora dos locais centrais do Cairo e só posteriormente se fizeram sentir nas artérias principais e junto de edifícios simbólicos⁵⁰⁸. Finalmente, a meio da tarde, os manifestantes convergiram na praça Tahrir, onde se registaram confrontos com a polícia. Ao fim do dia a situação acalmou e foi realizada uma assembleia popular para decidir sobre a eventual permanência no local⁵⁰⁹. Porém, as forças de segurança receberam ordem para intervir e,

⁵⁰⁵ Para que este momento inicial pudesse ocorrer foi necessário, contudo, um intenso esforço de preparação e mobilização tanto na internet – através de vlogs como o de Asmaa Mafhouz e páginas de Facebook como *We are all Khaled Said* (Gerbaudo 2012, 61) – como no terreno, onde se procurou tirar partido da rede de contatos estabelecida durante as greves e manifestações que marcaram a década anterior. De facto, conforme referem Ilan Zvi Baron e Jeroen Gunning, no livro *Why occupy a square?: people, protests and movements in the Egyptian Revolution*, “one could argue that the activists had prepared the ground for the tens of thousands of non-activists to go out and ‘spontaneously’ protest” (Baron e Gunning 2014, 166).

⁵⁰⁶ A escolha desta ocasião procurava tirar proveito do descontentamento popular com as forças policiais. Conforme nota, com ironia, Mona El-Ghobashy: “Unwittingly, the regime itself provided the calendar date for the ‘day of rage,’ having newly designated January 25 a bank holiday to mark Police Day” (El-Ghobashy 2011, 5).

⁵⁰⁷ Durante os protestos dos anos anteriores era habitual os manifestantes serem rapidamente cercados e confinados pela polícia. Em janeiro, para evitar que tal se repetisse, foi adotada uma tática de “marchas alimentadoras”, as quais percorriam artérias secundárias – nomeadamente em bairros populares – e surgiam depois sob a forma de “enxames” em pontos previamente combinados (Gerbaudo 2012, 64-65; El-Ghobashy 2011, 7). Philip Rizk tomou parte e filmou, em conjunto com Jasmina Metwaly, uma dessas marchas no dia 28. No texto que acompanhava a divulgação do vídeo no site *The Electronic Intifada*, o realizador recorda que: “Following Friday prayers (...) we joined protesters marching through the streets of Imbaba in Cairo, Egypt. The crowd of 100 that we joined kept increasing and continuously joined with other marches in the same quarter northwest of downtown Cairo. By about 1pm the protesters numbered around 15,000 marching towards Galaa Square and attempting to get across the Nile to Tahrir Square, downtown Cairo. In Galaa square we met two other large marches from Giza and Mohandiseen” (Rizk e Metwaly 2011).

⁵⁰⁸ No dia 25 de janeiro o *Ahram Online* – uma publicação digital lançada no final de 2010 e pertencente ao grupo responsável pelo *Al-Ahram* – acompanhou em direto, no seu *sítio* na internet, as manifestações que estavam a ocorrer no Cairo e noutros locais do Egito. Com início às 9h30m e prolongando-se até 00h50, estas publicações, feitas por vezes com poucos minutos de intervalo, permitem-nos ter uma ideia da cadência dos protestos (Ahram Online 2011a).

⁵⁰⁹ Mona El-Ghobashy recorda a atmosfera festiva que marcou estes momentos: “Night fell, but the people stayed put in the square. Huge speakers were procured (...) and a people’s broadcast service was set up.

cerca da uma hora da manhã, os manifestantes que ainda estavam no local foram expulsos, terminando, assim, a primeira tentativa de ocupação da praça.

Nos dias seguintes as autoridades procuraram responder a estes acontecimentos através de uma reafirmação do seu controlo tanto sobre o espaço físico como sobre o espaço virtual⁵¹⁰, ao passo que os opositores ao regime se concentraram na preparação da jornada de luta que ocorreria pouco tempo depois.

De facto, a 28 de janeiro, um sexta-feira (dia de oração comunitária), os egípcios voltaram a sair à rua, desta vez em números ainda maiores. As forças de segurança também intensificaram a sua resposta, mostrando-se dispostas a utilizar todos os meios, incluindo fogo real, para impedir que os manifestantes dominassem o centro das cidades⁵¹¹. Perante a violência das autoridades, o aspeto decisivo passou a situar-se na vontade de resistência de quem tomava parte nos protestos⁵¹². Quando, após uma série de confrontos – alguns deles icónicos como a *batalha* da ponte *Qasr El Nil* – a situação serenou, o povo permanecia na rua e as forças de segurança haviam capitulado⁵¹³. Na praça Tahrir, agora ocupada de modo definitivo, os vestígios dessa capitulação combinavam-se com a celebração popular⁵¹⁴ demonstrando que algo de decisivo ocorrera: o protesto tinha-se transformado num levantamento.

Após a rápida sucessão de acontecimentos que marcou os dias 25 e 28 de janeiro, os esforços dos manifestantes concentraram-se, durante as semanas seguintes, na manutenção da ocupação da praça Tahrir (fig. 52) – que, entretanto, se tornara a face mais

Angry monologues, poetry couplets and political demands were read out. (...) Volunteers ranged across the square, collecting garbage in plastic bags. People built fires and danced around their light (El-Ghobashy 2011,8).

⁵¹⁰ “Police officials devised a comprehensive scheme to cut off physical and virtual means of linkage (...) They ordered a shutdown of Internet and cellular phone service for the next day; cell phones were especially important for demonstrators to spread news of protest diffusion in real time, and to share spot instructions or eleventh-hour location changes” (El-Ghobashy 2011, 10).

⁵¹¹ “Everywhere, the rising of the commons was met with superior force. Police fired tear gas canisters, rubber bullets and – the ultimate escalation – live ammunition. The goal, to be reached at any cost, was to prevent separate crowds of demonstrators from fusing together in city centers” (El-Ghobashy 2011, 10).

⁵¹² “Friday, January 28 came to be known as the Friday of Rage, when a violent effort by the central security police to put down the demonstrations was met with determination by the protesters who seized control of areas of the city and occupied government buildings and police stations, at the price of hundreds of lives and thousands of wounded people. (Castells 2015, 56).

⁵¹³ “At 5 pm on the afternoon of January 28, when reports started rolling in of police stations burning down, one after another, al-‘Adli capitulated and ordered the removal of his forces from the street” (El-Ghobashy 2011, 12).

⁵¹⁴ “That night, the streets of Cairo were littered with police vehicles that had been overturned and set ablaze by the raging multitudes. Anti-regime graffiti covered the walls of buildings (...) Cheers of triumph echoed throughout the night even as the suffocating smell of tear gas hung in the air” (Shokr 2012, 41).

visível da resiliência do protesto – e na construção de alianças que fossem capazes de alterar o equilíbrio de forças⁵¹⁵. De facto, depois da adesão da *Irmandade Muçulmana* ainda no dia 28 de janeiro, foi a vez dos movimentos de trabalhadores, no início de fevereiro, darem o seu contributo através de um conjunto de greves. Esta dinâmica levou, por sua vez, os militares a questionarem se a neutralidade que até então tinham assumido se coadunava com os seus interesses. Perante esta conjuntura e após dezoito dias de intensa contestação popular, Hosni Mubarak era afastado do poder.

5.8 Transição?

Após a queda de Hosni Mubarak, a praça Tahrir, que nas semanas precedentes concentrara a atenção do mundo, começou a esvaziar-se. A generalidade daqueles que haviam tomado parte na ocupação regressou às suas casas⁵¹⁶ e os órgãos de comunicação social dirigiram a sua atenção para outros locais. Se a praça repleta de manifestantes e de tendas corresponde, para muitos, à *imagem* da revolução, o seu esvaziamento constitui uma metáfora do momento que se seguiu ao afastamento de Mubarak e que foi, então, designado como *período de transição*.

À semelhança do que ocorre com a expressão *Primavera Árabe* também esta designação está longe de ser meramente descritiva. De facto, é possível estabelecer um paralelismo – ou mesmo uma continuidade – entre a ideia de primavera, com a sua conotação de *mudança suave*, e a ideia de transição. Dito de outro modo: se a escolha do termo *Primavera* se traduzia num condicionando das possibilidades abertas pelo levantamento, a opção pela palavra *transição* visava limitar as suas consequências,

⁵¹⁵ A resposta do regime durante esta fase ficou marcada pela ambiguidade. Por um lado, Hosni Mubarak proferiu uma série de discursos televisionados onde adotou um tom conciliatório e se dispôs a fazer algumas cedências, incluindo uma mudança de governo e a promessa de não se recandidatar à presidência (Afzal e Mushtaq 2017, 7-8). Por outro lado, a violência contra os manifestantes continuou a ser incentivada, como demonstra a tentativa de invasão da praça Tahrir a 2 de fevereiro por parte de apoiantes de Mubarak, um episódio que ficou conhecido como *Batalha dos Camelos* e que provocou uma dezena de mortos e milhares de feridos (Ghabra 2015, 207-208). Conforme recorda Ghareeb Soliman, um dos manifestantes presente em Tahrir durante os confrontos, a exposição comum ao perigo acabou, contudo, por reforçar os laços entre os ocupantes: “We never discussed our plans, but somehow there was perfect harmony (...) The young people would throw stones, the older men would break up the pavement, and people like me would carry the stones in our jackets and distribute them among protesters” (Soliman *cit in* Fathi 2012).

⁵¹⁶ Os manifestantes que decidiram permanecer na praça foram obrigados a sair, pelas novas autoridades, no dia 14 de fevereiro e, de modo mais violento, no dia 25. A forma como decorreram estas evacuações levou a uma reformulação das práticas dos ativistas, com a falta de cobertura mediática a impulsionar o surgimento do coletivo *Mosireen* (Mollerup 2015, 90) e com a ausência de garantias jurídicas a dar origem ao grupo *Não aos julgamentos militares de civis* (Mollerup 2015, 130).

substituindo a aposta numa transformação revolucionária por alterações de pendor reformista⁵¹⁷.

A responsabilidade pela gestão deste período foi assumida pelos militares⁵¹⁸. Vale a pena recordar que quando os protestos começaram, no início de 2011, o exército adotou uma postura *convenientemente ambígua*, fazendo sentir a sua presença nas ruas, mas abstendo-se quer de agir contra os manifestantes⁵¹⁹, quer de apoiar as suas pretensões. Porém, à medida que a contestação se prologou no tempo e adquiriu cada vez maior projeção, o receio de uma instabilidade generalizada, somado a tensões anteriores entre as forças armadas e o regime⁵²⁰, acabou por convencer os militares que era do seu interesse deixar cair Hosni Mubarak.

Foi neste contexto que o *Supremo Conselho das Forças Armadas* se tornou cada vez mais interventivo⁵²¹, multiplicando as reuniões e os comunicados nos dias 9 e 10 de

⁵¹⁷ É interessante notar que a expressão “orderly transition” começou a ser utilizada pela administração Obama numa fase inicial dos protestos, quando Hosni Mubarak ainda detinha o poder. Por exemplo, de acordo com o *The New York Times*, a “U.S. Secretary of State Hillary Rodham Clinton called, on January 30 (Sunday), for ‘an orderly transition’ to a more politically open Egypt (...)” (Landler 2011). O próprio presidente Barak Obama, numa intervenção sobre a situação no Egito, feita no dia 1 de fevereiro, anunciava que: “(...) what I indicated tonight to President Mubarak is my belief that an orderly transition must be meaningful, it must be peaceful, and it must begin now.”, Obama 2011). Após a queda de Hosni Mubarak o termo continuou a marcar a abordagem da administração norte-americana, influenciando a atuação das novas autoridades egípcias. Por essa razão o académico libanês Gilbert Achcar considera que “o lema de Barack Obama diante das revoltas árabes de 2011 foi ‘transição ordeira’, e não ‘mudança de regime’. Ele queria preservar os regimes com mudanças limitadas no topo, permitindo assim uma suave transição” (Achcar 2016, 27-28).

⁵¹⁸ Ao contrário do que ocorrera durante os protestos contra Hosni Mubarak, onde havia uma contraposição clara entre o regime e aqueles que se lhe opunham, após a queda do antigo presidente assistimos a uma reconfiguração dos intervenientes, com o “binarismo clássico” a dar lugar a um “triângulo de forças” – para utilizarmos aqui uma expressão empregue por Gilbert Achcar (Achcar 2016, 23) – envolvendo os militares, a *Irmandade Muçulmana* e os ativistas. Por um lado, existia um confronto sobre quem devia ocupar o lugar do poder, no qual participavam, sobretudo, as forças armadas e a *Irmandade Muçulmana* (Elgindy 2012, 95). Por outro lado, tínhamos uma disputa – que, para além dos outros dois intervenientes, incluía também o “polo revolucionário” – sobre o modo como esse lugar devia ser ocupado (qual o modelo político-institucional a adotar, qual o ritmo das mudanças) e, em última instância, sobre o significado dos próprios eventos que haviam ocorrido no início do ano. Apesar das dinâmicas, em torno deste triângulo, terem variado ao longo do tempo, no momento em que decorreram as sessões do *Cinema Tahrir*, a balança do poder pendia, claramente, a favor do exército e, mais especificamente do *Supremo Conselho das Forças Armada*.

⁵¹⁹ “During the revolution, the army did not take action against the protesters, but it did not side with them, either. Its position was one of cultivated, convenient ambiguity” (Lindsey 2012, 61).

⁵²⁰ Efetivamente, nos anos que precederam o levantamento, as tensões entre o exército e alguns sectores do regime acentuaram-se. Por um lado, os militares vinham perdendo espaço relativamente às forças de segurança enquanto principal aparato de controlo e repressão ao serviço do Estado. Por outro lado, o processo de liberalização económica ameaçava o peso que o exército detinha na economia egípcia (Aziz 2016, 42). Estes dois aspetos geraram um descontentamento no seio das forças armadas que se agravou ainda mais com a perspetiva de Mubarak ser sucedido pelo seu filho, Gamal, na presidência do país (Achcar 2016, 16).

⁵²¹ Embora a criação do *Supremo Conselho das Forças Armada* anteceda a própria presidência de Hosni Mubarak, até 2011 este limitara-se a funcionar como um órgão de natureza consultiva que reunia altas

fevereiro e assumindo o poder *de facto* a partir do dia 11, com o seu presidente (e, à época, ministro da defesa), general Mohamed Tantawi, a atuar como chefe do executivo até ao final de junho de 2012⁵²².

A partir do momento em que ficaram à frente dos destinos do Egito os militares procuraram, por um lado, substituir a temporalidade revolucionária pelo tempo cronológico da *transição* e, por outro, prolongar ao máximo este último a fim de esvaziar a urgência das reivindicações feitas nas ruas e, assim, impedir que estas dessem lugar a mudanças sistémicas⁵²³. Deste modo as alterações introduzidas durante a fase de *transição* assumiram um carácter *paradoxal*⁵²⁴, contribuindo para manter, sob diversos aspetos, o *estado da situação*⁵²⁵.

De facto, em termos económicos as relações de produção e as estruturas de propriedade permaneceram intactas⁵²⁶ e tanto a junta militar como, posteriormente, a

patentes das forças armadas, comandantes das regiões militares e elementos indicados pelo Ministério da Defesa e emitia pareceres sobre assuntos militares e questões de segurança nacional (Said 2012, 414).

⁵²² A aceitação, mais ou menos generalizada da transferência de poder para o exército ficou a dever-se não apenas à força das armas, mas também ao peso que a instituição militar detinha, há muito tempo, na vida política e económica do Egito. De facto, em termos políticos o papel historicamente desempenhado pelas forças armadas (Castells 2015, 68-69) e o prestígio que estas haviam adquirido junto da população (Hamada 2014, 30) transformara-as numa das principais fontes de legitimação institucional do país, tendo todos os presidentes desde 1952 saído das suas fileiras. Em termos económicos os militares contavam com um vasto “império empresarial”, controlando diversos sectores de atividade e possuindo um elevado número de terras. Deste modo, quando Hosni Mubarak foi forçado a resignar, as forças armadas, que haviam conseguido manter uma aparente neutralidade durante o levantamento, surgiram aos olhos de muitos como uma das poucas instituições estáveis – capaz de preservar a sua estrutura organizativa e o monopólio da força – num cenário de vazio institucional.

⁵²³ “(...) civil state advocates have pushed the military to speed up the transitional period. On the other side, the SCAF was manoeuvring and following a multi-step strategy to prolong the transitional period (Rabou 2014, 11).

⁵²⁴ Este “paradoxo da transição” manifestava-se, antes de mais, no facto dos militares terem assumido a direção de um processo que deveria desmontar a ordem que eles próprios tinham ajudado a construir e da qual continuavam a ser um dos principais beneficiários. A expressão é utilizada pelo sociólogo Atef Said, o qual, num artigo intitulado “The Paradox of Transition to ‘Democracy’ under Military Rule”, afirma que “The army leaders can be seen as part of the ruling regime that the revolution was aimed at replacing. Hence, the SCAF in simple terms is not a neutral body to run the transitional period” (Said 2012, 397).

⁵²⁵ Vários autores coincidem na ideia de que a gestão da parte da junta militar durante o período que se seguiu aos protestos de janeiro e fevereiro correspondeu de facto a um “retorno à ordem”, ou seja, a uma tentativa de salvaguardar, mesmo que parcialmente, a lógica do antigo regime e as estruturas que o apoiavam. Sahar Aziz fala a este propósito de um “return to the status quo” (Aziz 2016, 42). Uma interpretação que é reforçada por Shafeeq Ghabra quando assinala que “most of the old regime remained in place” (Ghabra 2015, 210). A artista Jasmina Metwaly, por sua vez, considera que a passagem do poder de Mubarak para os militares serviu, sobretudo, para “protect a regime that continued to function with the same logic of oppression and exploitation” (Metwaly 2012).

⁵²⁶ “Wealth and power alike continue to be concentrated in the hands of the pre-January 25 elite but for a reshuffling of the elite hierarchy. The military now sits at the helm, followed by the domestic intelligence and police, and the economic elite just below them” (Aziz 2016, 42)

Irmandade Muçulmana acataram as pressões internacionais para que a liberalização da economia continuasse⁵²⁷.

No âmbito político não só não foram retiradas nenhuma ilações das formas de convivência *horizontalistas* que caracterizaram a ocupação, como a *verticalidade* do poder foi reforçada através da concentração no *Supremo Conselho das Forças Armadas* das funções executivas⁵²⁸ e legislativas⁵²⁹ (até à realização de eleições para o parlamento).

A manutenção do *estado da situação* verificou-se, ainda, ao nível do aparato securitário⁵³⁰. Efetivamente, em vez de abolirem as estruturas repressivas os militares optaram por chamar a si as funções de segurança interna e o controlo dos serviços de vigilância (Rabou 2014, 20), ao mesmo tempo que recorriam ao poder judicial e à comunicação social para criminalizar e denegrir a imagem de todos aqueles que continuavam a protestar⁵³¹.

A oposição ao *Supremo Conselho das Forças Armadas* concentrou-se, num primeiro momento, no polo revolucionário⁵³², onde a satisfação pelo papel que os

⁵²⁷ Adam Hanieh, num texto intitulado “Egypt’s Orderly Transition: International Aid and the Rush to Structural Adjustment”, defende que os pacotes de ajuda financeira internacionais foram utilizados, durante este período, como mecanismos de pressão político-económica visando condicionar o curso dos acontecimentos e esvaziar o processo revolucionário (Hanieh 2012, 124-125).

⁵²⁸ O *Supremo Conselho das Forças Armada* impôs uma espécie de presidencialismo sem presidente, controlando “all appointees in the cabinet, the local government, and all other civil service positions” (Rabou 2014, 19).

⁵²⁹ Os militares não só assumiram, num primeiro momento, o controlo do poder legislativo como procuram influenciar o processo constitucional. A 19 de março referendaram, com o apoio da *Irmandade Muçulmana*, um conjunto de nove alterações constitucionais. Contudo, passado apenas onze dias, decidiram ultrapassar o escopo das mudanças então aprovadas e imitiram uma *Declaração Constitucional Interina* que visava dar consistência jurídica ao poder que vinham exercendo (Aziz 2016, 52). Já perto do final do ano tentaram interferir, novamente, na elaboração da futura constituição através de uma “declaração de princípios fundamentais do novo Estado Egípcio” (também conhecida como *documento de Selmy*), a qual foi recebida com intensos protestos (Elgindy 2012, 95). A nova constituição seria, finalmente, aprovada em 2012, mas não sobreviveria à queda da Irmandade Muçulmana e ao regresso dos militares ao poder, os quais fizeram aprovar um outro texto constitucional em 2014.

⁵³⁰ Não só a repressão de protestos e manifestações por parte das autoridades continuou a ser uma prática recorrente como algumas das intervenções mais violentas desse ano – como o *massacre de Maspero* em outubro ou os confrontos da rua Mohammed Mahmoud em novembro – aconteceram muito tempo após a queda de Hosni Mubarak e sob a gestão da junta militar.

⁵³¹ “With the aid of a compliant state media apparatus, military officials launched an all-out assault on the Tahrir youth and other pro-democracy forces. Activists and bloggers were brought before military tribunals while revolutionary groups such as the *April 6th movement* and *Kefaya!* (‘Enough!’) were dubbed ‘foreign agents’ and accused of all manner of treachery and sedition” (Elgindy 2012, 96).

⁵³² Gilbert Achcar utiliza a expressão “polo revolucionário”, no contexto dos protestos de 2011 no Médio Oriente e Norte de África, para designar o “bloco de forças políticas e sociais representando as aspirações de trabalhadores, jovens e mulheres que se levantaram contra os antigos regimes aspirando por uma sociedade progressista” (Achcar 2016, 23).

militares haviam desempenhado na queda de Mubarak foi, rapidamente substituída pelo descontentamento⁵³³.

Em alguns casos este descontentamento era motivado por um sentimento de injustiça, pela exigência de julgamentos céleres dos responsáveis do regime anterior e pela reclamação de reparações para as vítimas da violência estatal⁵³⁴. Noutros casos tratava-se de reivindicar uma melhoria das condições de vida, cuja precarização continuava a ser sentida por muitos. Noutros, ainda, a insatisfação resultava da manutenção das práticas repressivas e da lentidão do processo de democratização⁵³⁵.

Todas estas críticas convergiam, por sua vez, num questionamento do rumo que a junta militar estava a imprimir à *transição* e, conseqüentemente, numa disputa em torno do significado atribuído à própria Revolução. Uma disputa que se materializou num conjunto renovado de protestos onde a recuperação do *repertório* de contestação utilizado anteriormente (manifestações, ocupações e acampamentos) se fez acompanhar por novas formas de luta, entre as quais se incluía o *Cinema Tahrir*.

⁵³³ Com o tempo esta posição alargou-se a outros setores, mas sem nunca gerar uma convergência semelhante àquela que conduziu à queda de Hosni Mubarak. O confronto da *Irmandade Muçulmana* com os militares apenas ganhou forma quando aquela já tinha acumulado vários sucessos eleitorais e traduziu-se, sobretudo, numa luta pelo poder. Já no que diz respeito à generalidade da população foi necessária a acumulação de uma série de fatores – postura repressiva das autoridades, demora na marcação das eleições presidenciais, interferências no processo constitucional, ausência de melhorias económicas – para que ocorresse uma alteração no modo como a junta militar era percecionada. De acordo com Sahar Aziz: “In early spring 2011, 88 percent of Egyptians believed the military played a positive role (...). By October 2011, two-fifths of Egyptians believed the SCAF was subverting the gains of the revolution (Aziz 2016, 54).

⁵³⁴ Khaled Elgindy considerava que as principais reivindicações do polo revolucionário, durante este período, “have revolved around issues such as bringing former regime figures to justice, punishing those responsible for the killing of roughly 900 protesters during the uprising and another 100 since the SCAF took over, and compensating families of the killed and wounded” (Elgindy 2012, 96).

⁵³⁵ É interessante observar que a tentativa de manutenção do *estado da situação* não implicou uma oposição explícita da junta militar ao processo de democratização, mas antes a subordinação deste a uma conceção formal e procedimental (Said 2014, 271-272). As críticas ao modo como esse processo estava a decorrer dividiam-se, por sua vez, entre aquelas que assinalavam o incumprimento dos próprios requisitos formais (dada a ausência de liberdade de expressão e de direito de assembleia) e aquelas que apontavam a insuficiência desses requisitos (uma vez que deixavam de fora as questões económicas e a justiça social).

CAPÍTULO VI – DETERMINAÇÃO

6.1. A ocupação de julho e o *Cinema Tahrir*

No verão de 2011, poucos meses após a passagem do poder de Hosni Mubarak para o *Supremo Conselho das Forças Armadas*, a contestação regressou à praça Tahrir. Sherief Gaber, um dos membros do coletivo *Mosireen*, recorda esses dias do seguinte modo:

“Tahrir Square is full once again. The tents in the middle of the square are in place, and people are determined not to leave before Mubarak is held accountable and the hundreds killed and thousands wounded are given justice” (Gaber e Mollerup 2015, 2903).

Tal como referimos, a junta militar, desde que assumira o poder, tinha tentado impor uma interpretação dos acontecimentos que circunscrevia temporalmente o levantamento aos meses de janeiro e fevereiro e que restringia o alcance das mudanças abertas por este. Confrontados com estas limitações⁵³⁶ – e com o facto de os militares estarem dispostos a reproduzir algumas das condutas mais brutais do regime anterior para as impor – os manifestantes responderam replicando os protestos que marcaram o início do ano.

Não era a primeira vez que estes tentavam voltar ao local que, para muitos, havia sido o centro da contestação ao regime. Porém, conforme demonstra a imagem das tendas erguidas no meio da praça, evocada por Gaber⁵³⁷ (fig. 53), esta era a primeira ocasião em que aí conseguiam permanecer o tempo suficiente para que a contestação se transformasse novamente numa ocupação (fig. 54)⁵³⁸.

⁵³⁶ Philip Rizk apresenta uma listagem bastante detalhada das reivindicações feitas durante o protesto de julho: “The participants in the sit-in that started in Tahrir on July 8 set forth some key demands, most notably ‘justice’: They called for the trial of the previous regime’s ranking figureheads (...). The protesters demanded a restructuring of the police force such that it would no longer fall under the jurisdiction of the Ministry of Interior, which has systematically ordered police officers to suppress and torture Egyptians for years (...). Participants in the Tahrir Square sit-in called for an end to military trials of civilians (...) Demands also included setting a minimum and maximum wage to ensure social justice, and amending the current national budget in order to address needs of the poor. Demonstrators also called on the SCAF to release a clear timeline outlining the transition from military rule to a civilian administration” (Rizk 2011).

⁵³⁷ Para além de Sherief Gaber, também Omar R. Hamilton, outro membro do coletivo *Mosireen*, associa o regresso das tendas à praça com a continuação do processo revolucionário quando assinala que: “the Egyptian Revolution is up and running again. Tahrir Square has been occupied since July 8th, with more people arriving and setting up tents every day” (Hamilton 2011).

⁵³⁸ “After demonstrations in April and June, the first major protest against the SCAF was the mass sit-in of July 8 in Tahrir Square, which lasted until the end of the month, when the military police violently evicted the protest camp” (Gerbaudo 2013, 14).

A permanência dos manifestantes em Tahrir colocava os militares perante um dilema: se, por um lado, o *Supremo Conselho das Forças Armadas* baseava a sua legitimidade na primeira ocupação da praça e no subsequente afastamento de Mubarak, por outro lado não podia continuar a prestar contas perante essa mesma praça sem pôr em causa o poder que, entretanto, havia adquirido. Incapaz de resolver o dilema que a praça ocupada lhe colocava⁵³⁹, a junta militar acabou por ordenar a sua evacuação a 1 de agosto, o dia que marcava o início do Ramadão (fig. 55).

Philip Rizk escreveu um artigo para a revista online *Jadaliyya*, intitulado “Tahrir August 1st: Masquerade for a Lost Legitimacy”, onde expunha com detalhe o que então se passou:

“One should have no illusions about the excessive violence employed in these types of crackdowns. As military police blocked off the main streets leading to the square, central security forces along with plain clothed state security personnel were smashing anything they came across inside the sit-in area. Meanwhile, state informants were mingling amongst the crowd (...). By the end of the day over ninety protesters were reportedly arrested, and a few others were missing (...). Few hours after the initial attack family members of the martyrs of the revolution regrouped near Tahrir and gathered in protest. Once again, the security personnel attacked them viciously. After nightfall, these security forces stormed Omar Makram mosque and arrested more protestors who used the mosque, which is adjacent to the Square, as a resting place (Rizk 2011).

Ou seja, a fim de acabar com a ocupação, o *Supremo Conselho das Forças Armadas* recorreu ao mesmo tipo de violência que havia caracterizado a atuação das forças de segurança durante a presidência de Mubarak⁵⁴⁰ e, ao fazê-lo, validou a perceção dos manifestantes que viam a junta militar como uma reprodução, noutros moldes, do regime anterior.

É interessante notar, contudo, que a *iteração* do protesto, levada a cabo pelos manifestantes durante o mês de julho, não se limitou a repetir o que havia sido feito anteriormente, mas, perante um contexto diverso – onde passara a ser necessário disputar

⁵³⁹ A junta militar ensaiou, num primeiro momento, algumas alterações tímidas a nível ministerial como forma de serenar os protestos, mas sem sucesso: “While the SCAF responded by introducing a cabinet reshuffle, on July 17, not a single one of the (...) demands were met. The reason is simple: Implementing a single one of these demand would undermine the country’s de facto military leaders and the very essence of domination in the Egypt” (Rizk 2011).

⁵⁴⁰ “Their tactics exemplify a nuanced version of those that Egyptian security forces have been using for years (...). One can only wonder how a scene like that is possible only six months after millions of Egyptians marched in the streets in rejection of the suppressive political system that was sustained by the same tactics” (Rizk 2011).

o significado da revolução – consistiu numa combinação da ocupação e do acampamento com novas formas de luta, como é o caso do Cinema Tahrir.

Sherief Gaber, logo após assinalar o regresso das tendas ao centro da praça, descreve o início das sessões cinematográficas e o modo como estas procuraram dar resposta ao duplo desafio de *rememorar* (“to remind people why we are here”) e de *disseminar* (“to show others who may not have seen these images”) a revolução através da projeção de imagens recoletadas durante os últimos meses. De facto, Gaber conta-nos que:

“I hear from friends about a plan to set up a screen in the square and show footage collected over the past months to remind people why we are here. And to show others who may not have seen these images. I go, without much to offer but happy to help. I help spread out a tarp for the floor, raise the wooden frame, and stretch the canvas for the screen – simple things like that” (Gaber e Mollerup 2015, 2903-2904).

Para além de Sherief Gaber, outros dinamizadores do *Cinema Tahrir* deixaram-nos, igualmente, os seus relatos sobre o começo do projeto. Por exemplo, Lara Baladi, durante uma entrevista concedida à revista *Afterimage*, recorda que:

“It was during the second sit-in in Tahrir that the idea came about. People were screaming and shouting on stages into microphones; there was so much diffused information floating around (...). I am a visual artist after all, and for me there was an urgent need for visuals in Tahrir (...) Omar Robert Hamilton, a member of Mosireen, saw one of my tweets and asked to meet me. We talked about the project, and before I knew it we were a group putting together the equipment, the screenings, and the program, and we started” (Baladi 2012,19-20).

A artista começa por referir, aqui, a experiência sensorial proporcionada pela praça ocupada e a necessidade que sentiu de uma dimensão imagética mais forte. A troca de ideias numa rede social acabou por colocá-la em contacto com o coletivo *Mosireen*. E foi a aliança que então se formou, na passagem do espaço das redes para o espaço da praça, que permitiu o surgimento do *Cinema Tahrir*.

O membro do coletivo *Mosireen* com quem Lara Baladi começou por interagir, Omar Robert Hamilton, também partilhou, numa entrevista dada em 2012, as suas recordações do início das sessões cinematográficas:

“Tahrir Cinema was probably the starting point for me. I was in Palestine in June (...). My visa ran out and I decided to come back to Egypt for three days to renew it. The day after I arrived was 28 June and a huge battle with the police broke out down Mohamed Mahmoud Street. Then the July sit-in started up (...). I kept postponing my flight (...). So we found ourselves at a sit-in which was very hot and tiring. So me and a few others set up a screen in the corner of the square and began showing clips from the archive of revolutionary material that was being collected at Mosireen.” (Hamilton 2012, 47).

Num relato onde sobressai, novamente, a materialidade da experiência de ocupação – desta vez sob a forma do calor e do cansaço – Hamilton apresenta o *Cinema*

Tahrir como a construção coletiva (“me and a few others”) de um espaço onde o *arquivo* da revolução passava a estar disponível para todos.

Ainda que com enfoques diversos as descrições feitas pelos dinamizadores do projeto situam as origens deste numa articulação entre espontaneidade e auto-organização. Por um lado, o *Cinema Tahrir* é-nos apresentado como resultado dos acontecimentos no terreno e das afinidades eletivas estabelecidas na praça mais do que como produto de uma qualquer *intencionalidade* artística⁵⁴¹. Por outro lado, a sua existência apenas se torna possível através da coordenação de vontades e do esforço compartilhado⁵⁴².

É precisamente neste âmbito que a relação das projeções de julho com o coletivo *Mosireen* adquire particular relevância. De facto, o *Cinema Tahrir* contou com o envolvimento de vários membros deste coletivo⁵⁴³, partilhou as dinâmicas que orientavam as suas atividades⁵⁴⁴ e recorreu ao material reunido no seu arquivo. Ou seja, o caminho que conduziu à experiência cinematográfica na praça ocupada é indissociável do ambiente artístico e ativista reunido em torno deste grupo e da combinação – teórica e prática – que ele promoveu entre o cinema e a revolução.

6.2. O coletivo *Mosireen*

O coletivo *Mosireen* – cuja designação remete para um jogo de palavras entre os termos *determinação* e *egípcios* (*masryeen*)⁵⁴⁵ – reunia um conjunto de ativistas digitais,

⁵⁴¹ “Beyond the confines of artistic discourse and museum spaces, these projects were born spontaneously on the spur of the moment, self-evidently”. (Baladi 2015, 43).

⁵⁴² A organização e dinamização das projeções contou com diversas colaborações, as quais iam desde a curadoria dos filmes (que detalharemos adiante) até ao apoio técnico. Um exemplo paradigmático, neste âmbito, é-nos dado pelo então diretor técnico da Galeria *Townhouse*, Mido Saker, cujo contributo mereceu um agradecimento efusivo na página do *Cinema Tahrir* nas redes sociais (onde é identificado como “The man who makes Tahrir Cinema happen every night”, <https://www.facebook.com/204767142904234/photos/a.207234519324163/208920415822240/>).

⁵⁴³ Num vídeo produzido por Lara Baladi em 2013 e disponibilizado no arquivo online *Filming Revolution* é indicado que o *Cinema Tahrir* foi fundado por ela própria e por três membros do coletivo *Mosireen*: Khalid Abdalla, Omar Robert Hamilton e Tamer El Said (https://filmingrevolution.supdigital.org/clip/384/video_document_on_tahrir_cinema_lara_baladi_2013).

⁵⁴⁴ Um artigo publicado no *Egypt Independent* quando o projeto ainda estava a decorrer descrevia o *Cinema Tahrir* como “(...) a natural extension of the *Mosireen* project, which seeks to facilitate collective recording and framing of history”, (Stuhr-Rommereim 2011).

⁵⁴⁵ Bel Trew explica que: “The name *Mosireen*, meaning the people who insist, comes from a play on the word *Masireen* (Egyptians) which is spelt in the same way in Arabic. During one of the sit-ins, a T-shirt was produced depicting the word *Masr* (Egypt) on the front but with *tashkeel*, intonation marks indicating the vowel sounds, changing the word into *mosr*, which means determined or adamant. This gave the group the idea for their name.” (Trew 2012). Também Kay Dickinson assinala que: “When spelled in Arabic, the

cineastas e artistas⁵⁴⁶ que, na sequência do levantamento, utilizaram as ferramentas das respectivas áreas para promover a recolha e a disseminação de material imagético relativo ao processo político em curso⁵⁴⁷.

Os protestos de janeiro e fevereiro, na praça Tahrir, tinham já contado com uma *tenda* destinada, especificamente, à recolha e divulgação de vídeos⁵⁴⁸. Porém a constituição do coletivo *Mosireen* apenas se efetivou após o afastamento de Mubarak, sendo motivada pela falta de cobertura mediática sobre os acontecimentos posteriores à queda do regime e, em particular, sobre a violência empregue contra os manifestantes que tentavam reocupar a praça Tahrir⁵⁴⁹. O testemunho de Khalid Abdalla, um dos fundadores do projeto, é bastante elucidativo a este respeito:

group's name is a conflation of *mosireen* ("determined/those who insist) and *masriyeen* (Egyptian, plural)" (Dickinson 2018, 117).

⁵⁴⁶ Entre os membros do coletivo encontramos, num primeiro momento Khalid Abdalla, Aida El Kashef, Lobna Darwish, Amr Gharbeia, Omar Robert Hamilton, Tamer El Said e, posteriormente, Salma El Tarzi, Salma Shamel, Mai Saad, Salma Said, Philip Rizk, Mostafa Bahgat, Jasmina Metwaly e Sherief Gaber.

⁵⁴⁷ Não é por acaso que as declarações dos membros do coletivo *Mosireen* e dos dinamizadores do *Cinema Tahrir* incidiam, com frequência, na importância de uma articulação entre as práticas artísticas e as práticas políticas. O ator Khalid Abdalla, por exemplo, subscrevia a ideia de que "politics is in everything" e reconhecia que o seu trabalho como ativista se desenvolvia através de ferramentas vindas do campo da cultura: "The majority of my work on the political front tends to be through culture, which I believe is an incredibly important tool in changing how people think and their discourse. That, I believe, is a critical point where the world change" (Abdalla 2013). Já Philip Rizk situava a sua produção cinematográfica no âmbito de uma prática explicitamente *engajada*: "In my personal capacity as a filmmaker, I am constantly trying to identify new modes of filmic engagement to oppose a regime of power that is represented in state-driven and commercial practices" (Rizk 2013b). Omar Robert Hamilton, por sua vez, denunciava o modo como as formas de expressão artística que se apresentam como apolíticas estão, ao fazê-lo, a assumir uma posição política e a contribuir para a manutenção da ordem vigente: "Art and activism are inextricably entwined it's just a question of degrees of transparency. At one end of the spectrum, you have things like PalFest, Ken Loach, Public Enemy or Ai Wei Wei that are very statedly making public, political acts. At the other end you have Hollywood films, pop music, musical theatre, advertising they present themselves as apolitical but are very heavily invested in the status quo and are actively working to maintain it" (Hamilton 2012, 47). Finalmente, Jasmine Metwaly alertava para o risco de as obras de arte inspiradas nos protestos serem "simply illustrations that represent but do not show anything" e defendia, ao invés, que a prática dos artistas devia desligar-se da arte institucional para se ligar aos levantamentos. Nesse sentido Metwaly propunha uma dissolução, mesmo que provisória, da arte na política: "I chose to suspend my art practice for a while in the face of an urgency to participate and document an ongoing protest movement. This way, I made a conscious decision also not to contribute to the new trend of producing works about the revolution that emerged right after Mubarak's resignation" (Metwaly 2012).

⁵⁴⁸ "From the moment protesters first set up camp in Tahrir, they established a media tent where a small community of filmmakers congregated, and started to build an archive of footage shot during the revolution" (Trew 2012). Conforme refere Kay Dickinson, no livro *Arab film and video manifestos*, a tenda de media manteve-se na praça até maio: "This outdoor hub was destroyed by the army in May 2011, ample proof of the endangerment of counter-narratives and the necessity for a revolution to safeguard its output." (Dickinson 2018, 117).

⁵⁴⁹ "Mosireen grew out of the uprising, which effectively began in January 2011. They started organising as a response to the early, violent clearings of Tahrir Square on February 25 and March 9, 2011. These clearings were not documented in any significant sense by corporate media outlets. Mosireen effectively took upon themselves to document revolutionary events they did not find adequately covered otherwise" (Mollerup 2015, 90).

“The real shift in activism came on the 25th of February. That day, we tried to reoccupy the square and were pushed out by the army. They took people and tortured them. That was the night I had the idea to make Mosireen because there were no images to prove what happened. I went home and I had some shitty footage on my iPhone but I’d forgotten how to edit. I was constantly on the phone trying to figure out how to do it. The people I contacted happened to have an empty space so we decided to try and do this project” (Abdalla 2013).

Tal significa que, apesar de muitos dos membros do grupo terem tomado parte nos protestos do início do ano, a formação do coletivo e a abertura de um espaço próprio⁵⁵⁰ apenas ocorreu quando o *Supremo Conselho das Forças Armadas* já detinha o poder. Por essa razão, a generalidade dos projetos do grupo inscreva-se numa disputa com a junta militar sobre o significado da revolução e traduz-se num esforço para garantir a sua continuação ou replicação⁵⁵¹.

Parte destes projetos derivou de um ímpeto arquivístico⁵⁵² que se materializou na *recoleção* de filmagens e testemunhos dos protestos, ocupações e confrontos⁵⁵³; na *preservação* desse material e na sua *disseminação* nas redes sociais e no espaço físico⁵⁵⁴.

O desenvolvimento destas práticas arquivísticas, por parte do coletivo *Mosireen*, apresentava, contudo, algumas especificidades. A primeira dizia respeito à sobreposição de duas temporalidades aparentemente heterogêneas. Ou seja, a temporalidade do arquivo, que detém o tempo e o preserva, cruzava-se aqui com a temporalidade da revolução, que acelera e questiona o tempo cronológico. Uma segunda especificidade

⁵⁵⁰ Apesar da vulnerabilidade institucional e financeira que acompanhou a existência de *Mosireen* (Dickinson 2018, 117), o coletivo conseguiu manter até 2014 um escritório no centro do Cairo (Gaber e Mollerup 2015, 2910). A importância deste espaço era assinalada já em julho de 2011 por Stühr-Rommereim no artigo publicado no *Egypt Independent*: “When focus shifted from daily protests, the group saw a need for space and equipment to work – not just for themselves, but for others – to continue the burst of production that took place during the 18 days. They set up shop Downtown, with a few laptops and editing equipment made available to the public on a sliding pay scale” (Stühr-Rommereim 2011).

⁵⁵¹ Vai nesse sentido a interpretação que Kay Dickinson faz da “profusa atividade” do coletivo: “The first wave of uprisings in 2011 failed to stymie the bulk of the injustices that had given rise to them. It was to this ongoing struggle that Mosireen hoped to contribute, with their most profuse activity conducted during moments well beyond the successful ouster of Mubarak, a period distinguished by many useful experiments in how to preserve, test out, hone and extend revolutionary principles over the long term” (Dickinson 2018, 112).

⁵⁵² Vale a pena assinalar que o *Coletivo Mossiren* não foi a única organização a sentir este ímpeto em face da quantidade de material textual e audiovisual produzido em torno do levantamento. De facto, cerca de um ano após o início dos protestos, Roger Owen, na introdução a uma coletânea de textos publicados revista online *Jadaliyya*, chamava a atenção para “the number of archival projects which have already sprung into existence. Some, like those run by the Egyptian Committee to Document the 25 January Revolution or the American University in Cairo’s University on the Square initiative are concerned largely with just one country; others, like the *Jadaliyya* electronic archive, include the whole Arab world” (Owen 2012, x).

⁵⁵³ “The team have tirelessly documented every march, protest, sit-in and battle, including gathering clips from people’s mobile phones and recording testimonies from victims of torture, detained bloggers and protesters maimed in the clashes” (Trew 2012).

⁵⁵⁴ “An initial impetus for Mosireen was to collect as much material as possible from the 18 Days in order to preserve and disseminate it more widely” (Dickinson 2018, 117).

resultava do peso das novas tecnologias tanto ao nível do material recolhido (onde filmes elaborados por realizadores conviviam com filmagens amadoras efetuadas com telemóveis), como ao nível da sua divulgação (com o grupo a ser responsável por um importante canal no YouTube). Finalmente uma terceira especificidade prendia-se com o propósito explicitamente assumido de usar a prática arquivística para construir uma *contranarrativa* da revolução, recusando, assim, qualquer pretensão de neutralidade do arquivo e impedindo a sua eventual reutilização por parte das *narrativas dominantes*.

Paralelamente à elaboração do arquivo – ou *contra-arquivo* – da revolução os membros do *Mosireen* dedicaram-se à realização e edição de documentários⁵⁵⁵, os quais constituem, segundo alguns autores, “the heart of Mosireen’s work” (Mirzoeff 2016, 263).

A produção destes trabalhos videográficos teve início em outubro de 2011⁵⁵⁶, após o massacre de Maspero, quando as forças de segurança assassinaram dezenas de manifestantes coptas junto ao edifício da rádio e televisão estatal⁵⁵⁷. Perante a recusa da junta militar em reconhecer a violência empregue e face à culpabilização dos próprios manifestantes promovida pelas autoridades e por alguns órgãos de comunicação social, o coletivo desenvolveu um trabalho de *contrapropaganda*⁵⁵⁸, sublinhando a existência de outras imagens e de outras interpretações dos acontecimentos distintas daquelas que eram apresentadas pelo poder (fig.56 e fig.57)⁵⁵⁹.

⁵⁵⁵ É interessante notar que os realizadores Octavio Getino e Fernando Solanas, no texto que escreveram em conjunto em 1969 e que se tornou numa das referências do *Tercer Cine*, destacam igualmente o papel do cinema documental no âmbito da *cinematografía revolucionária*. Dizem-nos estes autores que: “El cine conocido como documental con toda la vastedad que este concepto hoy encierra, desde lo didáctico a la reconstrucción de un hecho o una historia, constituyen quizá el principal basamento de una cinematografía revolucionaria. Cada imagen que documenta, testimonia, refuta, profundiza la verdad de una situación es algo más que una imagen fílmica o un hecho puramente artístico, se convierte en algo indigerible para el sistema” (Getino e Solanas 1988, 37).

⁵⁵⁶ “As videographers, Mosireen’s highest period of activity runs from the massacre at the aforementioned Maspero building (when, on October 9, 2011, armoured cars charged into and killed peaceful protesters outside the building, a story whitewashed by Egyptian state media) to the coup of 2013” (Dickinson 2018, 117).

⁵⁵⁷ Conforme recorda Omar R. Hamilton: “We didn’t actually start making our own films until Maspero happened – the night the Army killed twenty-eight peaceful protestors outside the state television building that kind of jolted us into action – and we’ve released ninety-seven more films since then” (Hamilton 2012, 47).

⁵⁵⁸ A descrição dos vídeos do coletivo *Mosireen* sobre o massacre de Maspero como uma forma de *contrapropaganda* é feita por Philip Rizk quando afirma que: “Much of what we create is a form of counter-propaganda, whereby we intend to subvert the rhetoric of the authorities. One of the clearest cases of this is the video we made after the Maspero massacre (...) The military junta’s spokespeople came out afterwards and claimed these things simply never happened. But we had the images to prove it and so we had to create a tool of counter-propaganda to tell our version of the story to counter theirs” (Rizk 2013b).

⁵⁵⁹ O grupo publicou dois vídeos sobre os eventos em Maspero na sua página no YouTube. Um deles, designado *Blood at Night, Grief by Day | Maspero 9/10* (2011) foi divulgado na sequência imediata dos

Após estes primeiros vídeos os membros do coletivo *Mosireen* produziram vários trabalhos onde abordam não só a repressão e a violência por parte das autoridades (como em os *Martyrs of the Egyptian Revolution*, 2011, fig.58)⁵⁶⁰, mas também os momentos de celebração e de luta (por exemplo em *The People Demand the Fall of the Regime*, 2012, fig.59)⁵⁶¹, assim como temáticas associadas à organização política e socioeconómica (fig.60)⁵⁶².

Embora este *corpus* esteja longe de constituir um todo homogêneo é possível destacar algumas características gerais ou, para utilizarmos uma expressão empregue pelo cineasta Omar R. Hamilton, algumas *regras não oficiais*⁵⁶³. Uma dessas “regras” dizia respeito ao modo como as filmagens eram efetuadas: ao *nível da rua* e no *interior* dos protestos. Tal implicava, por um lado, uma proximidade – ou mesmo um envolvimento – nos acontecimentos que se contrapunha à suposta objetividade da câmara e, por outro lado, a adoção de um ponto de vista de *baixo* que contrariava o olhar do poder.

acontecimentos. Os membros do coletivo *Mosireen* prescindem, aqui, do encadeamento temporal linear para conferir maior peso à montagem, a qual vai alternando continuamente imagens do massacre noturno e do luto do dia seguinte (https://www.youtube.com/watch?v=Mh5F0ot_p3s consultado em 10.04.2018). Um segundo vídeo, mais longo, foi divulgado um mês depois. Intitulado *The Maspero Massacre | 9/10/11* (2011), este trabalho começa por apresentar um resumo do papel repressivo que os militares vinham desempenhando desde que o *Supremo Conselho das Forças Armadas* assumira o poder e, em seguida, centra-se nos eventos de Maspero combinando relatos dos manifestantes com filmagens efetuadas no local do massacre e na morgue (<https://www.youtube.com/watch?v=00t-0NEwc3E> consultado em 10.04.2018).

⁵⁶⁰ De acordo com os membros do coletivo: “the argument we were making (...) was simple: the revolution was ongoing and the state, particularly the Army, was using incredible amounts of violence to suppress it.” (*Mosireen*, 2017). No caso dos *Martyrs of the Egyptian Revolution* esse argumento era apresentado através de uma recolção de imagens da violência exercida pelas autoridades e de testemunhos de manifestantes sobre as vítimas dessa mesma violência (<https://www.youtube.com/watch?v=mdk6ZoWN37M> consultado a 10.04.2018). A adoção de uma abordagem cronológica reforçava a ideia de continuidade das práticas repressivas – mas também dos protestos populares – entre o período anterior e posterior à queda de Hosni Mubarak. Nicholas Mirzoeff destaca a propósito deste trabalho que “In a film like *Martyrs of the Revolution* (2011), Western viewers may be shocked by the graphic violence (...) The cameras are right along the crowd, so the filmmakers placed themselves at the same risk as the other participants (...) At the end, a three-column list of the names of those killed takes over two minutes to lay” (Mirzoeff 2016, 264).

⁵⁶¹ Publicado online aquando do primeiro aniversário da queda de Hosni Mubarak, *The People Demand the Fall of the Regime* (<https://www.youtube.com/watch?v=KV03nqfKMbM> consultado a 11.04.2018) é, nas palavras de Nicholas Mirzoeff, “Perhaps the most polished of *Mosireen*’s films during the revolution” (Mirzoeff 2016, 264). O ritmo da montagem e da música – o prelúdio de *Das Rheingold* de Richard Wagner – conduz-nos por uma variedade de imagens – a cidade e o céu, gestos quotidianos e gestos de protesto, corpos em confronto e corpos em celebração – até uma vista final da praça ocupada onde milhares de pessoas entoam as palavras de ordem que constituem o título do vídeo.

⁵⁶² É o caso de um trabalho desenvolvido na vila de Tashin e onde esta é apresentada como um exemplo de auto-organização (<https://www.youtube.com/watch?v=O8pZUznaLrc&t> consultado em 11.04.2018). Assim, de acordo com o realizador Philip Rizk, neste vídeo “the possibilities of local governance, of a complete reformulation independent of a centralized state, begin to appear. (...) What is there has been made possible by the residents themselves, the school, the mosque, phone lines, sewer systems, bread, security: all ascertained at the hands of the village’s residents” (Rizk 2013b).

⁵⁶³ “(...) we have two unofficial rules: the footage all comes from within the revolution and we never use narration. We’re not trying to present ourselves as a voice of ‘authority’; we’re just providing an angle from street level (Hamilton 2012, 48).

A adoção do ponto de vista da *rua* era complementada, por sua vez, pela opção por um estilo *direito*. De facto, embora não prescindissem do trabalho de edição e de montagem⁵⁶⁴, a generalidade dos vídeos do grupo relativizava a importância da dimensão artística e da voz autoral⁵⁶⁵, colocando-as na dependência da problemática abordada⁵⁶⁶. A interrogação da ideia de autoria passava, ainda, pela ausência de comentários, sendo as únicas vozes audíveis as que pertenciam às testemunhas dos eventos ou as que estavam presentes no som ambiente⁵⁶⁷.

Para além da elaboração do arquivo e da produção de documentários sobre a revolução o coletivo desenvolveu ainda um conjunto de outras iniciativas, onde se incluía a organização de oficinas⁵⁶⁸ (fig.61) que visavam alargar os conhecimentos de realização e montagem a todos os que quisessem documentar a revolução⁵⁶⁹; a disponibilização de

⁵⁶⁴ “These remarkable films, from the center of the revolution, were made with skill and courage, often beautifully edited and composed” (Mirzoeff 2016, 263).

⁵⁶⁵ Numa entrevista conduzida por Sara Marchesi e Duccio Scotini, em 2014, Omar R. Hamilton sublinha como, na generalidade dos vídeos, os membros do coletivo procuravam “retirar-se da equação” e reduzir o peso do seu papel enquanto artistas: “(...) we normally call what we do agit-prop. I would say in most of the work we’ve done the ‘artist’ is not present at all. Our house style is very straightforward, we really work just as an intermediary between the subject and its audience, we would film with families of the martyrs or people who were injured or doctors or workers - and really try and remove ourselves from the equation” (Hamilton 2014).

⁵⁶⁶ Na continuação da entrevista de 2014, Omar R. Hamilton nota que, mesmo quando a dimensão artística está presente – por exemplo com o propósito de gerar uma reação na audiência – as limitações impostas pelo tempo disponível e, sobretudo, pelos temas tratados acabam por se sobrepor. Efetivamente, conforme explica o cineasta: “In other films there is a little more artistry, or you could call it manipulation. There are films that try and pull at your emotions by using music or poetry or editing tricks. (...) but you can’t always do it. Partly because of time, at its height, we were putting out dozens of films in a month. And also because the subject matter doesn’t always allow for it. If you’re covering a protest, or filming in someone’s house (...) the most important thing is what they have to say (...) So art definitely has a role, but it has to be in the service of the subject, it has to be appropriate to it and – if you’re subject [sic] is the under-represented or the oppressed – should be respectful” (Hamilton 2014).

⁵⁶⁷ “There is no commentary or narrative (...). Detail is provided by comments from the participants themselves” (Mirzoeff 2016, 263-264).

⁵⁶⁸ A importância que os membros do *Mosireen* atribuíam a estas oficinas evidencia-se nas frequentes referências que lhes faziam quando descreviam as iniciativas do grupo. Sherief Gaber, no texto escrito em conjunto com Nina Mollerup, começa por recordar os propósitos do coletivo (“to support the revolution by filming, editing, and distributing videos”) para, em seguida, defender que as oficinas deviam “to teach people how to do these things themselves” (Gaber e Mollerup 2015, 2910). De modo similar, Philip Rizk considerava que estas sessões forneciam àqueles que não pertenciam ao coletivo as ferramentas necessárias para a prática do ativismo audiovisual: “At Mosireen we also train activists across the country to engage in this practice of image creation by providing workshops on basic filmmaking and their dissemination for revolutionary purposes” (Rizk 2013b). Finalmente, Omar Robert Hamilton destacava a descentralização geográfica que as oficinas deveriam promover: “We’ve run a series of workshops in Cairo already and hope to run training in five governorates this year (...) What we really hope is that, through a little technical assistance, we can have partner collectives across the country who are all providing coverage from their own cities” (Hamilton 2012, 48).

⁵⁶⁹ Esta tentativa de generalizar a utilização do meio cinematográfico – tanto por via pedagógica como tecnológica – não é, obviamente uma novidade introduzida pelo coletivo *Mosireen*, mas tem sido explorada,

espaços de encontro e de salas de edição; a distribuição, tanto no espaço físico como na internet, de material audiovisual⁵⁷⁰ e, obviamente, as projeções de cinema de rua⁵⁷¹.

6.3. Um *Tríptico da Revolução*

Apesar da diversidade que apresentavam, as iniciativas desenvolvidas pelo coletivo *Mosireen* possuíam um propósito semelhante: promover o envolvimento das populações com as imagens dos protestos e das ocupações⁵⁷², em consonância com a convicção de que esse envolvimento era fundamental para assegurar a continuidade da própria revolução.

É precisamente esta convicção que acaba por atravessar o texto *Revolution Triptych*, escrito em junho de 2013, e onde são afirmadas, num tom de *quase* manifesto, a política e a economia da imagem subjacentes à prática do coletivo.

A adoção deste tom não se traduz, contudo, numa apresentação das ideias do grupo de um modo homogêneo⁵⁷³. Em vez disso deparamo-nos com três partes, cada uma

ao longo do tempo, por outros realizadores e grupos apostados no estabelecimento de um *cinema revolucionário*. Por exemplo, Octavio Getino e Fernando Solanas defendiam, em 1969, que os desenvolvimentos tecnológicos deviam ser utilizados para resolver o “problema de la aparatologia” – ou seja, “las dificultades técnicas, la obligatoria especialización de cada fase de trabajo, los costos elevados” – desmistificando, deste modo, o “hecho cinematográfico” e expandindo o seu uso. Os autores ilustram esta expansão com o trabalho desenvolvida por Chris Marker junto dos operários franceses: “El cine está cada día más al alcance de capas mayores. Las experiencias realizadas por Marker en Francia proporcionando a grupos de obreros equipos de 8 mm, tras una instrucción elemental de su manejo, y destinadas a que el trabajador pudiera filmar, como escribiendo su propia visión de su mundo, son experiencias que abren para el cine perspectivas inéditas y antes que nada una nueva concepción del hecho cinematográfico y del significado del arte en nuestro tiempo” (Getino e Solanas 1988, 35).

⁵⁷⁰ “At the close of 2011, Mosireen provided downloadable clips on their website, and started handing out DVDs so people could spread the information and further challenge state rhetoric” (Trew 2012).

⁵⁷¹ Para além de terem colaborado na dinamização do *Cinema Tahrir*, os membros do coletivo *Mosireen* promoveram, igualmente, um projeto designado de *Kazeboon* (termo que significa “mentirosos”, numa alusão à junta militar que então detinha o poder). Tal como ocorria com as sessões de julho na praça ocupada, *Kazeboon* também recorria à projeção no espaço público de filmagens da revolução, contribuindo deste modo para a construção e disseminação de uma contra-narrativa dos acontecimentos. Porém, este projeto distinguia-se do *Cinema Tahrir* tanto em termos temporais (tendo-se prolongando para lá de 2011) como geográficos (ocorrendo em diversos locais do Egito) (Eskandar 2013). De facto, como explica Philip Rizk numa entrevista dada em 2013, *Kazeboon* pretendia incentivar “the spreading of revolutionary street screenings in a non-centralized manner, flooding streets from Alexandria to Aswan with images censored from TV screens and newspapers” (Rizk 2013b).

⁵⁷² Vale a pena assinalar que estas iniciativas decorriam, geralmente, de modo gratuito ou com base em contribuições voluntárias: “The collective provides filmmaking courses on a 'pay-what-you-can' basis in downtown Cairo or free access courses to Egyptian people in town and villages on how to make movies. They provide free access to technical support and film and sound equipment. They curate an open YouTube platform for people to post their own videos about protest in order to challenge official media narrative” (Fales 2015, 82).

⁵⁷³ Embora proclame de modo bastante enfático as principais convicções do grupo, *Revolution Triptych* distancia-se das pretensões *vanguardistas* que informam muitos dos manifestos da última centúria. Um distanciamento cujo significado é captado por Kay Dickinson quando, na coletânea *Arab Film and Video*

entregue a uma voz anónima que reitera, com variações, o que foi dito pelas restantes. Assim, ao combinar a diversidade das vozes com a “comunalidade das convicções”⁵⁷⁴, o *quase-manifesto* reivindica, na sua própria estrutura, um entendimento do *coletivo* onde a singularidade e a multiplicidade não só coexistem como se reforçam mutuamente⁵⁷⁵.

O texto inicia-se de modo assertivo, declarando que: “Images distort reality” (Mosireen 2018, 118). Num primeiro momento esta afirmação parece aproximar as posições do coletivo *Mosireen* das invetivas que, ao longo da história, têm condenado as imagens como mera aparência, opondo-as à realidade e atribuindo-lhes uma espécie de falha ou menoridade ontológica. Contudo, a continuação do documento contraria esta leitura. De facto, logo após afirmar que as imagens distorcem a realidade, a primeira voz que se faz ouvir acrescenta que:

“This time

The cameras were pointed at Tahrir Square, not the squares all across the country.

The cameras were pointed at the amassing police trucks, not at the torture chambers inside them.

The cameras were pointed at the celebrated army vehicles, not the shredded bodies beneath them.

The cameras were pointed at flag clad middle-class faces, not the unemployed man raped in a military prison”⁵⁷⁶ (Mosireen 2018, 119)

A *distorção* contida nas imagens não é, portanto, uma questão *metafísica*, organizada em torno da dicotomia entre verdade e aparência, mas uma questão *política*, assente num sistema de exclusões e inclusões que determina o que pode *aparecer* e como⁵⁷⁷. Assim, nos exemplos indicados no texto, o que é situado *dentro de campo* pelo

Manifestos, salienta, a propósito deste texto, que “Its most noticeable departure from manifesto type is its lack of conviction in ‘speaking for’” (Dickinson 2018, 118).

⁵⁷⁴ “The triptych structure accommodates three anonymized Mosireen voices, the sections each titled, ‘I’ then ‘I, II’ and ending with ‘I, II, III’. Multivocality thus unites as it moves forward, with repetition of certain passages emphasizing commonality of conviction” (Dickinson 2018, 118).

⁵⁷⁵ Tal significa que a estratégia de anonimato não apaga totalmente a singularidade das vozes, a qual se torna presente através das variações entre as partes do texto. Contudo, do ponto de vista do coletivo, esta singularidade não se resume a uma expressão individualista, mas manifesta-se como *multiplicidade*.

⁵⁷⁶ A mesma ideia será replicada pela segunda voz na parte “I, II” do documento, de acordo com esquema de repetição e variação que referimos: “Images are a trap (...) That time, the cameras were pointed at Tahrir Square, the police trucks, the flags and tanks and victory signs (...) That time, the cameras failed to point at all the other squares, at the cells of the torturers, the business deals or the bodies lying under the trucks and the sand. / That time, and every time.” (Mosireen 2018, 120-121).

⁵⁷⁷ Philip Rizk apresenta um argumento semelhante ao defender, no texto “2011 is not 1968”, que a *distorção* resulta do modo como certas interpretações são impostas às imagens com o objetivo de fixar o significado dos eventos revolucionários. De facto, segundo o cineasta, “As interpretation and then meaning were layered onto the images, a significant distortion took place to the acts behind the scenes” (Rizk, 2013a, 42). Uma das consequências desta *distorção* é, segundo, o apagamento das vertentes do protesto que não cabem nas narrativas dominantes: “Did you hear the voices of the underclass? Did you see the family members of the martyrs clad in black mourning in their homes? Did you see images of unnamed civilians gunned down by snipers on the roofs of police stations? (...) Did you see the Molotov cocktails prepared

enquadramento definido pelo poder político e mediático é o Cairo (excluindo os protestos no resto do país⁵⁷⁸), os elementos festivos (ignorando a violência e a tortura⁵⁷⁹) e a classe média (deixando de fora os pobres e os desempregados).

Uma vez que a distorção corresponde a um problema político e não a uma imposição metafísica, a resposta não pode resumir-se à revelação da verdade que as imagens supostamente escondiam, à transmissão de mais informação⁵⁸⁰ ou a pretensões pedagógicas⁵⁸¹. Os membros do grupo defendem, ao invés, que é necessário opor a imagem à imagem e, assumindo uma posição *empenhada*, distorcer a distorção⁵⁸²:

“Images are a trap. And yet we use them. We too seek to distort reality. There is no truth we can show you, only the angle that we, now, think serves our own interests best. Claims of anything else are lies. The only question is: do we have the same interests? (Mosireen 2018, 121).

Para que esta *distorção da distorção* ocorra é importante, porém, que uma outra dimensão se junte à dimensão política. Numa declaração tão assertiva como aquela que abre o documento, é-nos dito que: “The images are not ours, the images are the revolution’s” (Mosireen 2018, 119). Passamos, assim, de um questionamento da *verdade* para um questionamento da *propriedade* (de quem são as imagens da revolução?). E, através dessa passagem, uma certa *economia* vem juntar-se à *política* da imagem.

by women and lowered from their balconies to avenge the maiming of their sons and neighbours” (Rizk, 2013a, 42).

⁵⁷⁸ Esta exclusão geográfica que é assinalada igualmente por Rizk numa entrevista dada em 2013: “(...) many of these media outlets share the same weaknesses of other institutions, namely that they are extremely centralized and often silence the occurrence or diminish the value of protest outside of the capital or urban centers” (Rizk 2013b).

⁵⁷⁹ “When the Egyptian military breaks a protest, maims and kills and the details of this are silenced in all registered media outlets, then these have become a tool of oppression. At the end of the day, all these outlets serve either the state apparatus or the personal interests of their owners.” (Rizk 2013b).

⁵⁸⁰ Uma postura que está em consonância com o alerta feito por Michael Hardt e António Negri na sequência dos protestos de 2011: “Political projects that focus on providing information, although certainly important, can easily lead to disappointment and disillusionment. (...) Information alone is not enough” (Hardt e Negri 2012, 37).

⁵⁸¹ “(...) fuck awareness” afirma-se de modo contundente numa passagem posterior do texto (Mosireen 2018, 122).

⁵⁸² Esta convicção de que a *distorção da distorção* só é possível reconhecendo que não existe nenhuma posição de observação neutral e adotando um ponto de vista *empenhado* tem sido reiterada pelos integrantes do coletivo noutras ocasiões. Por exemplo, em 2012, numa conversa com a historiadora de arte Angela Harutyunyan, Jasmina Metwaly afirmava que “The rupture between reality and the way it was distorted and misrepresented on state television prompted us to find alternative means for portraying reality on the ground” (Metwaly 2012). No mesmo sentido Philip Rizk declarava, em 2013, que “We have no aspirations to some form of alternative journalism, we don’t tell both sides of the story, we only tell our version” (Rizk 2013b).

Esta economia é indissociável de uma forte crítica à *mercantilização das imagens de resistência* e ao modo como essa mercantilização está ligada à perpetuação do *ciclo da propriedade privada*, tal como nos é dito na segunda parte do texto (intitulada “I, II”):

“Masked photographers stand impervious in clouds of poison gas, they know what kind of suffering their editors are susceptible to, they know just how much resistance you’re allowed in a frame. The *cycle of private property* continues, *wealth is accumulated in foreign cities off the back of Arab sweat*. The sweat, though, is *filtered*. A crying woman will always find a magazine to be printed in. But the shattered, skull-flecked brains of a martyr of Maspero?” (Mosireen 2018, 121-122).

A construção de uma imagem parcial do levantamento por parte dos órgãos de comunicação social⁵⁸³ e a mercantilização imagética caminham, assim, lado a lado. A própria possibilidade de aparecer e de ser reconhecido como vítima depende de um cálculo sobre quais corpos, de entre aqueles que se encontram expostos à violência, são suscetíveis atrair uma maior audiência e, portanto, de gerar mais riqueza⁵⁸⁴.

No limite estas imagens deixam de se relacionar com a revolução que supostamente representam e limitam-se a circular no interior do sistema que essa mesma revolução pretendia mudar:

“How dare we trade in images of resistance to a system that we would feed by selling them?
How dare we perpetuate the cycle of private property in a battle that calls for the downfall of that very system?
How dare we profit from the mangled bodies, the cries of death of mothers who lost their children?” (Mosireen 2018, 119).

Perante esta mercantilização das imagens de resistência – a qual liga a violência à propriedade e, assim, desliga a imagem da revolução – os membros do coletivo propõem que se siga o caminho inverso e que se mude o próprio *modo de produção imagética*,

⁵⁸³ A avaliação que os membros do coletivo *Mosireen* e os dinamizadores do *Cinema Tahrir* faziam do modo como a comunicação social egípcia representava os protestos era, no geral, negativa. Antes de mais é importante ter em conta que a crescente privatização deste setor nos anos que antecederam o levantamento não implicou uma incompatibilização entre os interesses privados e os interesses do regime (Dickinson 2018, 114). Por essa razão, a cobertura por parte de uma imprensa que se situava entre a lógica da propaganda e a lógica do mercado de manifestações e ocupações que questionavam ambas a lógica dificilmente poderia ser isenta. Jasmina Metwaly sintetizava esta situação do seguinte modo: “the mainstream media is still under governmental control. The independent media on the other hand – with the exception of a few talk show hosts – are commercially driven and not really interested in the hard reality on the ground” (Metwaly 2012). Esta ideia é reforçada por Philip Rizk quando declara que “all media organs, whether state-run or private inhabit their own interests, which are never revolutionary” (Rizk 2013b). As críticas à cobertura dos eventos por parte da comunicação social não se cingiam, contudo, ao trabalho da imprensa local, mas abrangiam igualmente os órgãos de comunicação internacionais e, em particular, o carácter redutor da sua abordagem. Assim, de acordo com Lara Baladi: “The mainstream international media grabbed the event and sucked everything it could out of it. While it supported the crowds in Tahrir, it also diminished the revolution’s momentum by referring to it in the past tense after the 18 days and moving on to other news.” (Baladi 2016a, 134).

⁵⁸⁴ No caso dos órgãos de comunicação social internacionais este processo assumia um pendor neocolonial (“wealth is accumulated in foreign cities off the back of Arab sweat”).

assumindo como referência a prática revolucionária levada a cabo pelos jovens, pelos trabalhadores e pelas pessoas comuns durante o levantamento:

“Students fight to keep their campus against their thieving Nobel Prize winning university founder.
Everyday people run their own neighborhoods
Workers take over the factories their bosses abandon.
Then we too must take over the decrepit world of image creation.” (Mosireen 2018, 119).

De facto, os princípios *horizontalistas* e *comunais* que marcaram os acampamentos e as ocupações tiveram uma forte influência nas relações de *propriedade* e de *produção* imagética adotadas pelo coletivo *Mosireen*, como fica evidente, por exemplo, na utilização de filmagens das quais o grupo não era proprietário, na disponibilização gratuita do material produzido⁵⁸⁵ ou na ausência de créditos nos filmes⁵⁸⁶.

As mudanças na relação com as imagens defendidas no quase-manifesto conduzem, deste modo, a um questionamento da figura do autor (por via da sua diluição no coletivo) e a uma desestabilização da ideia de autoria (através da sua dissociação de princípios de individualidade e de propriedade)⁵⁸⁷. Porém, elas colocam igualmente em causa o entendimento convencional da figura do espectador. Assim, de acordo com o *Revolution Triptych*:

“The images must lead to provocation, not a filthy self-aggrandizing cycle of an industry of empathy.
We do not seek people’s pity, we seek to drag you the viewer from your seat and into the street.
We do not seek to inform, we want you to question your apathy in the face of the killing, torture and exploitation that is forced upon us.
We do not ask for your charity, we do not ask for your prayers, we do not ask for words, but bodies”
(Mosireen 2018, 119)

⁵⁸⁵ Conforme refere Rasha Abdulla, num texto intitulado “Egypt’s Media in the Midst of Revolution”, não só o coletivo *Mosireen* era “open and decentralized in terms of structure and ownership” como “all *Mosireen* videos and footage are available online for anyone to download, their equipment and office space is shared with others who request it, and they try to train and engage as many citizen journalists as possible throughout Egypt” (Abdulla 2014, 17).

⁵⁸⁶ Em alguns dos vídeos produzidos pelo grupo – como é o caso de *The Maspero Massacre | 9/10/11* e de *Martyrs of the Egyptian Revolution* – o espaço habitualmente atribuído aos créditos finais é ocupado por uma listagem com o nome das vítimas da violência exercida pelas autoridades, num gesto que corresponde, simultaneamente a um ato de memória e a um reconhecimento de que as imagens pertenciam, de facto, à revolução.

⁵⁸⁷ “As with everything *Mosireen* puts out, individual authorship is subsumed under the group name. Their videos and archive invite donations and regularly incorporate footage shared by revolutionaries at large.” (Dickinson 2018, 118).

Encontramos aqui uma dupla crítica às pretensões “pedagógicas” (“we do not seek to inform”) e à *indústria* da compaixão (“We do not ask for your charity”)⁵⁸⁸, que procuram utilizar as imagens da revolução como indutoras de *esclarecimento* ou de *comiseração* num público exterior aos eventos. De acordo com os membros do coletivo o relacionamento entre as imagens e os espetadores deve assentar, ao invés, numa dimensão provocatória ou dissensual⁵⁸⁹ capaz de, simultaneamente, potenciar o envolvimento de quem observa e garantir que esse envolvimento assume a forma de uma prática política incorporada:

“(...) we ask for your bodies on the streets of your cities, we ask for your ideas and your energy, we ask for your resistance” (Mosireen 2018, 122).

Em consonância com esta formulação, as diversas iniciativas do grupo procuraram *provocar* o público e levá-lo a tomar parte nos protestos e ocupações. Coube, porém, ao *Cinema Tahrir* demonstrar que esta passagem do sofá para a rua – “from your seat into the street” – podia ser efetuada, tanto em termos estéticos como políticos, pelo próprio espetador *enquanto* espetador⁵⁹⁰.

⁵⁸⁸ A ideia contida nesta passagem da parte “I” texto é, por sua vez, reiterada na parte “I, II” quando se afirma que: “The martyr does not want your sympathy. The martyr wants you to overthrow the system / The image that only seeks your pity only perpetuates the industrial cycle of morbid titillation. People, in this world that has been built, in this cycle, can now suffer from ‘compassion fatigue’” (Mosireen 2018, 122).

⁵⁸⁹ “If an image does not provoke you, is it a continuation of the system you are trying to overthrow? An extension of it?” (Mosireen 2018, 122).

⁵⁹⁰ Nessa medida podemos considerar que existe, aqui, uma complementaridade entre o “Revolution Triptych” e o *Cinema Tahrir*. O primeiro defende que as imagens, ao relacionarem-se com os espetadores, devem provocá-los e levá-los a envolverem-se nos protestos. O segundo demonstra quais as consequências que a inscrição dos espetadores (enquanto espetadores) nos protestos tem para relação destes com as imagens.

CAPÍTULO VII – CINEMA

7.1. Um cinema de rua numa praça ocupada

Durante as noites quentes do verão de 2011 a luz de um projetor iluminava a praça Tahrir. Em seu redor uma pequena multidão observava, de modo absorto mas interventivo, imagens relativas aos protestos e confrontos, ocupações e acampamentos que vinham ocorrendo no Egito desde o início do ano.

Em consonância com o ambiente artístico e ativista que, como vimos, rodeava o projeto, os organizadores do *Cinema Tahrir* pretendiam contribuir para um aprofundamento do processo revolucionário através da apresentação de material imagético, da motivação dos espetadores e da elaboração de contra-narrativas. Tratava-se, portanto, de *apresentar* vídeos que tinham permanecido inéditos ou cuja circulação se limitara, até então, às redes sociais⁵⁹¹. Procurava-se, igualmente, *motivar* quem assistia às sessões, incentivando novas intervenções através da rememoração daquilo que havia sido alcançado desde o início dos protestos⁵⁹². Tentava-se, finalmente, construir uma *contra-narrativa*, ou seja, uma narrativa dos acontecimentos diversa e oposta à fixada pelo poder político e mediático⁵⁹³.

Nas circunstâncias concretas do projeto – um cinema de rua numa praça ocupada – a perseguição destes propósitos não teria sido possível sem a conjugação de uma série de fatores – *técnicos, espaciais e sociais* – que serviam de suporte à relação das imagens entre si e com os espetadores.

⁵⁹¹ No texto que assinam em conjunto Sherief Gaber e Nina Mollerup recordam que: “During this summer occupation, activists in the square realized that many of the protesters who had also participated in the January and February protests leading to Mubarak’s ouster had not seen many of the iconic images from the initial 18 days of uprising across Egypt (...) Thus the idea behind these public screenings originated, modestly, to show images to those in the square who had not seen them and to remind others of them” (Gaber e Mollerup 2015, 153).

⁵⁹² Omar Robert Hamilton defende que o *Cinema Tahrir* tinha “the loose political aim of showing people images that would inform, energize and support their political will – which they were already enacting by being in Tahrir square in the first place” (Hamilton 2014).

⁵⁹³ Logo em julho de 2011 Helen Stuhr-Rommereim notava, no *Egypt Independent*, que “Tahrir Cinema is one way for those at the square to actively present their side of the story, both to each other and to passersby” (Stuhr-Rommereim 2011). Este aspeto será reiterado por Lara Baladi, no ano seguinte, quando assinala que o *Cinema Tahrir* “counter official media propaganda by offering a different perspective on the current situation” (Baladi 2012).

No que se refere aos fatores espaciais, o primeiro aspeto a ter em conta é, precisamente, a importância que o lugar onde ocorrem as projeções assume na tipologia de eventos cinematográficos em que o *Cinema Tahrir* se inscreve.

De facto, os *cinemas de rua* têm as suas condições de possibilidade e de impossibilidade associadas aos espaços específicos onde decorrem, ao mesmo tempo que contribuem para a transformação, ainda que momentânea, desses lugares⁵⁹⁴. No caso das projeções de julho de 2011 a relevância do local das sessões era aumentada pelo facto de este coincidir com uma praça ocupada⁵⁹⁵, o que, por um lado, implicava um conjunto adicional de condicionalismos, mas, por outro, conferia um peso político acrescido à questão do espaço e dos seus usos. Não é, portanto, de estranhar que, na denominação atribuída a este projeto, a designação genérica – *Cinema* – se singularize através da alusão à praça *Tahrir*.

Passando dos fatores espaciais para os *fatores técnicos*, é interessante notar como a componente tecnológica do dispositivo de projeção se combinava, aqui, com uma vertente artesanal. A tela, relativamente pequena, era constituída por uma estrutura de madeira e plástico, construída pelos próprios dinamizadores do projeto e colocada diretamente no chão (fig. 62) ou sobre um pequeno muro (fig. 63). Em frente desta situava-se um projetor de vídeo, um computador e outro material técnico (fig. 64). Parte deste equipamento havia sido emprestado pela galeria Townhouse (Baladi 2013, 127) ao passo que a eletricidade era desviada diretamente dos postes de iluminação.

⁵⁹⁴ Não sendo possível resumir aqui as diversas abordagens a esta questão, será interessante, ainda assim, mencionar um artigo – “Notes on Artistic Research in Urban Spaces: Film, Video and Sound Strategies” – escrito no mesmo ano em que decorreram as sessões da praça Tahrir mas dedicado a projeções de rua que tiverem “lugar” num contexto bastante diverso do egípcio (como o *A Wall is a Screen* em Hamburgo e o *Hit and Run Cinema* em Berlim). Thomas Binder-Reisinger, Uschi Feldges, Hanna Hatzmann, Martin Offenhuber e Ralph Wakolbinger chamam a atenção, neste texto, para a diferença existente entre as sessões que decorrem na “caixa negra” convencional (onde o espaço envolvente é suprimido) e o cinema de rua (onde o filme e o espaço de projeção se influenciam mutuamente). Assim, de acordo com estes autores: (...) The link between film and site of projection becomes stronger, the more the site of projection directly influences the film, or, on the contrary, the more the film influences the site. Interactivity occurs not only between the film and the viewer, but also between the film and its surrounding space (Binder-Reisinger et alli 2011, 90). Esta *espacialização* do cinema tem, por sua vez, consequências na relação dos espetadores com as imagens projetadas: “The cinematic space is expanded into the auditorium. This occurs not only in the mind of the viewer, but also in the built environment of the temporary cinema. (...) The audience itself becomes part of the film. For its duration, the film becomes part of reality by the way the viewer is absorbed by it, although he does not intervene in the plot or narration” (Binder-Reisinger et alli 2011, 92).

⁵⁹⁵ O dispositivo de projeção foi instalado na praça Tahrir junto a uma entrada da estação de metro local, nas proximidades do edifício Mogamma (símbolo da burocracia oficial), da ponte *Qasr El Nil* (lugar de um dos confrontos mais emblemáticos dos primeiros protestos) e das tendas erguidas para a nova ocupação.

Deste modo, o dispositivo de projeção tornava-se um dos pontos da interseção entre a precariedade⁵⁹⁶ e o suporte mútuo – que caracteriza a própria ocupação – como se torna evidente no testemunho de Omar Robert Hamilton:

“We kept that going nearly every night through July, bringing the equipment in and out every day, stealing electricity from different lampposts; basically building a new cinema every night” (Hamilton 2012, 47)⁵⁹⁷.

Finalmente, a par dos fatores tecnológicos e espaciais, as sessões de cinema na praça ocupada dependiam, ainda, de *fatores sociais*⁵⁹⁸, no âmbito dos quais os espetadores e as suas interações desempenhavam um papel crucial.

⁵⁹⁶ Encontramos um vestígio desta precariedade do dispositivo numa publicação feita no dia 21 de julho, na página do *Cinema Tahrir* na rede social Facebook, onde é referido que “We’re on from 10.30 pm (if the streetlights we get our electricity from are on today)” (https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid031BKwZNC2pujmQy18DeLBEiYCZeGppsZ1XjVP2mpbDAz6fVijXRzdcblKf8q4r2Ql&id=204767142904234 consultado em 29.03.2020).

⁵⁹⁷ A descrição feita por Hamilton coloca em relação a precariedade do dispositivo de projeção (“building a new cinema every night”) com a persistência daqueles que tomavam parte no projeto (“we keep that going”). Esta persistência – ou resistência – era, por sua vez, indissociável da interdependência (“we...”) que se estabelecia na praça ocupada e que permitia que o suporte no sentido convencional fosse suportado, ou seja, carregado até ao local de projeção (“bringing the equipment in and out every day”). A própria noção de *suporte* era, assim, alargada, passando a incluir, para além do aparato tecnológico, a própria praça e aqueles que nela se encontravam.

⁵⁹⁸ A importância que a relação entre os membros do público, o espaço concreto onde decorrem as sessões e a projeção das imagens assume no *Cinema Tahrir* apresenta algumas ressonâncias com outra experiência de *cinema revolucionário* ocorrida algumas décadas antes: o *Tercer Cine*. A fim de podermos enquadrar estas ressonâncias é necessário, porém, fazer uma breve descrição desta proposta desenvolvida na América do Sul, na passagem dos anos 60 para os anos 70. Tendo por base o texto que Octavio Getino e Fernando Solanas, membros do *Grupo Cine Liberación*, publicaram no número 13 da revista *Tricontinental*, podemos constatar que a expressão *Tercer Cine* possui um carácter polissémico. Antes de mais, esta designação pretendia distinguir o cinema revolucionário dos dois principais modelos cinematográficos da época: o modelo hollywoodesco e o *novo cinema* ou *cinema autor*. O primeiro, acompanhando a “expansión del imperialismo yanqui” (Getino e Solanas 1988, 30), tinha-se tornado mundialmente dominante e espalhado uma “concepción burguesa de la existencia” onde “el hombre sólo es admitido como objeto consumidor y pasivo” (Getino e Solanas 1988, 30-31). O segundo, embora mais progressista, não estava imune ao risco de ser absorvido pelo sistema hegemónico (Getino e Solanas 1988, 32). Para além de distinguir entre modelos cinematográficos, a designação *Tercer Cine* aludia, igualmente, à inscrição desta proposta na situação histórica coeva, a qual se encontrava marcada, na perspetiva dos autores, por um confronto entre a dominação *neocolonial* e a “lucha antimperialista de los pueblos del tercer mundo” (Getino e Solanas 1988, 27). O *Tercer Cine* tomava parte nesta luta através da sua oposição às formas culturais neocoloniais: “El hombre del tercer cine (...) opone, ante todo, al cine industrial, un cine artesanal; al cine de individuos, un cine de masas; al cine de autor, un cine de grupos operativos (...) a un cine institucionalizado, un cine de guerrillas (...)” (Getino e Solanas 1988, 48). A par desta componente mais teórica, o texto de 1969 focava ainda aspetos práticos como, por exemplo, os obstáculos que se colocavam à produção e distribuição do cinema revolucionário e as respostas que lhe eram dadas durante as sessões cinematográficas. A abordagem a estas últimas teve por base a experiência dos dois realizadores durante a apresentação do filme de Solanas *La hora de los hornos* (1968), onde “Cada proyección (...) se transformaba sin que nosotros lo hubiéramos propuesto a priori, en una especie de reunión de célula ampliada de la cual los filmes formaban parte pero no eran el factor más importante” (Getino e Solanas 1988, 45). Esta experiência conduziu, por sua vez, a um entendimento dos filmes como *pretexto* (“El filme es el pretexto para el diálogo, para la búsqueda y el encuentro de voluntades”, 48) e a uma valorização da articulação entre os membros do público, o local das sessões e as imagens projetadas: “fuimos estableciendo que lo más valioso que teníamos entre manos era: 1) El compañero participante, el hombre-actor cómplice que concurría a la convocatoria; 2) El espacio libre en el que ese hombre exponía sus inquietudes y proposiciones, se politizaba y liberaba;

Tal como podemos observar nos registos fílmicos⁵⁹⁹ e fotográficos⁶⁰⁰ das sessões (fig. 65 a 73), os membros do público, sentados em tapetes em redor do projetor ou aglomerando-se de pé um pouco mais atrás, formavam um conjunto heterogéneo tanto em termos etários, como de género, com jovens e idosos, homens e mulheres a assistirem aos filmes lado a lado⁶⁰¹.

Esta heterogeneidade manifestava-se ainda noutros aspetos. Era possível, por exemplo, encontrar pessoas que haviam tomado parte na primeira ocupação, outras que o faziam pela primeira vez e outras ainda que estavam apenas de passagem⁶⁰². Também no que se refere ao acesso prévio às imagens a situação variava, com parte do público a rever filmagens que tinham observado anteriormente nos órgãos de comunicação social ou nas redes sociais e outra parte – que incluía, sobretudo, quem não tinha acesso às novas tecnologias – a visualizar os vídeos pela primeira vez.

Apesar desta heterogeneidade – ou, precisamente, por causa dela – os espetadores do *Cinema Tahrir* exerciam uma função fundamental no desenrolar das sessões, nunca se coibindo de responder discursiva e corporeamente aos filmes apresentados ou de, conforme relata Sherief Gaber, *comentar, discutir e aplaudir* aquilo que surgia na tela:

“For much of the event, however, people are not silent but vocally engaged with the events on the screen, with everything they see, with the people around them, with the presenters and the presentation. They argue, they discuss, they laugh at what they see and at each other” (Gaber e Mollerup 2015, 2904).

3) El filme (...)” (Getino e Solanas 1988, 46). A evocação que aqui fazemos do *Tercer Cine* não pretende estabelecê-lo como um antecedente direto do *Cinema Tahrir*. Existem várias diferenças entre as duas propostas não só em termos temporais, mas também políticos (de um modo geral, o *Tercer Cine*, cuja carga ideológica é mais vincada, orientava-se para a “revolución mundial”, enquanto que o *Cinema Tahrir* procurava, sobretudo, responder às questões colocadas pelo levantamento egípcio). Em vez de tentar demonstrar uma qualquer influência linear em termos historiográficos, parece-nos mais relevante assinalar a *afinidade eletiva* entre duas propostas desenvolvidas no sul global. Uma afinidade que se manifesta no modo como ambas, no momento em que procuram estabelecer um *cinema revolucionário*, dirigem a sua atenção para a ligação entre os fatores técnicos, os fatores espaciais e os fatores sociais.

⁵⁹⁹ Os registos audiovisuais de algumas sessões do *Cinema Tahrir* podem ser consultados em arquivos online como o *858* (https://858.ma/grid/title/Tahrir_cinema consultado em 17.11.2019) e o *Filming Revolution* (https://filmingrevolution.supdigital.org/#/clip/375/tahrir_cinema_2172011_from_the_internet consultado em 17.11.2019).

⁶⁰⁰ É o caso de um “álbum” com cerca de 20 fotografias tiradas por Sherief Gaber e focadas sobretudo nas reações dos espetadores (<https://www.flickr.com/photos/65183857@N06/albums/72157627185591038> consultado a 04.10.2019).

⁶⁰¹ O relato feito por Lara Baladi, numa entrevista dada em 2015, confirma este aspeto: “We sat together – men and women, young and old, villagers, lawyers and street kids and more. As soon as the screen lit up a corner of the square, the faces in the silence glowed revealing the mesmerized expressions of the people in the audience.” (Baladi 2015, 42-43). Apesar desta diversidade, a audiência não deixava de refletir a constituição do próprio protesto composto maioritariamente por jovens de sexo masculino.

⁶⁰² “Tahrir Cinema attracted an audience made up of people influenced by the Egyptian media propaganda machine, people who participated in the first sit-in, which forced Egyptian President Hosni Mubarak to relinquish power in February 2011, people occupying the square, or simply people passing by” (Baladi 2011).

7.2. As sessões do *Cinema Tahrir*

Os fatores *técnicos* (o dispositivo de projeção), *espaciais* (a praça ocupada) e *sociais* (a interação entre os espetadores) que mencionámos combinavam-se entre si para que as várias sessões do *Cinema Tahrir* pudessem ocorrer. Cada uma destas sessões constituía, por sua vez, um evento singular marcado pela exibição de material audiovisual diversificado.

De facto, no que se refere ao conteúdo, as filmagens apresentadas, longe de constituírem um todo homogéneo, acrescentavam aos momentos mais icónicos da revolução uma multiplicidade de outras referências, abrangendo acontecimentos que ocorreram fora do marco temporal estabelecido pelo levantamento inicial contra Hosni Mubarak ou que decorreram fora do marco geográfico definido pela praça Tahrir⁶⁰³.

A diversidade do material audiovisual fazia-se sentir, igualmente, ao nível da tipologia, a qual incluía filmes finalizados e vídeos não editados, filmagens profissionais e registos amadores feitos com telemóveis, documentários produzidos por realizadores e vídeos retirados do YouTube⁶⁰⁴.

A diversidade que caracterizava as imagens exibidas era, por sua vez, indissociável do modo como a sua seleção ficou a cargo de diferentes pessoas⁶⁰⁵. Efetivamente, atores e realizadores, artistas e ativistas, jornalistas e fotógrafos sucederam-se na curadoria, planeamento e apresentação das projeções⁶⁰⁶. Nuns casos faziam-no individualmente, noutros casos em conjunto, noutros ainda enquanto coletivo. Esta variedade estendia-se, além disso, às ligações que cada um tinha com o *Cinema Tahrir* (tratando-se, numas ocasiões, dos próprios dinamizadores do projeto e, noutras, de

⁶⁰³ Conforme refere Lara Baladi, durante as sessões na praça ocupada foram apresentados “clips from the ongoing revolution, recalling and reflecting on the events unfolding since January, not only in Cairo, but also in Alexandria, Mahalla, the Canal cities, among others” (Baladi 2016b).

⁶⁰⁴ De acordo com Omar R. Hamilton a tipologia do material apresentado era menos importante do que a sua adequação aos propósitos do projeto: “So we set up Tahrir Cinema. A screen to show people films to do with the Revolution. Finished films, raw footage, experimental documentaries - anything to help remind people why they're here and what we can achieve when we work together” (Hamilton 2011).

⁶⁰⁵ “Every night, a filmmaker, journalist or activist presented a selection of visual material related to the Egyptian revolution, from raw footage to documentaries, from HD to mobile camera quality, from animation to youtube virals” (Baladi 2011).

⁶⁰⁶ Através do cruzamento entre os relatos dos organizadores, as notícias que então foram publicadas na imprensa e a informação disponibilizada na página do *Cinema Tahrir* nas redes sociais é possível identificar os vários curadores e determinar, pelo menos em parte, quais as sessões em que intervieram e que tipo de material apresentaram.

convidados) e com o levantamento (ao qual se associavam, umas vezes, por ativismo e, outras vezes, por razões profissionais).

Tal como nos dá conta um artigo escrito por Helen Stuhr-Rommereim para o jornal *Egypt Independent*, a 20 de julho de 2011, Khalid Abdalla desempenhou um papel fundamental durante a primeira semana de projeções⁶⁰⁷. O ator, com uma carreira consolidada na indústria cinematográfica internacional, decidira regressar ao Egito aquando do início dos protestos⁶⁰⁸ e, desde então, fora um dos impulsionadores do coletivo *Mosireen* e um dos dinamizadores do *Cinema Tahrir*.

Nestas sessões iniciais foram exibidos diversos filmes que provinham, em muitos casos, do arquivo *Mosireen* e que cobriam um espetro temporal que se estendia desde o início do levantamento a 25 de janeiro (fig.74)⁶⁰⁹ até acontecimentos que ocorreram no período posterior ao afastamento de Hosni Mubarak (fig.75)⁶¹⁰.

A autoria do material apresentado era fluida, com filmes “produced by a range of people including experienced filmmakers and amateur” (Adel 2011). A estes juntar-se-ia o próprio Khalid Abdalla que, numa sessão posterior, partilhou uma primeira versão das

⁶⁰⁷ “Abdalla curated the first week of programming with footage from the Mosireen archive, but in the second week of the sit-in various people are taking over, presenting a wider variety of video clips and perspectives”. (Stuhr-Rommereim 2011).

⁶⁰⁸ “(...) when the protests in Tahrir Square first hit the international news on 25 January 2011, Abdalla had finished his work in Cairo and was living back in London (...). Suddenly he felt a need to show solidarity with his friends in Egypt. He sat up all night (...). By morning he had decided he had to go. (...) Two days later, on 28 January, Abdalla was on Qasr el-Nil bridge in Cairo” (Anthony 2013).

⁶⁰⁹ Numa publicação feita a 19 de julho na página do projeto nas redes sociais podemos ver uma fotografia de Khalid Abdalla junto ao dispositivo de projeção acompanhada pela legenda: “July 17th #tahrir Khalid Abdalla preparing to present footage from #jan25” (<https://www.facebook.com/204767142904234/photos/a.207234519324163/207234522657496/>) consultado a 29.03.2020).

⁶¹⁰ Entre os exemplos de material referente ao período posterior à queda do regime encontra-se um vídeo, projetado na sessão de 14 de julho, relativo a uma manifestação contra a atuação do *Supremo Conselho das Forças Armadas* que ocorreu na praça Tahrir durante o mês de abril (https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=174293362638574&id=204767142904234 consultado em 05.04.2020). Ao longo de 8 minutos e 25 segundos de filmagem podemos observar a violência exercida durante a evacuação do espaço (<https://www.youtube.com/watch?v=k4I0Q5jLXF8> consultado em 2020.04.05). As imagens começam por apresentar os manifestantes em frente de um cordão policial. Em seguida, ouvem-se disparos e vê-se as forças de segurança, acompanhadas por veículos militarizados, avançando e cercando o centro da praça onde derrubam as tendas que aí haviam sido erguidas. Seguem-se várias escaramuças. O carácter direto do vídeo é contrabalançado pelo facto das filmagens terem sido efetuadas a partir de um local elevado, o que introduz alguma distância em relação aos acontecimentos. Porém, esse distanciamento é rompido quando, nos momentos finais, se ouve o som de uma bala a atingir um objeto nas proximidades da pessoa que está a filmar. A projeção deste filme reforçava, assim, a ideia de que a juntar militar estava disposta a reproduzir as práticas do regime anterior, ao mesmo tempo que testemunhava a dificuldade sentida pelos manifestantes para replicarem a ocupação do espaço antes do protesto de julho.

filmagens feitas por si⁶¹¹ quando, recém-chegado de Londres, se envolveu como manifestante nos protestos da *sexta-feira da raiva* (fig. 76)⁶¹².

A reação do público a estas primeiras sessões foi de entusiasmo, como refere Deena Adel numa notícia publicada, a 15 de julho, no *Ahram Online*:

“Protesters from the July 8 sit-in were delighted to find a screen set up by the construction site near Qasr ElNil bridge on Tuesday night for Tahrir Cinema (...) The audience reaction was great with many approaching the organisers to contribute and share their own videos and footage from the revolution.” (Adel 2011).

Assim como Khalid Abdalla também Lara Baladi acumulou as funções de dinamizadora do *Cinema Tahrir* com a curadoria dos filmes apresentados numa das projeções. O artigo redigido por Helen Stuhr-Rommereim para o *Egypt Independent* contém um relato dessa sessão⁶¹³:

“Artist Lara Baladi assembled a program, presenting a collection of footage culled mostly from YouTube, filmed in Cairo and elsewhere in Egypt. The footage covered events from January all the way through to recent weeks, and was peppered with activist home videos, and other fragments of the story of an uprising that extends far beyond Tahrir. It even included documentary footage of solidarity protests in London. (Stuhr-Rommereim 2011).

Ou seja, a seleção do material apresenta por Baladi assentou, igualmente, num conjunto variado de filmagens tanto em termos geográficos (Cairo e outras localidades) e temporais (do início do levantamento até semanas recentes), como em termos de proveniência (desde vídeos do YouTube até animações retiradas da internet)⁶¹⁴. Uma

⁶¹¹ A divulgação da sessão de 22 de julho anunciava que: “Tonight Khalid Abdalla will be showing the 1st cut of his thrilling footage from January 28th (...)” (https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid031X1yXPoMYBSfZC9uDyo3a6uhkyJ9Swd6aVn3A5f3EnjNyQ6EG76pdf6BJYFQLgbxl&id=204767142904234 consultado a 30.03.2020). Conforme recorda Andrew Anthony, que entrevistou o ator em 2013, “Abdalla was on Qasr el-Nil bridge in Cairo, part of a large crowd trying to force its way into Tahrir Square against repeated attacks from the soldiers blocking the way. In the battle a man next to him was killed – a disturbing scene that can be seen in a short YouTube film Abdalla put together.” (Anthony 2013).

⁶¹² Uma fotografia desta sessão foi publicada, no dia seguinte, na página do *Cinema Tahrir* no Facebook (<https://www.facebook.com/204767142904234/photos/a.207234519324163/208909859156629/> consultado a 02.04.2020). A imagem mostra-nos os membros do público olhando atentamente para a tela (que se encontra fora de campo) onde estavam a ser exibidas as filmagens efetuadas, cerca de meio ano antes, por Khalid Abdalla não muito longe do lugar onde agora decorriam as projeções.

⁶¹³ Tendo em conta que este artigo foi publicado no dia 20, a sessão com curadoria de Lara Baladi terá ocorrido entre as projeções iniciais orientadas por Khalid Abdalla e a apresentação que, como veremos, ficou a cargo dos jornalistas do *Al-Masry Al-Youm* no dia 19.

⁶¹⁴ “Baladi highlighted animated videos from the Kharabeesh website, showing interactions between Arab dictators and their people” (Stuhr-Rommereim 2011).

opção que estava em consonância com a crescente importância que a artista vinha atribuindo à relação entre os eventos revolucionários e uma ideia expandida de *arquivo*⁶¹⁵.

Ao contrário das sessões organizadas por Kalidh Abdalla e por Lara Baladi, a projeção de 19 de julho (fig. 77) não derivou de uma relação direta com o *Cinema Tahrir* mas resultou de um convite dirigido a dois jornalistas, Bassam Mortada e Mostafa Bahgat⁶¹⁶. O facto de o convite ter tido por base a atividade profissional destes refletiu-se na seleção dos filmes exibidos⁶¹⁷, composta por filmagens realizadas no âmbito da cobertura do levantamento pelo jornal *Al-Masry Al-Youm* onde ambos trabalhavam (fig.78)⁶¹⁸.

Deste modo, Mortada e Bahgat trouxeram para o *Cinema Tahrir* uma reflexão sobre as possibilidades e as limitações do olhar dos jornalistas perante a revolução, nomeadamente no que diz respeito à tensão entre a suposta neutralidade noticiosa e o ímpeto para um envolvimento direto no processo revolucionário⁶¹⁹.

⁶¹⁵ Tal como a própria artista refere, numa entrevista conduzida por Sam Bardaouil e Till Fellrath, a sua obra havia-se focado, até então, no cruzamento de vivências pessoais com questões sociopolíticas: “While most of my works stem from personal experiences, they deal with larger socio-political subjects. (...) By carefully selecting iconographies and combining visual elements that reference traditional and contemporary myths, I play with archetypes, which by definition are cross-cultural and cross-temporal” (Baladi 2015, 38). Os eventos de 2011 implicaram uma *viragem arquivística* nestas preocupações e, sobretudo, um redirecionamento da sua atenção para o modo como arquivo e revolução se entrecruzam.

⁶¹⁶ “We invited journalists from *Al Masry El Youm* to share their experiences on filming the revolution” (Baladi 2015, 42).

⁶¹⁷ A página de Facebook do *Cinema Tahrir* anunciava, no dia 19 de julho, que “Tonight: Bassam Mortada and Mostafa Bahgat will be showing footage they filmed while covering the Revolution for *al Masry al Youm*”(https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid0Fuvx1EYhneMwNgK8sbRg4zwWqSpSodGodeNngU6dgcmxCRvXaLEYgj5vuAJGsLhl&id=204767142904234 consultado a 06.04.2020).

⁶¹⁸ Um dos vídeos que exemplifica a cobertura levada a cabo pelos jornalistas do *Al-Masry Al-Youm* retrata os célebres confrontos do dia 28 de janeiro na ponte *Qasr El Nil* (https://www.youtube.com/watch?v=PujwO_iY5BU consultado a 06.04.2020). Durante toda a filmagem a câmara, embora situada à distância, perscruta a ponte e a área envolvente em busca de pontos de interesse e faz *zoom* sempre que algum acontecimento parece justificá-lo (por exemplo, quando os veículos militarizados avançam sobre os manifestantes ou quando os canhões de água são utilizados contra um grupo de pessoas em oração). O registo do evento prolonga-se até ao entardecer, quando a multidão consegue finalmente avançar para a margem onde se situa a praça Tahrir.

⁶¹⁹ O percurso de ambos, nos meses seguintes, continuaria a testemunhar esta ligação tensional entre jornalismo e ativismo. Bassam Mortada realizou um documentário, intitulado *Reporting ... a revolution* (2012) onde procura captar, justamente, a experiência de “reporters struggling between neutrality and their dream of freedom” (Mortada cit in Shawky 2012). Mostafa Bahgat, por seu lado, focou-se no registo da violência levada a cabo pela junta militar, tendo as suas imagens contribuído para chamar a atenção da imprensa internacional para a continuação de práticas repressivas por parte das novas autoridades (Shenker 2011).

A sessão seguinte, no dia 20 de julho, teve como curador Khaled Nagy, um fotógrafo que acompanhou o levantamento ao longo de vários meses⁶²⁰ e que apresentou alguns exemplos das filmagens que realizou⁶²¹. Nagy regressaria no dia 28 de julho, sendo responsável por uma projeção dedicada às mudanças ocorridas do Egito desde o início dos protestos⁶²².

No dia 21 de julho foi vez de Jasmina Metwaly e Philp Rizk, dois membros do coletivo *Mosireen*, assumirem a curadoria de uma sessão do *Cinema Tahrir*. A colaboração entre o cineasta e a artista iniciara-se antes do levantamento e prolongou-se para além de este, assentando, sobretudo, num entendimento socialmente orientado da prática documental⁶²³.

Um dos filmes apresentados nesta sessão – *A queda de Mubarak* (fig.79)⁶²⁴ – constitui um exemplo particularmente significativo do modo como esse entendimento foi aplicado ao contexto revolucionário. Dividido em duas partes – o dia anterior à resignação do autocrata e o dia em que esta se concretizou⁶²⁵ – o vídeo, com cerca de 6’23’’, baseia-

⁶²⁰ A prolongada atenção que Khaled Nagy dedicou ao levantamento é mencionada num artigo publicado em maio de 2012 na revista *National Geographic*, onde o jornalista Jeffrey Bartholet assinala que o seu colega “Khaled Nagy (...) has spent more than 200 days and nights chronicling the rebellion in Cairo (Bartholet 2012).

⁶²¹ A página do projeto no Facebook informava, no dia 20 de julho, que: “Khaled Nagy will screen at 10.30pm/11pm samples from the footage he filmed during the revolution” (https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid02Jpg85AEpxJHTMJVe3SjTZv6FNsYK1wHkylWgXkWogVGXjFcVgMUQ2g4P64JU9KJv1&id=204767142904234).

⁶²² O anúncio da sessão na rede social *Facebook* especificava que “Tonight, Thursday 28th July 2011 10.30pm Khaled Nagy will be showing a new selection of footage he shot since #jan25. He will focus on 'How Egypt is changing'” (https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid0fkkSWee8eAvNtqzh2MvWy3Nyo5UnkbsG51UdqWQYCh94AsHiHqd23m174ts3VySA1&id=204767142904234 consultado a 07.04.2020).

⁶²³ A descrição que Jasmina Metwaly oferece da colaboração que estabeleceu com Rizk ainda antes do levantamento é bastante elucidativa quanto a este aspeto: “I got more and more involved in the political situation in Egypt, before the revolution. I started researching a socially oriented film project in Fayoum, with filmmaker and anthropologist Philip Rizk. I had an urge to respond to the situation in Egypt, and I could not provide an adequate response with my practice as an artist if I wanted to scrape beneath the surface. (...). This is when I found out that documentary is the closest genre for my specific purposes” (Metwaly 2012).

⁶²⁴ A divulgação da sessão na página do *Cinema Tahrir* na rede social *Facebook*, feita do dia 21 de julho (https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=194279147295770&id=204767142904234 consultado em 12.04.2020) destacava este vídeo e disponibilizava um link que permitia a sua visualização online (<https://vimeo.com/20169177#> consultado em 12.04.2020).

⁶²⁵ A primeira parte do filme – subintitulada “10 fevereiro: quinta-feira, último discurso de Mubarak” – inicia-se com um conjunto de imagens de pessoas e de cartazes presentes em Tahrir. Tanto a filmagem feita ao nível da rua como a montagem que acompanha o ritmo dos cânticos entoados na praça transmitem ao espetador a sensação de estar presente no local. Cerca do 1’20’’ esta sensação de proximidade é substituída por uma perspetiva aérea – que permite captar a dimensão da massa humana reunida no recinto – ao mesmo tempo que o som dos cânticos individualizados dá lugar a uma palavra de ordem entoada em uníssono pela multidão. Em seguida a filmagem regressa ao nível da rua e são apresentadas diversas entrevistas a manifestantes: um idoso que fala do poder popular e exige a queda do ditador; um trabalhador que denuncia

se numa montagem cuidada que articula a palavra e o cântico, o discurso e os elementos visuais. Nessa medida podemos considerar que antecipa os filmes que o *coletivo Mosireen* começaria a produzir a partir do final desse ano e onde o trabalho ao nível da montagem tendia a dialogar com o conteúdo que se pretendia transmitir.

No caso do vídeo apresentado no dia 21 de julho esse conteúdo situava-se na relação entre *a queda de Mubarak* (que dava título ao vídeo) e o protesto do povo na praça (que as imagens apresentavam). Ou seja, o que estava aqui em causa não era, apenas, o registo documental do evento, mas a tentativa de retratar o seu protagonista: o *Povo*, constituído pela da interseção entre a multidão (que cantava e atuava em conjunto) e os indivíduos (com as suas queixas e aspirações próprias).

A projeção de dia 26 de julho – ao contrário de sessões anteriores em que os curadores intervinham a título individual mesmo quando atuavam em conjunto – foi preparada e apresentada por um coletivo⁶²⁶. Denominado *Não aos Julgamentos Militares de Civis*, este grupo, bastante ativo durante o período em que a junta militar deteve o poder⁶²⁷, reunia ativistas, advogados e membros de organizações de direitos humanos⁶²⁸ que prestavam apoio legal a manifestantes sujeitos a julgamentos militares, divulgavam comportamentos arbitrários por parte das autoridades e desenvolviam campanhas exigindo alterações legais que pusessem fim a essas práticas⁶²⁹.

os baixos rendimentos; um jovem que, dirigindo-se diretamente à câmara, avisa o presidente que não sairá da praça até que este renuncie ao poder. A segunda parte do vídeo – identificada como “Dia 11, Mubarak deposto” – inicia-se cerca dos 4 minutos. Reencontramos aqui o ponto de vista da rua, a sucessão de rostos e o ritmo dos cânticos. Porém, o tom agora é explicitamente festivo: ouve-se a declaração de afastamento do presidente e vê-se o fogo de artifício e as pessoas a celebrarem. O filme termina com um novo conjunto de entrevistas onde os manifestantes surgem emocionados, falando de felicidade, de liberdade, do orgulho de serem egípcios e do papel desempenhado pelo povo na queda do presidente.

⁶²⁶ Conforme recorda Lara Baladi: “(...) we asked the activists of the *No To Military Trials* campaign to screen testimonies of the violence inflicted by the army on civilians” (Baladi 2015, 42). O convite terá surgido na sequência da colaboração previamente existente entre alguns membros do coletivo *Mosireen* e os ativistas daquele grupo (Metwaly 2012).

⁶²⁷ É importante ter presente que, no período em que a junta militar deteve o poder, os julgamentos militares de civis atingiram números sem precedentes, ultrapassando o que ocorrera durante o próprio regime de Mubarak. Efetivamente, conforme assinala Atef Said, “(...) one of the most aggressive measures the army leaders used was to refer civilians to military trials; the average estimated number of civilians prosecuted before military courts during the first year of transition was from 12,000 to 15,000 citizens. By contrast, the total number of civilians tried before military courts in 30 years under Mubarak was only about 3,000 citizens” (Said 2012, 413).

⁶²⁸ “Activists had realised that large numbers of people had been sent to military courts since the army entered the streets on January 28. (...) a small group of activists, including lawyers and human rights workers met and discussed the issue of military trials for civilians. This was the beginning of one of the most significant human rights grass roots campaigns” (Mollerup 2015, 130).

⁶²⁹ Tal como é destacado no convite para a sessão no *Cinema Tahrir*, divulgado a 24 de julho no site do grupo *Não aos Julgamentos Militares*, estas exigências faziam igualmente parte das reivindicações

A sessão organizada no *Cinema Tahrir* contou com a presença de Mona Seif, *blogger* e ativista, e de Ragia Omran, advogada com um longo percurso de apoio legal a vítimas de abusos judiciais e de defesa dos direitos das mulheres⁶³⁰. A intervenção das duas representantes do grupo foi complementada pela projeção de vídeos sobre o tema, o primeiro dos quais apresentava uma conversa com o advogado Adel Ramadan (fig. 80), da *Egyptian Initiative for Personal Rights*, onde este explicava as características dos julgamentos militares (desde a impossibilidade de recurso à limitação das provas forenses, passando pelo carácter sumário dos processos)⁶³¹.

Para além do ponto de vista legal, a sessão contou ainda com a abordagem mais emotiva dada pelos relatos dos familiares das pessoas sujeitas aos julgamentos⁶³². O impacto destas histórias na audiência gerou um diálogo com os espetadores em torno do silêncio da comunicação social relativamente ao tema e da necessidade de uma maior divulgação do problema junto da população em geral⁶³³.

A sessão seguinte, que decorreu a 27 de julho, assume um carácter singular no âmbito da programação do *Cinema Tahrir* por ter sido dedicada exclusivamente a um acontecimento que ocorrera alguns dias antes⁶³⁴.

De facto, a 23 de julho uma manifestação que se dirigia para o Ministério da Defesa com o propósito de expressar a sua oposição à atuação do *Supremo Conselho das*

apresentadas pelos manifestantes que tomavam parte na reocupação da praça Tahrir (<https://tahrirdiaries.wordpress.com/2011/07/24/nomiltials-in-tahrir-cinema/> consultado a 13.05.2020).

⁶³⁰ Menna Taher publicou a 27 de julho um artigo no *Ahram Online* intitulado “Film highlighting current unjust military trials to play throughout Egypt” onde descreve com detalhe a sessão do dia anterior. Referindo-se à intervenção de Ragia Omran, Taher diz-nos que: “The lawyer Ragia Omaran, who is a member of the *No to Military Trials* group and a volunteer in the Front to Defend Egypt’s Protesters, talked about the hardships that lawyers face just to attend the military trials” (Taher 2011).

⁶³¹ “The first video was of the human rights lawyer, Adel Ramadan, explaining the difference between military and civil trials. ‘In military trials one does not have the right to appeal in [the court of] cassation’ Ramadan said and added that the lawyers appointed in these cases are from the military. In military trials no eyewitnesses or forensic evidence is used to prove a case and the trials usually go very quickly, without applying the proper legislation” (Taher 2011).

⁶³² “The accounts of family members showed how unjust these trials are, as some got a sentence of up to fifteen years” (Taher 2011).

⁶³³ De acordo com o relato publicado por Menna Taher “One man among the audience explained: ‘Many in different governorates do not know that these trials exist because of the media blackout on the issue’. He asked the organisers to hold such screenings in different areas in Egypt to raise awareness about this issue. Mona Seif, one of the organisers, replied precisely that is in their plans and that the last two accounts were from people from Rashid, a northern city in Egypt, who heard about the group and contacted them to speak out about their own cases.” (Taher 2011).

⁶³⁴ Ao contrário do que ocorreu nas restantes ocasiões, a divulgação da projeção de dia 27 não menciona o nome dos responsáveis pela curadoria da sessão, indicando apenas que: “Tonight’s screening will focus on footage shot in #abasseyah #jul23 followed by discussions” (https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid04erWqHES8rEEemXNrXszYBGYCYQvFY2bqBgG1gfRcLjYk6p2Kpe5DYEUzcC27muPyAl&id=204767142904234 consultado a 15.04.2020).

Forças Armadas foi atacada na zona de Abbasiya. Os confrontos envolveram manifestantes, residentes da zona e forças de segurança e resultaram em centenas de feridos (Ahram Online 2011b, BBC 2011).

Durante a sessão do dia 27 procedeu-se à visualização de imagens respeitantes este evento – como, por exemplo, uma fotografia de satélite acompanhada de sinalética explicativa da “geografia do ataque” (fig. 81)⁶³⁵ – e a um diálogo sobre o que tinha ocorrido. Deste modo, o *Cinema Tahrir* posicionava-se não só como um espaço onde eram exibidos filmes relativos a momentos prévios da luta contra o regime e contra a junta militar, mas também como um lugar de reflexão em conjunto sobre acontecimentos que marcavam a atualidade *intempestiva* do protesto.

As projeções subsequentes retomaram o modelo que vinha sendo seguido anteriormente. A sessão de 28 de julho ficou a cargo, como referimos, do fotógrafo Khaled Nagy, enquanto que no dia 30 coube a Seif Khirfan escolher o material audiovisual apresentado (fig. 82).

Khirfan tinha uma dupla ligação aos eventos que estavam a ocorrer no Egito. Por um lado, como médico traumatologista, prestava auxílio aos manifestantes durante os protestos na praça Tahrir⁶³⁶. Por outro lado, apresentava um programa na tv25, um canal de notícias por cabo cuja designação aludia à data de início do levantamento (25 de janeiro) e que tinha como propósito cobrir os acontecimentos “a partir da perspetiva do povo”⁶³⁷.

⁶³⁵ Esta imagem seria partilhada na página do *Cinema Tahrir* no Facebook, no dia 28, acompanhada da seguinte descrição: “Last night we focussed on footage from Abassiya – and we were lucky to have this map to help explain the geography of the attack by Hisham Gaber.”. (<https://www.facebook.com/204767142904234/photos/a.207234519324163/211159058931709/> consultado a 15.04.2020).

⁶³⁶ “Krfan was a young physician, who worked during the uprising at the field hospital in Tahrir Square. While helping the injured, he was shot in the back by riot police. But that didn’t stop him. Despite his injury, he continued to help others. His experiences led him to start listening to different people’s stories. He followed these stories back to their roots and took steps to obtain positive change using the information he’d gathered” (Harper 2014, 41).

⁶³⁷ A expressão é utilizada por Molly Hennessy-Fiske num artigo publicado no *Los Angeles Times* onde esta jornalista descreve a TV25 como sendo “a 24-hour satellite news channel with more than a dozen original programs. The channel is staffed by about 42 newly trained journalists charged with covering the aftermath of the Jan. 25 revolution from the perspective of the people” (Hennessy-Fiske, 2011). Uma das preocupações do canal era o de preencher a lacuna existente no acesso à informação entre quem tinha e quem não tinha contacto com as novas tecnologias. Christopher J. Harper, num texto intitulado “25 TV: A Case Study of the Media During the Egyptian Uprising”, refere a este propósito que: “At the outset, most people outside of Egypt were familiar with the use of Information and Communications Technologies during the uprising. What is less clear is how many Egyptians were familiar with these technologies (...) Mohamed Gohar, a longtime television producer in Egypt (...) created 25 TV, a television network that tried to bridge the gap between traditional media and social outlets” (Harper 2014, 35).

Será nesta última condição, enquanto apresentador do programa *Sama3ny*, que Seif Khirfan receberá o convite para organizar uma sessão do *Cinema Tahrir*. Este programa, com uma periodicidade trissemanal e uma duração de meia-hora, centrava-se nas interações de Khirfan com pessoas e coletivos empenhados em produzir mudanças sociais⁶³⁸. Na projeção de 30 de julho, foi exibido material não editado e episódios filmados em diferentes cidades egípcias (Alexandria, Porto Said, Ismailia e Mahalla)⁶³⁹.

Passado pouco tempo, no primeiro dia de agosto, a praça foi violentamente desocupada por ordem da junta militar e as sessões do *Cinema Tahrir*, que se haviam prolongado por quase todo o período que durara a reocupação do espaço, chegaram ao seu fim⁶⁴⁰.

7.3. Os comuns do cinema e a experiência dos espetadores

Caso pretendêssemos destacar um traço compartilhado pelas várias sessões que acabámos de descrever este situar-se-ia, paradoxalmente, na impossibilidade de as uniformizarmos com base numa conceção forte de *autor*. De facto, a multiplicidade de curadores, a singularidade de cada projeção e a diversidade das imagens projetadas, que encontramos no *Cinema Tahrir*, afastavam a ideia de autoria de um *sentido único*.

Esta ausência de um sentido único manifestava-se, aqui, de duas formas. Em primeiro lugar traduzia-se na inexistência de um *significado unívoco* capaz de estabelecer uma equivalência completa entre a totalidade do projeto e a intenção de um autor específico. Em segundo lugar implicava uma circulação do material fílmico que não era unidirecional, ou seja, que não ocorria apenas na *direção convencional* dos curadores das sessões para os espetadores que observavam as imagens na praça ocupada.

⁶³⁸ De acordo com a descrição feita por Christopher Harper “The program followed Sief Krfan, the presenter, as he pursued his favorite hobby: searching for people, groups, or initiatives adopting positive ideas for change. Krfan addressed his viewers directly, sharing his thoughts and feelings on each story.” (Harper 2014, 41).

⁶³⁹ O anúncio da sessão, publicado no dia 30 de julho informava que: “Tonight 10.30pm Seif Khirfan will screen raw footage and episodes on Alexandria, Ismaileya, Mahalla & Port Said he shot & edited for the program *Sama3ny* on 25TV” (<https://www.facebook.com/204767142904234/photos/a.207234519324163/212096068838008> consultado a 16.04.2020).

⁶⁴⁰ Após esta evacuação não voltaram a existir sessões regulares do *Cinema Tahrir* em associação com uma ocupação continuada do espaço público. Já perto do final do ano, os membros do coletivo Mosireen promoveram algumas projeções de carácter mais esporádico em Tahrir (no mês de novembro) e nas paredes do palácio presidencial (em dezembro). Posteriormente as projeções em locais públicos tenderam a assumir um cunho itinerante através do já mencionado projeto *Kazeboon*.

O entendimento da autoria do *Cinema Tahrir* como não sendo nem *unívoca*, nem *unidirecional* transparece nas declarações dos próprios dinamizadores do projeto. Sherief Gaber, no texto que escreveu com Nina Mollerup, considerava que estávamos aqui perante uma *curadoria interativa*, a qual envolvia um conjunto de ligações entre o público, os curadores e as projeções:

“(…) the videos’ curation was an interactive engagement between participants and organizers, participants and the screen itself, and different participants in discussions and arguments” (Gaber e Mollerup 2015, 2905).

Omar Robert Hamilton, por sua vez, refere-se a uma curadoria de *fonte aberta* que incluía não só as escolhas dos curadores, mas também as sugestões e as filmagens feitas pelas pessoas que se encontravam na praça⁶⁴¹:

“The curation is open-source. We ask people for any footage they have, any films they have made, any suggestions they'd like to see up there - we are a screen to serve of the Square” (Hamilton 2011).

Coube, porém, a Lara Baladi explicitar o conjunto de gestos através dos quais esta curadoria *interativa* e de *fonte aberta*, se materializava:

“The idea was to show, share, and exchange documents on the revolution and to recall and reflect on what had happened since January – not only in Cairo, but also in Suez, Port Said, etc.” (Baladi 2012).

A artista chama, assim, a atenção para o contexto expandido do levantamento em termos geográficos e temporais (“since January – not only in Cairo”) e para a importância da reiteração dos acontecimentos revolucionários através da apresentação das suas imagens na praça reocupada (“to recall and reflect”). A ligação entre estes dois momentos – o evento político de protesto e o evento cinematográfico de projeção – implicava, por sua vez, um conjunto de três gestos: *mostrar*, *partilhar*, *trocar*.

O primeiro gesto – *mostrar* – é inerente às próprias projeções cinematográficas⁶⁴² e, no caso concreto do *Cinema Tahrir*, correspondia a uma das principais funções dos

⁶⁴¹ Estas declarações de Hamilton, publicadas no blog *Cinerevolution Now* pouco tempo após a sessão inaugural do *Cinema Tahrir*, faziam-se acompanhar de um “Google Document” onde qualquer pessoa podia fazer sugestões de filmes a serem projetados. De facto, o realizador e ativista esclarecia, o seus leitores, que: “(…) if you have any suggestions for what you'd like to see in Tahrir, add them to this Google Document. And if you have any footage from the Revolution that needs adding to the archive, send me a message. This is just the first step on the long road towards re-shaping the way we make and watch films, so come and get involved” (Hamilton 2011).

⁶⁴² O facto de se tratar de um gesto recorrente não significa que ele seja, em si mesmo, neutro. Pelo contrário, *mostrar* implica uma decisão sobre o que é visto e como é visto, requer um espaço onde aquilo que é visto

curadores das sessões, aos quais cabia – independentemente do tipo de envolvimento que tinham com o levantamento e das afinidades que tinham com o projeto – selecionar, ordenar e mostrar filmes relativos à revolução. Já os outros dois gestos – *trocar* e *partilhar* – iam para além da simples apresentação das filmagens e tornavam a *economia* das imagens que servia de base ao *Cinema Tahrir* muito mais dinâmica e complexa⁶⁴³.

De facto, a possibilidade de se proceder à *troca* de material audiovisual⁶⁴⁴ levava a que o *Cinema Tahrir* fosse considerado não só um espaço de projeção, mas, também, um “swapping point”⁶⁴⁵ ou um “site of exchange”⁶⁴⁶. Tal significa que os membros do público ou qualquer outra pessoa na praça podiam doar filmagens⁶⁴⁷ de momentos do levantamento em que tinham tomado parte ou a que haviam assistido e registado⁶⁴⁸ com

pode aparecer (ou, quando esse espaço não existe, contribui para a sua abertura) e influência a distribuição de lugares entre quem vê e quem fala sobre o que se vê. Acresce ainda que, o que é mostrado “aqui” constitui, com frequência, uma resposta ou mesmo uma contestação ao que é mostrado noutro lugar.

⁶⁴³ É precisamente o envolvimento do público presente na praça neste processo de *troca* e de *partilha* cinematográfica que leva Jen Maier-Rothe, Dina Kafafi e Azin Feizabadi, num ensaio intitulado “Citizens Reporting and the Fabrication of Collective Memory”, a definirem o *Cinema Tahrir* como um *cinéma civil* e a associarem-no a uma genealogia que fazem recuar até ao *cinéma militant* francês do final dos anos 60. Assim, de acordo com estes autores: “The Tahrir Cinema events (...) provided open platforms for citizens occupying Tahrir Square to share and receive information, projecting video-documentations shot by citizens participating in events, demonstrations, sit-ins and clashes on the square and elsewhere in Egypt. Characterized by an aesthetic mode of cinematic architecture that aims for a socio-political goal, Tahrir Cinema turns the French *cinéma militant* tradition of 1968 into a *cinéma civil* in the most literal sense” (Maier-Rothe, Kafafi e Feizabadi 2012).

⁶⁴⁴ “Using USB flash drives, DVDs and other (now obsolete) storage devices, we created a space where filmmakers could show their films but also where everyone could exchange raw footage on the revolution at any point in time in the square (Baladi 2016b).

⁶⁴⁵ A expressão é utilizada por Omar Robert Hamilton quando descreve o funcionamento do *Cinema Tahrir*: “We’d show different stuff every night, have guest curators or filmmakers show what they’d shot, show films or footage that people came up and gave us. And we used it as a swapping point for material people would take footage from us and contribute whatever they had to the growing archive” (Hamilton 2012, 47).

⁶⁴⁶ Mark R. Westmoreland qualifica o *Cinema Tahrir* como um *lugar de troca* no artigo “Street Scenes: The Politics of Revolutionary Video in Egypt” quando afirma que “As with the Media Tent in Tahrir Square during the initial protests, these screenings also initiated a site of exchange where both activists and vernacular revolutionaries would donate footage to be screened and incorporated into the growing digital archive.” (Westmoreland 2016, 256).

⁶⁴⁷ Pouco tempo após o início das sessões, Omar R. Hamilton anunciava que “Already five people have given me CDs and videos files in the last two days (...). As well as screening material, we will add it to the Revolutionary Archive being built at Mosireen” (Hamilton 2011). Esta informação é confirmada pelo artigo publicado no *Ahram Online* a 14 de julho, onde Deena Adel relata que, “The audience reaction was great with many approaching the organisers to contribute and share their own videos and footage from the revolution.” (Adel 2011).

⁶⁴⁸ A escala inédita com que o levantamento de 2011 foi filmado por populares é sublinhada, em diversas ocasiões, pelos dinamizadores do *Cinema Tahrir*. Logo em julho de 2011, quando as sessões na praça ocupada ainda estavam a decorrer, Kallid Abdalla notava que “One of the hallmarks of this revolution is that it has been filmed by its people” (Abdalla cit in Stühr-Rommereim 2011). Alguns anos mais tarde, Lara Baladi retoma esta ideia e confere-lhe densidade teórica num artigo intitulado “When Seeing is Belonging: The Photography of Tahrir”. Baladi começa, aqui, por sublinhar a quantidade de documentação visual produzida durante o levantamento de 2011 (“Never, since the invention of the camera, had a historical event been so widely documented, with more videos and photos than there were protesters in the square”, Baladi 2016a, 134-135). De acordo com a artista este aspeto é indissociável da democratização do fazer fotográfico proporcionada por uma série de inovações técnicas (da invenção da câmara Kodak em 1888, passando pela

os seus telemóveis ou qualquer outro dispositivo⁶⁴⁹. Estes filmes “vernaculares” – para utilizarmos aqui uma expressão empregue por Peter Snowdon (2014)⁶⁵⁰ e por Mark Westmoreland (2016)⁶⁵¹ – ficavam, então, disponíveis para serem incluídos nas projeções⁶⁵² ou integrados no arquivo da revolução que estava a ser construído pelo coletivo *Mosireen*.

Se os espetadores e os manifestantes em geral podiam doar as suas filmagens do levantamento, os dinamizadores do projeto e os curadores das sessões estavam, por sua vez, disponíveis para retribuir, distribuindo reproduções dos filmes apresentados⁶⁵³,

invenção da câmara digital em 1975 e terminando na integração das câmaras nos dispositivos móveis). Estas inovações foram, por sua vez, acompanhadas por alterações sociais que transformaram o ato de fotografar num gesto quotidiano (“Snapping photos was no longer the hobby of amateurs but a fully integrated aspect of most people’s daily lives”, Baladi 2016a, 131). Baladi não deixa, contudo, de assinalar que a produção quase ilimitada de imagens poder ter consequências tanto positivas (o maior envolvimento dos “utilizadores” na produção e circulação de informação, Baladi 2016a, 131) como negativas (menor distanciamento crítico, Baladi 2016a, 135).

⁶⁴⁹ Vale a pena assinalar que, de acordo com alguns autores, o impacto das mudanças tecnológicas – e, em particular, dos telemóveis com câmaras fotográficas integradas – durante o levantamento não se resumiu a uma maior capacidade de registo e divulgação dos eventos. Por exemplo, a artista e curadora Mikala Hyldig Dal defende, num dos artigos que escreveu para a coletânea *Cairo images of transition. Perspectives on Visuality in Egypt 2011-2013*, que os dispositivos móveis, para além de terem uma função testemunhal importante, influenciavam a própria vivência dos protestos por parte dos manifestantes e o modo como, nessa vivência, o individual e o coletivo se articulavam. Assim, de acordo com a autora, quando “a field of camera phones rose from the crowds at Midan Tahrir and other places of public gathering” ocorria uma multiplicação do “collective body of protestors in as many fragments and perspectives as posed by the number of its single members” (Dal 2013, 16).

⁶⁵⁰ Em 2014 Peter Snowdon publicou um texto, intitulado “The revolution will be uploaded: vernacular video and the Arab Spring”, onde desloca a noção de *vernacular* do seu significado corrente para um sentido político, tendo por base a reflexão desenvolvida pelo filósofo austríaco Ivan Illich (Snowdon 2014, 406-407). Aplicando esta conceção às filmagens feitas por populares durante os levantamentos nos países árabes Snowdon considera que “These videos are vernacular (...) not simply because they are non-professional and non-commercial. They are vernacular because they belong to the multiple series of gestures and actions through which individuals gather (...) to enact the people as the possible subject of another history” (Snowdon 2014, 411).

⁶⁵¹ Mark Westmoreland, num artigo denominado “Street Scenes: The Politics of Revolutionary Video in Egypt”, publicado em 2016, retoma a proposta desenvolvida por Peter Snowdon. Westmoreland contrasta aqui as milhares de imagens produzidos por “revolucionários vernaculares” com as câmaras dos seus telemóveis com as imagens *icónicas* valorizadas pela imprensa internacional e pela academia (Westmoreland 2016, 244-245), as quais se focavam no retrato individualista de ativistas “célebres” (Westmoreland 2016, 247-248) ou na representação da multidão como uma massa homogênea e pacífica (Westmoreland 2016, 249). Significativamente, no final do texto, o autor centra a sua atenção no *Cinema Tahrir* e no modo como este apresentou testemunhos pessoais de abusos de poder e filmagens “viscerais” dos protestos que contrariavam os modelos pré-formatados dos órgãos de comunicação social. Ao terminar o artigo, Westmoreland defende que a imagem dos espetadores observando as projeções na praça ocupada constitui, de facto, a *contra-imagem* da revolução: “In a radical reversal of the disembodied aerial gaze and the faces of a select few, consider a counter-image taken among the crowd sitting on the street looking up toward a makeshift screen to watch projections of themselves as part of a dynamically expanding revolutionary narrative” (Westmoreland 2016, 257).

⁶⁵² “The occupied square provided a space to collect images filmed by ordinary people on mobile phones and cameras – images that had not received public media exposure – and show these images to people collectively” (Gaber e Mollerup 2015, 2905).

⁶⁵³ É interessante notar como estas trocas de imagens eram, ela próprias, um dos temas dos diálogos estabelecidos durante as projeções. Num registo fílmico da sessão orientada pelos jornalistas Bassam Mortada e Mostafa Bahgat podemos observar como um espetador toma a palavra e, de acordo com a

incluindo cópias em suporte físico⁶⁵⁴. A importância atribuída a esta dinâmica de dar e receber material audiovisual levou mesmo à abertura, no centro da praça, de uma tenda destinada a esse efeito⁶⁵⁵.

Finalmente, à exibição das imagens escolhidas pelos curadores e à troca de material imagético entre os organizadores do projeto e o público juntava-se, ainda, um terceiro gesto, fundamental para dar sentido aos dois anteriores: a *partilha* de vivências entre os membros da audiência. Uma partilha que se iniciava com a própria presença em conjunto dos espetadores na praça ocupada, prolongava-se nas diversas reações – posturas corporais, interjeições, aplausos, apupos – com que as imagens projetadas eram acolhidas e terminava, em alguns casos, com os membros do público a tomarem a palavra e a compararem o que era exibido na tela com as suas próprias experiências nos protestos.

Através do triplo gesto mencionado por Lara Baladi, a *economia* da imagem que caracterizava o *Cinema Tahrir* deslocava-se, portanto, da simples exibição de filmes para um sistema de trocas (de material audiovisual) e de partilha (de experiências de visualização). O modo como estas trocas se processavam contrariava a dependência relativamente à figura do autor. A partilha reforçava a ligação dos espetadores entre si. E, assim, graças à combinação entre esses movimentos de independência (face ao autor) e de interdependência (entre os membros do público), esta *economia* acabava por se aproximar da lógica que caracteriza os *comuns*.

transcrição disponível no arquivo 858, defende que deveria haver uma maior difusão das filmagens (“millions of Egyptians haven't seen this stuff and know nothing about it, so please try to make it reach them so they get convinced that the revolution is right”). Os jornalistas manifestam a sua concordância, mas ressaltam que os vídeos apresentados se encontravam disponíveis no site e no canal de YouTube do jornal (“The videos that we've watch date from Jan 25 until today are available on Al Masry Al Youm website and YouTube channel”). Assim, após esclarecerem alguns pormenores legais sobre a sua utilização, aconselham o recurso aos meios digitais para obter o material audiovisual: “Each one could gather their friends and family and show them these videos, if you have internet and know how to download and upload, then do”. Porém, o espetador responde com outra sugestão: “why not burn these videos on CD's and hand them out to people so we can distribute them. If TV won't help then we can distribute CD's” (<https://858.ma/BDQ/player/G> consultado a 17.11.2019).

⁶⁵⁴ “Participants at screenings often asked organizers how to get the videos in order to share them further. When organizers during early screenings replied, “YouTube,” people asked for something physical that did not depend on Internet access. Therefore organizers started bringing DVDs with videos and footage. Bluetooth became another important means of distribution” (Gaber e Mollerup 2015, 2910).

⁶⁵⁵ A tenda é mencionada por Hamilton, a 14 de julho, no texto “An open-source, revolutionary screen on Tahrir Square” onde o realizador refere que “From today we have a tent permanently in the square for people to give us material” (Hamilton 2011). Uma publicação, feita no dia 17 de julho na página do *Cinema Tahrir* no Facebook fornece, por sua vez, alguns detalhes relativos ao funcionamento desta estrutura: “If you want to give us footage for the archive, or you want copies of some of the material you're seeing, then come to the Mosireen tent in the central circle of Tahrir between 8pm and 2am” (https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=243562625673512&id=204767142904234 consultado a 07.04.2020).

O geógrafo e teórico britânico David Harvey apresenta no seu livro *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution* uma importante sistematização dessa lógica⁶⁵⁶. De acordo com Harvey os *comuns* não podem ser resumidos a determinados recursos naturais ou, sequer, a certos processos sociais, mas dizem respeito à relação coletiva e não mercantilizada⁶⁵⁷ que se estabelece entre um determinado grupo social e os elementos do ambiente físico e social que sustentam a sua existência⁶⁵⁸.

Partindo desta definição, Harvey chama a atenção para a diversidade que caracteriza os *comuns* e para o modo como essa diversidade os torna simultaneamente, contraditórios e contestados⁶⁵⁹. Temos, assim, *comuns* cujo acesso é aberto e outros cujo acesso é regulado; *comuns* cujo uso é geral e outros cujo uso ocorre no seio de um grupo específico (Harvey 2012, 71), *comuns* que correspondem a recursos naturais e outros – “such as genetic materials, knowledge, cultural assets” (Harvey 2012, 72) – que se situam no âmbito sociocultural⁶⁶⁰. Relativamente a estes últimos David Harvey esclarece que:

“Cultural and intellectual commons of this last sort are often not subject to the logic of scarcity, or to exclusionary uses of the sort that apply to most natural resources. We can all listen to the same radio broadcast or TV show at the same time without diminishing it” (Harvey 1972, 72).

⁶⁵⁶ A noção de “comuns” adquiriu, ao longo das últimas décadas, uma crescente importância através de trabalhos como *Governing the commons* de Elinor Ostrom (1990) ou *Commonwealth* de Michael Hardt e Antonio Negri (2009). Alain Badiou, no livro *The Rebirth of History*, aplicou, por sua vez, este conceito aos acontecimentos de 2011, defendendo que a praça Tahrir replicava o modo como a Comuna de Paris de 1871 se tinha baseado na “creation in common of the collective destiny” (Badiou 2012, 111). Para Badiou o *comum*, presente na praça ocupada, era caracterizado por uma capacidade de colocar o *universal* em relação com o *singular* e de gerar uma *síntese* das várias contradições. Assim, nas palavras do filósofo francês: “This ‘common’ has two particular features. Firstly, it is generic, representative in a site of humanity as a whole. In this site there is to be found every variety of person of whom a people is composed (...). Secondly, it overcomes all the major contradictions that the state claims it alone can manage, without ever transcending them: between intellectuals and manual workers, men and women, poor and rich, Muslims and Copts (...)” (Badiou 2012, 111).

⁶⁵⁷ “At the heart of the practice of commoning lies the principle that the relation between the social group and that aspect of the environment being treated as a common shall be both collective and non-commodified-off-limits to the logic of market exchange and market valuations (Harvey 2012, 73).

⁶⁵⁸ “The common is not to be construed, therefore, as a particular kind of thing, asset or even social process, but as an unstable and malleable social relation between a particular self-defined social group and those aspects of its actually existing or yet-to-be-created social and/or physical environment deemed crucial to its life and livelihood” (Harvey 2012, 73).

⁶⁵⁹ “Questions of the commons, we must conclude, are contradictory and therefore always contested” (Harvey 2012, 71).

⁶⁶⁰ Harvey não se limita a explicitar as características dos *comuns*, mas chama igualmente a atenção para o modo como o capitalismo têm vindo a colocar uma pressão crescente sobre estes. No que diz respeito aos *comuns culturais* o autor alerta que: “Cultural commons become commodified (and often bowdlerized) by a heritage industry bent on Disneyfication, for example. Intellectual property and patenting rights over genetic materials and scientific knowledge more generally constitute one of the hottest topics of our times. When publishing companies charge for access to articles in the scientific and technical journals they publish, the problem of access to what should be common knowledge open to all is plain to see” (Harvey 2012, 72).

Ou seja, de acordo com Harvey, o *uso* dos *comuns* socioculturais, ao não estar abrangido pela *lógica da escassez* e da *utilização restrita*, não conduz a uma perda de valor ou a uma redução da capacidade de satisfazer necessidades⁶⁶¹. Uma observação que o “uso” das imagens da revolução no *Cinema Tahrir* – ao basear-se na *troca* e na *partilha* – parece confirmar.

* * *

A descrição que efetuámos das sessões do *Cinema Tahrir*, neste capítulo, permitiu-nos constatar que estas não dependiam de uma autoria única, não assentavam numa circulação unidirecional do material imagético, nem conduziam ao estabelecimento de um significado unívoco. Pudemos, ainda, verificar que esta ausência de um *sentido único* não derivava apenas de aspetos quantitativos (como a multiplicidade de curadores e a diversidade do material apresentado), mas resultava também de aspetos qualitativos (como a curadoria “interativa” e “open source”). Por essa razão, a análise à *circulação* do material imagético e à *produção* dos seus significados não se pode cingir à figura do curador e à função que lhe é atribuída (de “mostrar” as imagens), mas deve atender igualmente à figura do espetador.

De facto, como tivemos oportunidade de observar, a *economia* das imagens no *Cinema Tahrir* baseava-se em formas de convivência que envolviam os membros do público. E estas formas de convivência – a *troca* e a *partilha* – traduziam-se, por sua vez, num processo de “colocar-em-comum” das imagens.

Daí a importância assumida pela *lógica* dos *comuns* quando tentamos compreender a relação dos espetadores com as imagens no *Cinema Tahrir*. De facto,

⁶⁶¹ É possível estabelecer aqui um paralelismo com a reflexão desenvolvida por Michael Hardt e António Negri no livro *Commonwealth* onde estes autores estabelecem, igualmente, uma distinção entre dois tipos de *comuns*, um que “is a relatively inert, traditional notion that generally involves natural resources” e outro que “is dynamic, involving both the product of labor and the means of future production. This common is not only the earth we share but also the languages we create, the social practices we establish, the modes of sociality that define our relationships, and so forth. This form of the common does not lend itself to a logic of scarcity as does the first” (Hardt e Negri 2009, 139). É interessante notar que, aquando de uma troca de argumentos entre estes dois pensadores e David Harvey, publicada na revista *Artforum* em 2009, coube ao geógrafo britânico assumir um tom mais cauteloso relativamente a esta segunda forma de *comuns*. Efetivamente, Harvey considera que “there is one serious problem with all this. While this form of the common is not subject to the logic of scarcity, it is subject to a logic of debasement and enclosure. And it is hard to see how or why it is that the singularities that compose the multitude would by definition support rather than degrade, corrupt, and debase the common that is the world of affects, signs, information, and codes” (Harvey in Hardt, Negri e Harvey 2009, 260).

como demonstra a reflexão desenvolvida por David Harvey, os *comuns* não correspondem a uma entidade fixa – “a particular kind of thing, asset or even social process” – mas a uma “unstable and malleable social relation” (Harvey 2012, 73). De modo similar, o cinema de rua que teve lugar na praça ocupada não se cingia à exibição de um filme ou de uma série de filmes, mas correspondia ao conjunto de ligações que articulavam de modo “instável” e “maleável” as imagens, o dispositivo de projeção, a praça onde as sessões decorriam e os membros do público.

E é precisamente por esse motivo que o “uso” deste *comum cinematográfico*, não só não retirava valor às imagens da revolução – as quais não estavam sujeitas a princípios de *escassez* e de *restrição* – como acrescentava. Dito de outro modo: o valor das imagens não derivava, aqui, da “the logic of market exchange and market valuations” (Harvey 2012, 73), mas residia no seu *uso* por parte dos espetadores.

A lógica dos *comuns* – entendidos como a “social practice of *commoning*” (Harvey 2012, 73) – ajuda-nos, assim, a esclarecer qual a relação entre as formas de convivência que envolviam os espetadores e a economia da imagem no *Cinema Tahrir*. Porém, no próprio momento em que nos ajuda a responder a essa questão, esta “prática social”, pela sua própria natureza, coloca-nos perante um outro problema: qual a relação entre esses mesmos espectadores e tudo aquilo rodeava o cinema de rua, a começar pelos manifestantes e pela própria praça ocupada (que ambos compartilhavam).

CAPÍTULO VIII - TAHRIR

8.1. “Toca a andar, não há nada para ver”

Imaginem, por um momento, um grupo alargado de pessoas reunidas na praça ocupada. A dada altura alguém se ergue, toma a palavra e partilha as suas experiências durante os protestos com aqueles que o rodeiam, reconhecendo-lhes uma capacidade comum para fazerem a revolução e para falarem sobre esta. Na cena assim descrita é difícil determinar se estamos perante um dos manifestantes que ocupam a praça, um dos espetadores do *Cinema Tahrir* ou ambos.

A indeterminação que aqui se gera demonstra até que ponto é difícil considerar, neste contexto, a vivência dos espetadores no cinema de rua sem ter igualmente em conta a vivência dos manifestantes na praça Tahrir.

Para podermos compreendemos em que consistiu a vivência – e sobretudo a convivência – dos manifestantes é necessário recordar, antes de mais, que as manifestações, ocupações e levantamentos de 2011 não foram apenas um confronto pelo poder, mas também uma luta por diferentes tipos de *suportes*⁶⁶².

Tal significa que os protestos que ocorreram no Egito e noutros locais incluíam entre as suas reivindicações os suportes necessários a uma vida que merecesse ser vivida, ou seja, reclamavam, precisamente, “those aspects of its (...) social and/or physical environment deemed crucial to its life and livelihood” (Harvey 2012, 73). Ao mesmo tempo, os manifestantes, para apresentarem estas exigências, tinham muitas vezes que lutar com as autoridades pelos lugares – as ruas e as praças – que serviam de suporte ao seu protesto.

Não é, portanto, de estranhar que o centro das vivências dos manifestantes, ao longo deste período, se tenha situado no cruzamento entre as táticas de contestação

⁶⁶² O ativista e teórico da cultura visual, Nicholas Mirzoeff sublinha este aspeto quando afirma, a propósito da ocupação da praça Tahrir, que: “This was not a contest of sheer power, as a military battle might be. It was a battle over who controls public space: the ordinary people or the forces of public order?” (Mirzoeff 2016, 257).

utilizadas, a começar pela ocupação⁶⁶³, e o espaço onde essas táticas eram aplicadas⁶⁶⁴, com destaque para a praça Tahrir.

A relevância que a questão do espaço assumiu durante os protestos é indissociável do modo como este era encarado, até àquele momento, pelas autoridades. De facto, o regime de Hosni Mubarak colocou uma ênfase especial no controlo do espaço público e na gestão das relações sociais e políticas que nele podiam ocorrer.

Um elemento fundamental deste controlo situava-se no *estado de emergência* que vigorou desde o assassinato de Anwar Sadat até à queda de Mubarak, restringindo fortemente a possibilidade de as pessoas “aparecerem” publicamente, agindo e falando, em conjunto. Conforme refere Naira Antoun no artigo “The battle for public space: Squares and streets of the Egyptian revolution”:

“Emergency laws in place since Mubarak came to power and renewed periodically (...) criminalize gatherings of more than just a few people. So, in this sense, public space does not belong to the public at all” (Antoun 2012a).

⁶⁶³ Importa referir que apesar da sua relevância as ocupações não foram o único elemento do *reportório de contestação* desenvolvido durante os protestos de 2011. De facto, como nota Atef Said: “the actions and events that unfolded in and around Tahrir were (...) constituted through multiple repertoires of contention, in which the sit-in was central, but also supplemented in various ways by other actions such as barricades, rallies, and targeted attacks on government buildings” (Said 2014, 103).

⁶⁶⁴ A relevância do espaço nos protestos políticos tem vindo a receber, em décadas recentes, uma atenção renovada, como demonstram, por exemplo, os textos de autores como Charles Tilly e como o próprio David Harvey. Num artigo publicado de 2000, intitulado “Space of Contention”, Tilly aborda as implicações espaciais da sua pesquisa em torno das políticas de *confronto* e respetivos *reportórios* (“Why should space matter to contentious politics, and vice-versa?”, Tilly 2000, 138). Estas implicações assumem, para o sociólogo norte-americano, um duplo sentido: por um lado os padrões espaciais “constrain subsequent social interaction, including the interaction we call contentious politics” (Tilly 2000, 137) e, por outro lado, a contestação *transgressiva* “disrupts existing spatial routines” (Tilly 2000, 138). Entre os vários exemplos mencionados por Tilly encontra-se o impacto das rotinas e da distribuição espacial nos padrões de mobilização (Tilly 2000, 138), a possibilidade das atividades e das configurações espaciais tornarem-se parte da própria contestação (como ocorre com as ocupações) (Tilly 2000, 146) ou, ainda, o desafio que as políticas de contestação colocam ao modo como o poder se organiza em torno de certos locais (Tilly 2000, 138). Tal como Charles Tilly, também David Harvey tem investigado a ligação dos movimentos de protesto com o espaço urbano. Porém, como fica evidente no livro *Rebel Cities* publicado na sequência dos levantamentos de 2011, o geógrafo britânico adota uma perspetiva diversa. Influenciado por Henri Lefebvre, *Rebel Cities* assume-se como uma reflexão sobre o *direito à cidade*, criticando a concentração deste numa pequena “elite” político-económica e defendendo a sua reformulação como um *direito coletivo*. Harvey dedica uma atenção especial às relações existentes entre os processos de urbanização e a absorção dos excedentes que resultam do modo de produção capitalista (Harvey 2012, 5). A fim de explicitar estas relações o autor examina alguns exemplos históricos – a Paris de Haussmann, os Estados Unidos dos pós-guerra e o sistema financeiro global do início do século XXI – e sublinha as crises económicas e as convulsões sociais a que cada um deles está associado. A resposta a estes problemas reside, de acordo com o autor, numa atenção crescente às questões do espaço urbano por parte dos movimentos sociais e no estabelecimento de um “democratic control over the deployment of the surpluses through urbanization” (Harvey 2012, 23).

Ou seja, o estado de emergência – cuja definição comporta em si mesma uma componente espacial⁶⁶⁵ – atuava sobre o *espaço público* ao mesmo tempo que limitava o seu *uso público*⁶⁶⁶. O regime, por sua vez, não só aplicava esta limitação “legal” como a expandia seja através da presença visível do aparato securitário nas ruas e praças das cidades egípcias⁶⁶⁷, seja mediante a presença invisível da política secreta (a “*mukhabarat*”)⁶⁶⁸.

Contudo, tão ou mais decisivo do que a capacidade repressiva foi a utilização, por parte das autoridades, do próprio espaço – e, em particular, do planeamento urbano – para controlar a forma como esse mesmo espaço era experienciado em termos sociais e políticos⁶⁶⁹.

Um exemplo deste controlo espacial através do planeamento urbano é-nos dado pela colocação de diversas barreiras no espaço citadino⁶⁷⁰ com o propósito de desincentivar a presença das pessoas nas ruas e praças e refrear as interações sociais⁶⁷¹.

⁶⁶⁵ Numa das mais importantes teorizações contemporâneas sobre o *Estado de Exceção*, o filósofo italiano Giorgio Agamben não só recorre a termos eminentes espaciais (“dentro” e “fora”, “interior” e “exterior”) para pensar a posição do *Soberano* relativamente à *Lei*, como propõe uma definição assente numa ambiguidade espacial (indeterminação entre o dentro e o fora). Assim, de acordo com Agamben: “(...) o estado de exceção não é nem exterior nem interno ao ordenamento jurídico e o problema da sua definição respeita justamente a um limiar, ou zona de indiferença, em que dentro e fora não se se excluem mas se indeterminam. (...) Como veremos, o conflito sobre o estado de exceção apresenta-se essencialmente como uma disputa sobre o *locus* que lhe compete” (Agamben 2010, 43-44).

⁶⁶⁶ “People were deprived of any social or political practices within the public realm. Under the Egyptian Emergency Laws, the agglomeration of more than five people in a public space could be considered a protest that threatens public safety and can lead to prosecution” (Salama 2013, 128).

⁶⁶⁷ Ahmad Shokr, num artigo intitulado “The 18 Days of Tahrir”, dá-nos conta da presença deste aparato securitário na praça Tahrir durante os anos que antecederam o levantamento: “Asserting physical control of Cairo’s urban space is an old tactic of the state’s security apparatus. Tahrir Square, beginning sometime in 2005, has been particularly notable for its police presence, most palpably the armored vans stationed along the edges” (Shokr 2011, 41).

⁶⁶⁸ “Over the years, they built a complicated apparatus of security, the *mukhabarat*, to keep watch over the public (and the public space) and to quash any potentially subversive move” (Rabbat 2012, 205, cf Fales 2015, 63).

⁶⁶⁹ Mohamed Elshahed, num texto intitulado “Tahrir Square: Social Media, Public Space & Revolution in Egypt”, refere precisamente que: “For decades (...) public policy and urban planning, like most governmental matters, were filtered through the harsh lens of state security. Urban open spaces (...) were systematically subdivided or fenced off or given over to vehicular traffic and flyovers, and thus made challenging and even scary for pedestrian” (Elshahed 2013, 21).

⁶⁷⁰ Conforme destacava Hussam H. Salama, no artigo “Tahrir Square. A Narrative of a Public Space”: “the government tended to minimize people’s presence in public spaces and in particular, plazas, by either fencing them or changing their land use. Open spaces were purposefully designed to minimize social gatherings and were continuously monitored” (Salama 2013, 128).

⁶⁷¹ É interessante notar que esta delimitação e controlo espaço público ocorreu em paralelo com a proliferação de condomínios fechados ao nível do espaço privado das classes privilegiadas. De facto, conforme assinala, Naira Antoun, os protestos de rua de 2011 decorrem “against a backdrop of urban planning that sought to limit the availability of open spaces in which citizens might congregate, while developing gated communities for the wealthy that, along with exclusive parks, have constituted a trend towards the privatisation of space” (Antoun 2012a).

Vale a pena recordar, neste âmbito, uma história contada por alguns autores sobre a vedação que o regime teria mantido ao longo de vários anos na praça Tahrir, junto ao Museu Egípcio, dando aso a várias especulações sobre o tipo de obras que estariam em curso no seu interior (Elshahed 2013, 20; Gregory 2013, 239). Porém, de acordo com estes relatos, quando os manifestantes que tomavam parte no levantamento de 2011 derrubaram a estrutura para erguer barricadas depararam-se com um espaço vazio. Ou seja, a vedação não tinha outro propósito que não fosse o de gerir a mobilidade e condicionar a vivência da praça.

Contudo, o controlo do espaço público não se resumia à colocação, por parte do regime, de obstáculos à mobilidade. Pelo contrário, muitas vezes tratava-se de transformar possíveis lugares de reunião e de sociabilização em áreas de uma circulação, dificultando assim outros usos do espaço. Também neste aspeto Tahrir constitui um exemplo particularmente significativo uma vez que a praça foi sendo reduzida a uma grande e ruidosa rotunda automóvel⁶⁷², onde a obrigação de circular⁶⁷³ era de tal forma intensa que gerava constantes congestionamentos (fig. 83).

A vedação e a rotunda representam, assim, dois exemplos aparentemente opostos do modo como as autoridades geriam o uso público do espaço público, a primeira remetendo para a delimitação e a segundo para a circulação. Na verdade, porém, nem a vedação se resumia à obrigação de uma paragem⁶⁷⁴, nem a rotunda se traduzia em pura mobilidade⁶⁷⁵. Pelo contrário, ambas correspondiam ao estabelecimento de uma circulação condicionada e condicionante – ou seja, de um condicionamento que resultava

⁶⁷² Mohamed Elshahed considera que: “Tahrir (...) was merely a big and busy traffic circle – and again, its limitations were the result of political design, of policies that not only discouraged but also prohibited public assembly” (Elshahed 2013, 21). A mesma ideia é defendida por Hussam Hussein Salama: “Before the revolution, Tahrir Square was (...) rationally configured to function as a vehicular circulation open space”. (Salama 2013, 134).

⁶⁷³ Mesmo nas zonas pedonais as estruturas que suportassem outro uso que não o da circulação constante tendiam a escassear: “This huge square never had a café or restaurant on its plaza or surrounding sidewalks. It lacked outdoor seats and its green areas were designed to hinder public use of space. It was simply designed to perform as an open circulation space rather than a place of public discourse” (Salama 2013, 134).

⁶⁷⁴ A vedação – embora restringindo o acesso a determinadas áreas – não implica a anulação da circulação, mas antes a sua gestão e reorientação.

⁶⁷⁵ Ahmad Shokr, referindo-se à praça Tahrir, recorda como “Before January 25, regular visitors would enter a din of pollution and congestion, a zone outside the writ of proper urban planning” (Shokr 2012, 42). Seguindo a descrição feita por Shokr podemos considerar que existia aqui uma espécie de *círculo vicioso* onde a redução do uso do espaço à circulação rodoviária aumentava a poluição e o congestionamento ao mesmo tempo que essa poluição e esse congestionamento desincentivavam outros usos para além da mera circulação.

da gestão *da* mobilidade e *pela* mobilidade – de acordo com uma lógica que, recorrendo à terminologia desenvolvida por Jacques Rancière, podemos designar como *policial*.

De facto, nas suas *Teses sobre Política*, Rancière socorre-se do exemplo da intervenção dos agentes da autoridade nos espaços públicos e, reformulando a conhecida interpelação althusseriana, propõe-se exemplificar o que entende por “polícia” através da expressão “Toca a andar! Não há nada para ver”⁶⁷⁶. Assim, de acordo Rancière:

“The police is that which says that here, on this street, there’s nothing to see and so nothing to do but move along. It asserts that the space for circulating is nothing but the space of circulation.” (Rancière 2010d, 37).

Partindo desta reflexão é possível considerar que o regime de Hosni Mubarak, ao limitar os usos do espaço com recurso não só à força, mas a uma *circulação condicionada e condicionante* (“toca a andar”), estava, de facto, a envolver esse mesmo espaço no duplo “nó” estético (o que há ou não para ver) e político (quem pode ou não ver e falar sobre o que se vê) que caracteriza a lógica da *polícia*.

8.2. Ocupação

Apesar dos diversos condicionamentos que, como vimos, o regime procurou impor ao espaço público, no início de 2011 milhares de pessoas saíram de casa e utilizaram as ruas e as praças de todo o Egito para apresentar as suas reivindicações.

Desde os primeiros dias de protesto uma parte fundamental dessa utilização passou pela ocupação de Tahrir⁶⁷⁷. De facto, após uma tentativa falhada na noite de 25 de

⁶⁷⁶ Importa recordar que a ideia de “polícia”, no pensamento de Jacques Rancière, designa a manutenção da distribuição do sensível e não as forças de segurança no seu sentido corrente (“The police is not a social function but a symbolic constitution of the social”, Rancière 2010d, 36). Nessa medida, a alusão ao modo de operar dos agentes da autoridade funciona, aqui, num sentido que podemos considerar como figurado, servindo, sobretudo, para exemplificar a relação que existe entre a partilha do sensível e a distribuição de lugares e de funções.

⁶⁷⁷ Para percebermos o papel que Tahrir veio a desempenhar no levantamento de 2011 é importante termos em conta a história da praça e, em particular o modo como esta, ao resultar da acumulação ao longo do tempo de diferentes espaços e estruturas, acabou por se tornar num palimpsesto das diferentes dinâmicas sociais e políticas que marcaram a história do Egito moderno (Rabbat 2011, 184, Adham 2013, 97). Originalmente uma zona pantanosa nos arredores do Cairo (El Dorghamy 2011, Adham 2011), o local passou a acolher alguns palácios associados à nobreza local a partir de meados do século XIX. Seria, contudo, com a renovação urbanística de inspiração haussmanniana impulsionada por Ismail Paxá (Salama 2013, 129) e com a consequente reorientação dos eixos de desenvolvimento urbano em direção ao Nilo que a praça começou a ser delineada no espaço deixado livre entre as estruturas palatinas e o novo bairro de Ismailia. Na primeira metade do século XX assistimos a um aumento da importância da burguesia “colonial” na definição da praça – nomeadamente através da compra de antigos palácios e do seu

janeiro⁶⁷⁸, a presença dos manifestantes na praça tornou-se permanente a partir do dia 28 e consolidou-se – quer em termos de adesão, quer em termos de estruturas de apoio – no início de fevereiro⁶⁷⁹, tendo-se prolongando até à resignação do Hosni Mubarak. Depois disso a estratégia de ocupação seria replicada várias vezes ao longo desse ano, quer por ativistas egípcios (fig.84), quer por manifestantes ao redor do mundo.

Embora o levantamento egípcio não se esgote nos acontecimentos que tiveram lugar em Tahrir⁶⁸⁰, a importância adquirida pela praça no imaginário dos movimentos

parcelamento em apartamentos *Art Déco* (Rabbat 2011, 187) – bem como ao surgimento de alguns edifícios marcantes, como é o caso do Museu Egípcio (El Dorghamy 2011). Paralelamente, o local afirmou-se como espaço de protestos, impulsionados pela presença de instalações militares britânicas, o que lhe valeu a denominação oficiosa de Tahrir (libertação). A revolução de 1952 e a presidência de Nasser trouxeram consigo uma alteração na conceção de *espaço público* no Egito, conferindo relevância à ideia de “*melk el hokoma*” (propriedade estatal) (Salama 2013, 130). Será também durante este período que a praça – agora oficialmente designada de Tahrir – irá receber um conjunto de edifícios tão emblemáticos quanto diversos na sua simbologia (desde o “capitalista” Hotel Hilton à pan-arabista sede da Liga Árabe) (Rabbat 2011, 188, Adham 2013). A sucessão de Nasser por Sadat em 1970 e a “abertura” (*infitāh*) económica promovida por este tiveram repercussões importantes ao nível urbanístico (Salama 2013, 131) e ao nível social (com um recrudescimento dos protestos de rua), mas as alterações arquitetónicas em Tahrir limitaram-se a algumas obras relacionadas com o sistema de transportes (Adham 2013). Finalmente, em 1981, o assassinato de Sadat conduziu ao regime de Hosni Mubarak e a um prolongado estado de emergência com fortes implicações no modo como o espaço público era vivenciado.

⁶⁷⁸ Vale a pena assinalar que a relação da praça Tahrir com as estratégias de ocupação não só está presente desde o início do levantamento, como, do ponto de vista histórico, antecede em muito os protestos de 2011. Conforme refere Atef Said, num artigo denominado “We ought to be here: Historicizing space and mobilization in Tahrir Square”, uma das primeiras ocupações da praça ocorreu cerca de quatro décadas antes, em 1972, na sequência de um protesto estudantil contra a presidência de Sadat. De acordo com este autor “20,000 students from Cairo and Ain Chams Universities (both in Cairo) rallied in Tahrir. The students occupied the square all day (...). At midnight on 25 January, police came and evacuated the square by force” (Said 2015, 356-357). Uma nova ocupação aconteceu a 21 de março de 2003, no âmbito das manifestações contra invasão do Iraque, sendo a praça novamente evacuada pelas forças de segurança durante a noite (Said 2015, 357-358). Finalmente, em 2006, teve lugar uma terceira ocupação, desta vez em solidariedade com os juízes pró-democracia perseguidos pelo regime de Mubarak (Said 2015, 358). Na leitura de Atef Said, este conjunto de ocupações, embora distantes no tempo, acabaram por contribuir para o levantamento de 2011: “this history of sit-ins in Tahrir provided protesters with not only the idea of occupying the square, but also concrete strategies for doing so” (Said 2015, 358).

⁶⁷⁹ Alguns autores associam esta consolidação da ocupação da praça aos laços que os manifestantes foram criando entre si à medida que lutavam em conjunto para proteger o espaço contra os apoiantes do regime. Atef Said, por exemplo, considera que “the more protesters succeeding in maintaining the space for themselves through hard battles, the more they became committed to holding it and keeping the occupation going” (Said 2014, 106). Ahmad Shokr, por sua vez, chama a atenção para o carácter “transformador” que a defesa em conjunto da praça assumia: “Tahrir turned into a mass cooperative where everyone was involved in some form of labor to protect the square. In the end, the people of Tahrir won. The experience was transformational” (Shokr 2012, 44).

⁶⁸⁰ O reconhecimento do papel desempenhado pela ocupação da praça deve ser acompanhado por um sentido crítico relativamente ao “cairocentrismo”, ou seja, à tendência para reduzir a totalidade dos protestos aos eventos que tiveram lugar no Cairo, transformando Tahrir numa espécie de novo *cliché* (Baladi 2016a, 136) e apresentado uma imagem simplificada da sociedade egípcia (Alexandrani e Friesen 2016, 173). Atef Said fala a este propósito de um “efeito Tahrir”, o qual potenciou o impacto comunicacional do levantamento, mas, simultaneamente, levou à marginalização das possibilidades revolucionárias que se encontravam fora da praça (bem como ao silenciamento de algumas vozes no seu interior) (Said 2014, 196). Vários autores têm procurado contrariar este *cairocentrismo* valorizando o papel desempenhado por outras praças (Antoun 2012a), por outras tipologias urbanas como as mesquitas (Rabbat 2012) e por outras

sociais de 2011⁶⁸¹ ajudou a colocar no centro destes uma das mais complexas formas de protesto existentes nos reportórios revolucionários.

Uma forma de protesto que conjuga a dimensão *espacial* – ou seja, a ligação a um lugar específico, com a sua história, as suas vivências e os seus condicionalismos – com uma dimensão *temporal* – que prolonga no tempo a presença dos manifestantes no espaço – e, ao fazê-lo, transforma a contestação em resistência.

Conforme nota W. J. T. Mitchell, em termos teóricos a palavra *ocupação* – cuja etimologia pode ser recuada até à retórica clássica⁶⁸² – comporta em si diferentes ocupações⁶⁸³, a começar por uma ocupação e resignificação do uso anterior da expressão no âmbito militar e colonial⁶⁸⁴. Assim, de acordo com Mitchell:

“(...) the word occupation took on a new meaning: the reclaiming of public space by masses of disenfranchised people, the peaceful, nonviolent seizure of places in an effort to provide a new beginning, a foundational space for justice, democracy, and equality” (Mitchell 2012, 12).

A complexidade que caracteriza a ocupação em termos teóricos faz-se sentir igualmente em termos práticos. Perante um regime que, como vimos, havia estabelecido a praça Tahrir como um lugar de circulação a fim de condicionar a sua utilização, a ocupação *parou* a circulação⁶⁸⁵ e transformou a rotunda num acampamento. E, ao fazê-

geografias de protesto como a revolta no norte do Sinai, a contestação ambiental no Assuão e o ativismo núbio (Alexandrani e Friesen 2016, 167-172).

⁶⁸¹ Sem perder de vista o enquadramento geral dos protestos, é necessário reconhecer que, pelo menos durante algum tempo, a praça Tahrir foi percecionada como uma espécie de novo paradigma revolucionário, funcionando ao mesmo tempo como herdeira da tradição das *praças revolucionárias* (Harvey 2012, 117, Rabbat 2011, 184) e como modelo para os protestos que tiveram lugar ao longo desse ano na região (por exemplo na *Praça da Mudança*, em Saana, no Iémen ou na *Rotunda da Pérola*, em Manama, no Bahrain) e no resto do mundo (nomeadamente junto dos *Indignados* em Espanha e do *Occupy* nos Estados Unidos).

⁶⁸² Mitchell assinala como a expressão “occupatio” foi utilizada na Antiguidade Clássica enquanto *tropo* retórico – “the tactic of anticipating an adversary’s arguments by preempting them” (Mitchell 2012, 9-10) – e estabelece um paralelismo com a *retórica do espaço público*: “In the context of the rhetoric of public space, *occupatio* is, as the original meaning of the word reveals, the seizure of an empty place, one that is supposed to be *res nullius*, not owned by anyone, not private property” (Mitchell 2012, 10).

⁶⁸³ De acordo com W. J. T. Mitchell a complexidade desta palavra evidencia-se na sua elasticidade linguística: “As an imperative (you occupy) it constituted a universal address to any conceivable addressee (...) As a transitive verb that takes an object (...), it could expand and contract its direct objects from highly specific places (Tahrir Square, Wall Street) to the entire world. (...) the word occupy was mutating out of its verbal function into a noun and an adjective, as if it was occupying language itself. (Mitchell 2012, 12).

⁶⁸⁴ “The clearest symptom of the uncanny reversal in the meaning of the word occupation has been its transformation from its principal meaning in the preceding historical epoch, as a label for military conquest and neocolonialism” (Mitchell 2012, 12).

⁶⁸⁵ Num artigo intitulado “Tahrir: Ends of Circulation”, Brian T. Edwards recorre a dois termos – “*hisa*” e “*zahma*” – para analisar o modo como o movimento e a paragem marcavam a vivência urbana do Egito e, particularmente, do Cairo. Diz-nos Edwards que “*Hisa*, a word from Egyptian dialect, means more than noise. It means chaos, the hectic, and the frenetic, all in one. *Zahma*, another crucial word, means more than traffic. It means a standstill, a blockage. In Cairo, one learns to navigate between *hisa* and *zahma*” (Edwards 2011, 493). Com base nesta análise, Edwards defende que o levantamento de 2011 provocou um

lo abriu a possibilidade de o protesto assumir a forma de uma *paragem*, desestabilizando a percepção dos eventos revolucionários como momentos de mobilização permanente ou de pura atividade⁶⁸⁶.

8.3. Os *comuns* da ocupação e a experiência dos manifestantes

A dissociação que a ocupação estabelecia entre as vivências dos manifestantes e uma atividade constante não se confundia, porém, com uma redução à inatividade. A *pausa*, que aqui estava em causa, traduzia-se, ao invés, num reequacionamento, no contexto revolucionário, da própria dicotomia entre o ativo e o passivo. Um reequacionamento que se tornava possível porque a permanência dos manifestantes e das tendas na praça não implicava apenas uma *paragem* da circulação, mas, através dessa mesma *paragem*, abria o espaço a novos usos⁶⁸⁷.

Vale a pena regressar, aqui, às *Teses sobre Política* de Jacques Rancière e observar as consequências espaciais que o filósofo francês faz derivar do modo como a *política* e os seus dissensos se opõem ao consenso que caracteriza a *polícia*:

“The police (...) asserts that the space for circulating is nothing but the space of circulation. Politics, by contrast, consists in transforming this space of 'moving-along', of circulation, into a space for the appearance of a subject: the people, the workers, the citizens. It consists in re-figuring space, that is in what is to be done, to be seen and to be named in it” (Rancière 2010d, 37).

No caso da praça Tahrir a *paragem na circulação*⁶⁸⁸ – ao contrariar a lógica policial marcada pela injunção “toca a andar” – permitiu uma reconfiguração do espaço

descongestionamento ou *desbloqueio* da vontade popular. Contudo, como nota o autor, este desbloqueio não se expressava apenas na ação revolucionária, mas estava igualmente presente no modo como a própria *paragem* na circulação passara a ser entendida como um sinal de democratização: “When traffic came to a standstill, which of course it still did, it no longer signified the stagnation of Egyptian society within the state of emergency. Now as you sat in traffic, you guessed that there was a demonstration somewhere on your route.” (Edwards 2011, 493-494).

⁶⁸⁶ “Occupation is, in addition to its spatial connotations, an art of duration and endurance, manifesting the paradoxical synthesis of social movement and mobilization with immobility, the refusal to move.” (Mitchell 2012, 13).

⁶⁸⁷ De modo similar, podemos considerar que o prolongamento no tempo da ocupação do espaço não só introduzia uma suspensão na lógica linear da cronologia como fazia surgir, através dessa suspensão, uma temporalidade saturada de tensões e acontecimentos.

⁶⁸⁸ Num texto recente, publicado no catálogo da exposição *Soulèvements*, Jacques Rancière destaca, precisamente, a importância assumida pela *interrupção do trânsito* no caso concreto dos *levantamentos populares*: “If the popular uprising prevents traffic on the streets, it is not merely the result of a lack of knowledge of military art; rather, it because it is that stopping of the traffic, that re-appropriation of places that constitutes an act of uprising and creates a people” (Rancière 2016, 67).

como público, ou seja, como um lugar onde os manifestantes podiam *aparecer* em conjunto, falando entre si e reivindicando formas sociais de carácter democrático.

Porém, à medida que a ocupação se prolongava, esse espaço tornado público foi-se transformando num lugar “comum” através do desempenho, por parte daqueles que se encontravam na praça, das próprias formas democráticas que vinham sendo reivindicadas⁶⁸⁹.

É importante, contudo, termos em conta que, na base destas formas democráticas, encontravam-se as necessidades materiais que a permanência prolongada de milhares de pessoas na praça ocupada trouxe consigo⁶⁹⁰. Na generalidade dos casos tratava-se de necessidades relacionadas com a integridade física e com o próprio quotidiano, como por exemplo garantir condições de segurança perante a ameaça colocada pelos apoiantes do regime, proporcionar cuidados médicos quando as ameaças se transformavam em violência ou, simplesmente, assegurar alimento e condições de higiene e de repouso⁶⁹¹.

A resposta a estas necessidades assentou na *interdependência* entre quem levava a cabo o protesto. Uma *interdependência* que implicava, em primeiro lugar, assumir a vulnerabilidade que acompanhava a vivência dos manifestantes e, em segundo lugar, conjugar essa vulnerabilidade com o *suporte mútuo* entre todos aqueles que tomavam parte na ocupação⁶⁹². Este suporte mútuo materializou-se, por sua vez, num conjunto de estruturas de apoio mais ou menos improvisadas (fig. 85)⁶⁹³: desde postos de segurança

⁶⁸⁹ Nesse sentido, podemos considerar que a ocupação da praça Tahrir constitui um exemplo da lógica que Judith Butler atribui aos movimentos de protesto contemporâneos, os quais, de acordo com a filósofa norte-americana, “Not only (...) struggle for the idea of social support and political enfranchisement, but their struggle is its own social form. And so, in the most ideal instances an alliance begins to enact the social order it seeks to bring about by establishing its own modes of sociability” (Butler 2015, 84).

⁶⁹⁰ “People were talking not only about political statements, but also about blankets and food and equipment” (Said 2014, 112).

⁶⁹¹ Atef Said insiste neste ponto: “The problem of survival was crucial. At issue was not only how to survive under the constant threat and regular reality of violence, but also how to address only seemingly banal needs like food, water, and bathrooms” (Said 2014, 118). Judith Butler, nas suas *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, vai ainda mais longe e defende que: “(...) it was only when those needs that are supposed to remain private came out into the day and night of the square (...) that it finally became possible to extend the space and time of the event with such tenacity as to bring the regime down” (Butler 2015, 98).

⁶⁹² “(...) there was no grand plan. And yet people did meet and there was from the start a collective sense of the need to coordinate and support one another”. (Said 2014, 112).

⁶⁹³ Mohamed Elshahed descreve, assim, o estabelecimento destas estruturas de apoio: “During these days Tahrir became a hub for social activity and artistic creativity. People sold food and drinks, set up recycling bins and portable toilets, organized the logistics of daily life (...) Doctors and nurses were providing free healthcare in impromptu clinics (...)” (Elshahed 2013, 22-23). Hussam Hussein Salama, por sua vez, chama a atenção para o modo como essa *logística da vida quotidiana* se refletia na própria geografia da praça: “The patterns of agglomeration within the square featured an interesting dialogue between sociopolitical practices and space. For example, most of the intellectual and artistic activities took place on the eastern

nas entradas da praça (fig. 86)⁶⁹⁴ até áreas de acampamento (fig. 87), passando por locais onde se podia comer uma refeição, postos de saúde temporários (fig. 88) e pontos de recolha de lixo (fig. 89)⁶⁹⁵.

A *interdependência* socioeconómica era complementada pela adoção de processos *horizontais* de decisão. De facto, a ocupação replicava, no interior da praça, o questionamento da autoridade que motivara o próprio levantamento, recusando a figura do líder carismático como princípio organizativo do protesto⁶⁹⁶. Esta ausência de uma liderança formal traduzia-se, por sua vez, numa relação complexa entre coordenação e

side of the Square with colonial buildings as a background. Newspaper stands, art exhibits and a memorial for martyrs was located on that side. Prayers were held at the center, the most secured area of the square. Services, trash bins and toilets were located on the western side adjacent to a construction site. Clinics were located on the edges of the space to facilitate the transfer of injured protestors to neighboring hospitals” (Salama 2013, 134). Vale a pena notar que esta capacidade de auto-organização do espaço ocupado não foi um exclusivo dos meses de janeiro e fevereiro, mas esteve presente, igualmente, noutros momentos e, em particular, durante o mês de julho, ao ponto do *Egypt Independent* se referir à praça então reocupada como “Tahrir City” (Doss 2011). De facto, como refere Nina Mollerup, após a continuação dos protestos durante a primavera, os manifestantes que ocuparam novamente Tahrir no dia 8 de julho “were apt at doing sit-ins and the square quickly became an organised sub-society in the middle of the city, complete with school, library, cinema, hairdresser, and security” (Mollerup 2015, 32).

⁶⁹⁴ Logo após a “batalha dos camelos” (Said 2014, 104-105), durante a primeira ocupação, foram estabelecidas zonas de controlo à entrada da praça. Mohamed Elshahed relata que: “Entry points were manned by volunteers who checked for weapons and identification – denying entry to anyone employed by the Interior Ministry. Outside the checkpoints, long cues formed and people waited patiently for hours” (Elshahed 2013, 22). Após o tempo de espera para conseguir aceder e passar por estes postos, o momento da entrada na praça constituía uma experiência marcante. Ahmad Shokr recorda que “(...) the excitement of entering the plaza never subsided. Crossing the popular checkpoints, one was greeted, like a hero, by a chorale of young men chanting, “Welcome revolutionaries!” (Shokr 2012, 42).

⁶⁹⁵ “When it came to sanitation, bathrooms, and provisions for basic hygiene, there was no single system and, like so much else, strategies shifted over time and among the protestors. For example, there was no central plan to collect garbage, after a few days some people just volunteered to collect it (Said 2014, 119).

⁶⁹⁶ W. J. T. Mitchell, no seu artigo “Image, Space, Revolution: The Arts of Occupation”, estabelece um paralelismo entre esta recusa da figura do *soberano* como princípio organizativo dos protestos e o tipo de reportório imagético então adotado, o qual se traduzia numa “iconography of nonsovereignty” onde a “face and figure of the charismatic leader” era afastada a favor da “face in and of the crowd, the assembled masses” (Mitchell 2012, 9) e do “empty space and the specific place” da ocupação (Mitchell 2012, 17).

espontaneidade⁶⁹⁷, com modalidades transitórias de organização a conviverem com outras mais estruturadas⁶⁹⁸.

Tal significa que o lugar conferido às formas democráticas durante o protesto não pode ser resumido à reivindicação de direitos formais. Pelo contrário, ao derivarem das necessidades materiais geradas pela ocupação, estas formas assentavam diretamente nas práticas que marcavam a vivência dos manifestantes – a interdependência e a horizontalidade – passando, por isso, a coincidir com a convivência entre estes.

* * *

O presente capítulo demonstra que a importância de atendermos à experiência dos manifestantes quando analisamos a experiência dos espetadores não se justifica, apenas, pelo facto dos filmes visualizados por estes últimos retratarem as ações empreendidas pelos primeiros. Na verdade, essa relevância advém, sobretudo, da proximidade que existia entre a vivência de ambos.

De facto, se a vivência daqueles que marcavam presença nas sessões do cinema de rua dependia, como vimos, de uma articulação entre fatores técnicos, espaciais e sociais, também a vivência daqueles que tomavam parte no levantamento resultava da

⁶⁹⁷ Vários autores têm insistido nos difíceis equilíbrios que foram estabelecidos, no âmbito do levantamento de 2011, entre a ideia de uma “revolução sem líder” e formas alternativas de coordenação. Paolo Gerbaudo, por exemplo, salienta o papel assumido, neste contexto, pelo “carisma difuso” de um conjunto de ativistas: “The Egyptian revolution of 2011 has often been celebrated in the media and among Western activists as a ‘leaderless revolution’ (...) there is some truth in such accounts, even though they often tend to downplay the importance of a diffuse charismatic activist elite within the movement and to exaggerate the role of the Internet” (Gerbaudo 2013, 8). De modo similar Ilan Zvi Baron e Jeroen Gunning chamam a atenção para a função que, dada a ausência de uma liderança centralizada, acabou por ser desempenhada por determinados *facilitadores*: “we would caution against overstating its supposed ‘leaderlessness’. As with the Egyptian protest networks, there are key facilitators and activists who keep up the momentum of the movement, set the agenda and ensure decisions are made (...) What is different from earlier movements is the absence of a centralised leadership structure with clearly visible leaders” (Baron e Gunning 2014, 299). Atef Said, por sua vez destaca a adaptação de padrões e redes prévias às novas circunstâncias: “The revolution may not have had a single leader in the traditional sense, yet (...) describing people’s actions as spontaneous fails to capture the ways in which people drew on pre-existing patterns of behavior and already established networks built around skill-sets and interests, but also adapted their actions creatively as new circumstances arose” (Said 2014, 116).

⁶⁹⁸ No artigo “Tahrir Square. A Narrative of a Public Space”, Hussam Hussein Salama descreve como, durante a primeira ocupação, formas mais espontâneas se foram cruzando com outras mais organizadas: “Committees were formed and discussion assemblages between diverse political, religious and social groups emerged in the square. These nodes of socio-political discourse were triggered spontaneously (...) However, they gradually constructed the organizational structure of the place (...) Community groups responsible for securing, maintaining and administrating the square evolved from these nodes (Salama 2013, 136-137).

articulação entre o dispositivo de contestação (a ocupação), o espaço onde essa contestação tinha lugar (a praça Tahrir) e a multidão de manifestantes.

Curiosamente, ao examinarmos a forma como ocorria esta segunda articulação constatámos que ela acabava por situar uma *paragem* ou uma *pausa* no centro dos protestos, tornando, assim, problemática a distinção que habitualmente é feita entre o carácter meramente restritivo do poder e a pura atividade da revolução.

De resto, como pudemos verificar a propósito do período anterior ao levantamento, o próprio regime de Hosni Mubarak não recorria, apenas, à imposição de proibições, mas procurava tornar o espaço público num “espaço de circulação” que servisse apenas para cada indivíduo se deslocar no tempo conveniente para um lugar determinado a fim de executar a atividade que lhe competia.

Tendo presente as palavras de Jacques Rancière percebemos a importância desta circulação para a *distribuição* que determina quem tem e quem não têm acesso ao *comum* e como é que esse acesso é feito:

“A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela ‘ocupação’ define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum” (Rancière, 2009, 16)⁶⁹⁹.

Ora, uma das principais consequências da paragem introduzida pela ocupação consistiu, precisamente, em impedir que “o espaço para circular fosse apenas o espaço de circulação”, ou seja, um espaço destinado a assegurar que as diferentes atividades se encontravam distribuídas por tempos e lugares adequados, de acordo com as capacidades atribuídas a cada indivíduo.

A alteração que tal provocava no que havia para ver e para fazer na praça Tahrir era tão profunda que acabava por ter uma dupla consequência em termos políticos.

Por um lado, a paragem transformava o “espaço de circulação” num “espaço de aparecimento” (Rancière 2010d, 37) onde todos podia surgir e apresentar em conjunto as suas reivindicações. E, ao fazê-lo, estabelecia *a praça como suporte do protesto*.

⁶⁹⁹ Esta passagem de Jacques Rancière surge, logo após a sua alusão à exclusão platónica do envolvimento dos artesãos nas *coisas comuns* da comunidade: “Os artesãos, diz Platão, não podem participar das coisas comuns porque eles *não têm tempo* para se dedicar a outra coisa que não seja o seu trabalho. Eles não podem estar em *outro lugar* porque o trabalho não espera” (Rancière, 2009, 16).

Por outro lado, o prolongamento no tempo da presença no espaço obrigava os manifestantes a criarem as condições materiais que permitiam *suportar o protesto na praça*. E estas condições, ao basearem-se em processos horizontais de decisão e em estruturas partilhadas de suporte, acabavam por tornar o “espaço de aparecimento” num “espaço comum”.

Este aspeto é particularmente importa pois comprova a proximidade que existia entre as vivências daqueles que estavam envolvidos nos protestos – as quais assentavam em formas de convivência como a interdependência e a partilha – e as vivências daqueles que tomavam parte nas sessões do cinema de rua – as quais, como vimos no capítulo anterior, baseavam-se em formas de convivência como a troca e a partilha – correspondendo ambas a *processos sociais de comunalização* (“commoning”).

De facto, esta proximidade é tão intensa que parece indicar que a experiência dos espetadores e a experiência dos manifestantes eram, aqui, não só paralelas, mas intercetavam-se. Porém, antes de podermos confirmar esta hipótese e averiguar as suas consequências, é necessário determinar onde se terá situado o ponto dessa interseção.

CAPÍTULO IX – O ESPETADOR-MANIFESTANTE

9.1. A ligação entre a experiência do espetador e a experiência do manifestante

Regressemos, por um momento, à figura que, no início do capítulo anterior, imaginámos erguendo-se de entre um grupo reunido na praça ocupada e partilhando a sua experiência da revolução. Esta figura – cuja indeterminação entre o manifestante e o espetador então assinalámos – baseia-se, de facto, nos relatos das intervenções dos membros do público durante as sessões do *Cinema Tahrir*.

De acordo com as descrições feitas pelos organizadores, as projeções de julho contaram com o envolvimento constante dos espetadores, os quais, através de aplausos e interjeições, risos e protestos, reagiam às imagens e interagiam entre si (Gaber e Mollerup 2015, 2904). Em certas ocasiões, os membros do público chegavam mesmo a tomar a palavra de um modo espontâneo e a comentar as imagens que eram projetadas, tendo algumas destas contribuições ficado registadas em notícias de jornal e em depoimentos sobre o projeto.

Numa destas notícias, intitulada “Revolutionary cinema in Tahrir Square” e que, como referimos, foi publicada a 14 de julho no *Ahram Online*, a jornalista Deena Adel começa por assinalar os propósitos do *Cinema Tahrir* e por descrever as projeções para, em seguida, centrar a sua atenção na reação da audiência:

“The audience, glued to the screen, reflected on how far we have come since the early days of the revolution. Particular memories were engraved in their minds, and in some cases, their faces” (Adel 2011).

O relato de Adel sublinha não só a concentração com que o público observava as imagens (“glued to the screen”) mas, também, a sua capacidade para refletir, a partir dessas imagens, sobre o significado dos eventos revolucionários (“the audience (...) reflected on how far we have come since the early days of the revolution”). É importante notar, contudo, que esta capacidade reflexiva não requeria necessariamente um distanciamento por parte dos espetadores, mas podia resultar da incorporação de determinadas memórias.

De facto, Deena Adel destaca o caso de um espetador que, no momento em que eram projetadas filmagens da *batalha dos camelos* (fig.90)⁷⁰⁰, interveio para dar conta da sua própria experiência:

“That was when I got this scar,” declares a member of the audience, pointing at his forehead proudly as he watched footage of the ‘Battle of the Camel’ on 2 February” (Adel 2011).

A cicatriz que este membro do público exibiu constituía, simultaneamente, um vestígio da sua presença enquanto manifestante na primeira ocupação da praça e uma inscrição no espetador da violência então sofrida. Deste modo, aquilo que a tela apresentava – as imagens dos confrontos de janeiro e fevereiro – era deslocado e reinscrito no protesto de julho e no evento de projeção cinematográfico que o acompanhava⁷⁰¹.

Uma semana após o artigo de Deena Adel, foi a vez de Helen Stuhr-Rommereim escrever um texto sobre o *Cinema Tahrir*, o qual foi, tal como mencionámos, publicado no *Egypt Independent* com o título “Tahrir Cinema displays revolutionary power of archives”. Também aqui os comentários feitos pelos espetadores eram objeto de atenção:

“The screenings are conversations, during which commentary is welcome. When a clip from the morning of 10 April showed young men displaying the bullet casings they found on the ground after the military cleared the square the night before, one spectator was prompted to stand up and tell his parallel story. Displaying his own bullet casings, he took the microphone and delivered a speech, which included a particularly cutting metaphor for the project’s theme: the revolution is not over.” (Stuhr-Rommereim 2011)

Neste caso o filme projetado não se referia ao levantamento de janeiro e fevereiro, mas à tentativa de reocupação da praça no mês abril e à violenta repressão, por ordem da junta militar, daquele que era, até então, um dos protestos mais expressivos desde a queda de Hosni Mubarak. Em resposta à imagem de um jovem que, na tela, mostrava as balas disparadas pelos militares, um membro da audiência não só apresentou os invólucros por si guardados – num gesto similar ao do espetador que exibia a cicatriz – como tomou a palavra e, de acordo com Stuhr-Rommereim, procurou estabelecer o sentido do que era

⁷⁰⁰ O vídeo, com cerca de 9’30”, foi realizado por Omar Robert Hamilton – que chegou a ser detido durante as filmagens – e acompanha, a partir do ponto de vista dos manifestantes, a defesa da praça durante o ataque levado a cabo pelos apoiantes de Hosni Mubarak no dia 2 de fevereiro (<https://www.youtube.com/watch?v=jx33QyWZo2s>).

⁷⁰¹ Este aspeto é reforçado pelo facto de o filme de Hamilton adotar a perspetiva da “rua”. Ou seja, a relação do membro do público com o que era mostrado nas filmagens vinha complementar a relação das filmagens com o ponto de vista de quem tomava parte na ocupação, estabelecendo assim um continuo entre ambas as experiências.

visto (“he (...) delivered a speech, which included a particularly cutting metaphor for the project’s theme”).

Os episódios descritos nos textos noticiosos coevos demonstram, assim, que, no *Cinema Tahrir*, o *olhar* dos espetadores se fazia acompanhar por uma capacidade de atribuir sentido ao que era visto. Ou seja, a visualidade não dependia, apenas, da intenção de quem realizara os filmes ou de quem os selecionava e apresentava. Pelo contrário, os membros do público, afastando-se esteticamente do autor e politicamente da autoridade, determinavam o significado das imagens ao compararem o que viam com as suas próprias vivências e ao relacionarem a experiência anterior como manifestantes com a experiência atual como espetadores⁷⁰² através de vestígios materiais (como os invólucros de balas) e de memórias incorporadas (como a cicatriz).

Contudo, a capacidade de *olhar* exercida pela audiência no cinema de rua não teria sido possível se não tivesse sido complementada por uma capacidade de *aparecer*, permanecendo e resistindo, na praça ocupada onde esse cinema tinha lugar.

Vimos como, nos dois casos mencionados, os espetadores *apareciam* – erguendo-se, discursando, exibindo a cicatriz ou os invólucros de bala – diante daqueles que, em conjunto com eles assistiam às projeções. Jasmina Metwaly, num testemunho recolhido no artigo publicado por Sherief Gaber e Nina Mollerup, oferece-nos um outro exemplo onde a importância da questão do “aparecimento” nas sessões cinematográficas de julho se torna ainda mais evidente.

A artista e ativista recorda aqui como, durante a exibição de um filme sobre um jovem que fora preso pelo regime no ano anterior ao levantamento, a mãe deste, presente na projeção, se levantou e partilhou a sua experiência. Diz-nos Jasmina Metwaly que:

⁷⁰² É importante sublinhar que, embora estes relatos destaquem as declarações individuais de alguns membros do público, a atribuição de significado às filmagens através da *replicação* da experiência dos protestos na experiência do cinema ocorria também ao nível da visualização coletiva. De facto, Helen Stuhr-Rommereim, no seu artigo, menciona igualmente o modo como os espetadores “recordavam e reviviam” como um grupo os eventos representados nas imagens: “Watching the films, the crowd responded in turns with laughter, cheers, and gasps of anger. The atmosphere was one of a group, remembering and reliving a shared experience (Stuhr-Rommereim 2011). No mesmo sentido, Omar Robert Hamilton, no texto que escreveu poucos dias após o início das sessões, assinala a intensidade com que o público “revivia” certos acontecimentos decisivos: “Reliving those moments from January 28th when they dismantled the hated Central Security Forces tells you that it can be done again. The cheers that go up every time Omar Soleiman announces the President has stepped down frees you for a brilliant moment from the day's dust and heat” (Hamilton 2011).

“I remember making a video about a kid that was arrested in August, the year before (...). the mother of the kid was looking for him everywhere and I filmed her testimony (...). And she was at the street screening in Tahrir. People watching, she’s in the crowd and she’s on the screen at the same time. Everyone’s cheering, and then she stands up all of a sudden, like, uncontrollably, she stands up: ‘I’m here, this is me’ and she speaks of her son to the public, to the audience, while the video is running. And she’s saying all these beautiful things, and she’s crying and everyone’s cheering (...). And I think this is the political here. (...) This is the political moment. It’s not the image itself. It’s what happens with it. With it or in relation to it” (Metwaly in Gaber e Mollerup 2015, 2914-2915).

Ou seja, ao desaparecimento que o regime impusera ao seu filho, esta mãe respondia com um duplo *aparecimento* na tela e na praça (“she’s in the crowd and she’s on the screen at the same time”). Daí que Jasmina Metwaly considere que, neste caso, o *momento político* não se encontra no filme que ela própria realizara⁷⁰³, mas no conjunto de relações que, a partir da projeção desse filme, se estabeleciam entre o duplo aparecimento desta mãe e aqueles que estavam presentes no cinema de rua (“And she’s saying all these beautiful things, and she’s crying and everyone’s cheering (...) And I think this is the political here”)⁷⁰⁴.

Os relatos de jornal e os depoimentos dos organizadores, assinalam, portanto, o envolvimento da audiência com o cinema de rua e com as imagens que aí eram projetadas dos acontecimentos que marcaram os protestos e as ocupações.

Ao destacarem algumas das intervenções levadas a cabo por membros do público, estes relatos e depoimentos insistem, sobretudo, na relação que aqui se estabelecia entre a experiência destes espetadores e a experiência dos manifestantes. É interessante, contudo, notar que, no momento em que o fazem, as descrições centram-se em dois gestos aparentemente simples e que são comumente levados a cabo pelos espetadores: *olhar* e *aparecer*.

A possibilidade que assim se abre, com base nestas descrições, é a dos próprios gestos empreendidos pelos espetadores *enquanto* espetadores – *aparecer* no local das projeções e *olhar* os filmes projetados -, ao serem desempenhados nas condições concretas do cinema de rua na praça ocupada, constituírem o ponto de interseção entre

⁷⁰³ Como referimos, para além da sua ligação ao coletivo *Mosireen*, Jasmina Metwaly colaborou, durante este período, com o grupo *Não aos Julgamentos Militares de Civis* (Metwaly 2012).

⁷⁰⁴ Sherif Gaber e Nina Mollerup, ao comentarem o relato de Jasmina Metwaly, chamam a atenção para este conjunto, extenso e complexo, de relações: “Jasmina’s story about the mother of the imprisoned boy shows how different elements of the screening depend on each other (...). Through the screening, the woman-on-the-screen became a personalized voice of the revolution. Then, with her own image as a background, the woman-in-the-crowd was able to stand up and speak as a voice of the revolution, with authority added by her own larger-than-life image playing beside her and by the crowd cheering both the woman and the images. As she stood talking, the images helped transform and mediate relationships between different participants” (Gaber e Mollerup 2015, 2915).

aqueles dois tipos de experiência, correspondendo, em última instância, a um exercício político de direitos.

9.2. O direito de olhar

A interseção entre o olhar e o exercício de um direito tem sido uma das preocupações centrais do ativista e teórico da cultura visual britânico Nicholas Mirzoeff⁷⁰⁵. O ponto de partida da reflexão levada a cabo por Mirzoeff situa-se na constatação de que o direito aqui em causa – o *direito de olhar* – “is not about merely seeing” (Mirzoeff 2011a, 473). Trata-se, antes, de um direito ao “real” ou, dito de outro modo, de uma disputa sobre o significado do real que contraria a realidade “that does exist but should not” e constrói uma alternativa.

É necessário ter em conta que, para Nicholas Mirzoeff, o termo *visualidade* designa, neste contexto, a equivalência que a autoridade procura estabelecer entre ela própria e a visualização⁷⁰⁶ (Mirzoeff 2011a, 474-476, 479-480). Ou seja, a autoridade reivindica para si o exclusivo da capacidade de ver e de estabelecer o sentido do que é visto⁷⁰⁷. Ao fazê-lo impõe uma *divisão do sensível* (uma distribuição do que é visível, audível e dizível e por quem) e, conseqüentemente, uma divisão no mundo social (uma

⁷⁰⁵ Em “The Right to Look” Nicholas Mirzoeff procura estabelecer uma “genealogia descolonizada da visualidade” com base na dupla influência de Jacques Rancière e de Michel Foucault. Através desta genealogia o autor analisa um conjunto específico de operações – “classificar”, “separar” e “esteticizar” – e observa como estas se foram articulando, ao longo do tempo, em diferentes “complexos de visualidade”. Assim, conforme esclarece o próprio Mirzoeff: “In tracing a decolonial genealogy of visibility, I have identified three primary complexes of visibility and countervisibility: the plantation complex that sustained the transatlantic slave trade; what was known to certain apologists for the British empire as the imperialist complex; and what President Dwight Eisenhower identified as the military-industrial complex, which is still very much with us” (Mirzoeff 2011a, 480). O texto tem por base uma conferência proferida em 2011, da qual resultaram duas versões (embora sem diferenças substantivas no que diz respeito à conceptualização desenvolvida): uma publicada autonomamente na revista *Critical Inquiry* (Mirzoeff 2011a, 473-496) e outra incluída, como introdução, no livro “*The Right to Look: A Counterhistory of Visibility*” (Mirzoeff 2011b, 1-34). Optámos por utilizar aqui a versão que surgiu na *Critical Inquiry*.

⁷⁰⁶ Em vez de se limitar a utilizar o termo *visualidade* no sentido corrente – enquanto qualidade do que é visível – Mirzoeff explora as suas dimensões históricas, sociais e políticas (Mirzoeff 2011a, 474), recuando até à figura do historiador oitocentista Thomas Carlyle (Mirzoeff 2011a, 474) e à tendência, que este representa, para fazer equivaler a autoridade e a “visualização da história” de acordo com uma certa “tradição da liderança heroica” (Mirzoeff 2011a, 475). Assim, segundo o ativista e teórico britânico, “Visibility is an old word for an old project. (...) it is in fact an early nineteenth-century term, meaning the visualization of history (...). This ability to assemble a visualization manifests the authority of the visualizer. In turn, the authorizing of authority requires permanent renewal in order to win consent as the “normal” or everyday because it is always already contested.” (Mirzoeff 2011a, 474).

⁷⁰⁷ “The opposite of the right to look is not censorship, then, but visibility, that authority to tell us to move on and that exclusive claim to be able to look” (Mirzoeff 2011a, 474).

separação entre quem conta e quem não conta) (Mirzoeff 2009, 17-20, cf. Rancière 2009, 15-26)⁷⁰⁸.

Perante a visualidade do poder, o direito ao olhar surge assim, fundamentalmente, como uma forma de *contra-visualidade* (“counter-visibility”)⁷⁰⁹.

No Egito, durante o regime de Hosni Mubarak, existiam fortes restrições quer ao *direito de olhar* entendido no seu sentido mais amplo, quer à própria *materialização* desse direito em imagens⁷¹⁰. Nos casos mais extremos o ato de fotografar ou de filmar encontrava-se proibido em certos locais e a desobediência podia resultar em prisão. Lara Baladi, por exemplo, recorda como foi detida várias vezes por esse motivo:

“Photographing in Egypt was prohibited in many areas during the Mubarak era; I was arrested no fewer than seven times over fifteen years for taking pictures in various parts of the country. Fear-mongering propaganda made people paranoid, feeding an ever-present and general suspicion of the camera, and by extension, of the ‘other’” (Baladi 2016a, 132).

As limitações que pendiam sobre a produção de imagens em certos contextos e a desconfiança relativamente aqueles que as produziam eram apenas os traços mais evidentes e autocráticos da tentativa de estabelecer uma equivalência entre autoridade e a visualidade, determinando quem tinha ou não a aptidão para olhar e quais imagens eram ou não consideradas *corretas*⁷¹¹.

Daí que, durante o levantamento de 2011, nos deparemos com uma luta pelas imagens onde o gesto de segurar no alto as câmaras dos telemóveis durante os protestos e as cargas policiais adquiria uma relevância que não se resumia à vontade de registar os

⁷⁰⁸ A reflexão de Nicholas Mirzoeff apresenta diversas afinidades com o trabalho do filósofo francês Jacques Rancière, sendo possível estabelecer um paralelismo entre as noções de *visualidade* e de *distribuição do sensível*, bem como entre a *contra-visualidade* e o *dissenso*. De facto, o próprio ativista e teórico britânico reconhece o impacto que o pensamento rancieriano teve na sua pesquisa: “(...) the countervisuality of the right to look has its own techniques, which I shall gloss here using the radical genealogy of Jacques Rancière, whose work has been central to my project” (Mirzoeff 2011a, 480).

⁷⁰⁹ “The right to look is, then, the claim to a right to the real. It is the boundary of visibility, the place where such codes of separation encounter a grammar of nonviolence – meaning the refusal to segregate – as a collective form. Confronted with this double need to apprehend and counter a real that does exist but should not, and one that should exist but is as yet becoming, countervisuality has created a variety of realist formats structured around such tensions” (Mirzoeff 2011a, 477).

⁷¹⁰ “Prior to (and since) the revolution (...) filmmakers and photographers filming in public commonly faced aggressive challenges from bystanders, if not authorities, who might restrict the image of Egypt violently” (Westmoreland 2016, 244).

⁷¹¹ A relação entre autoridade e visualidade não implicava, como é óbvio, uma proibição geral das imagens, mas, antes, a sua *gestão* de acordo com os interesses dos poderes vigentes. De facto, como nota Mark Westmoreland, no artigo “Street Scenes: The Politics of Revolutionary Video in Egypt”, o Egito de Mubarak era simultaneamente um local com restrições à produção imagética e “a place hyper-mediated for the touristic gaze” (Westmoreland 2016, 244).

acontecimentos ou à necessidade de os divulgar⁷¹². Ouçamos, mais uma vez, a este propósito, Lara Baladi:

“The camera became a non-violent weapon aimed directly at the state, denouncing it. Photographing implied taking a stand against the regime; it was a way of reconquering territory” (Baladi 2016a, 133)⁷¹³.

Após a queda de Hosni Mubarak, em fevereiro, a disputa em torno de quem tinha *a capacidade de ver e de estabelecer o sentido do que era visto* não só não acabou como adquiriu uma nova intensidade à medida que aqueles que pretendiam ocupar o lugar do poder tentavam restabelecer a ligação, entretanto questionada, entre autoridade e visualidade. De facto, encontramos vários casos que testemunham o modo como os novos poderes procuraram limitar a produção imagética e interferir no *direito de olhar*.

Um exemplo, particularmente significativo, diz respeito ao recorrente *apagamento* dos graffitis que se tinham multiplicado nas paredes do Cairo e de outras cidades desde o início dos protestos. Importa ter presente que estes graffitis – seja por constituírem uma *nova forma de pensamento visual*⁷¹⁴, seja pelo impacto alargado que lhes era inerente – desempenharam um papel importante na relação entre a arte, a política e o espaço público no contexto revolucionário (Gröndahl 2012, Abaza 2016). Esta relevância acabou por conduzir a uma situação de atrito permanente com a junta militar. Daí que, conforme explica Mona Abaza num texto intitulado “Walls, Segregating Downtown Cairo and the Mohammed Mahmud Street Graffiti”:

“It is as if a war has been declared between what I call the ‘professional whiteners’ of walls and the growing dissenting underground culture. Graffiti in Cairene streets are often accompanied by obvious mocking insults, jokes and biting sardonic drawings against the SCAF and the figures of the *ancien régime*. This of course resulted in an obsession on the part of the authorities with erasing the graffiti, whitening the walls (...) Even more fascinating is how quickly the whitened walls are once again repainted by the underground graffiti rebels” (Abaza 2013, 125).

⁷¹² Tal como é assinalado por Baladi, a luta pelas imagens e, mais amplamente, pelo “direito de olhar e de ser visto” estava já presente nos anos que antecederam o levantamento (“The 2008 Mahalla protests by textile mill workers revived the notion that we had a right to see and be seen”, Baladi 2016a, 132). Foi, porém, durante os eventos de 2011 que a disputa em torno destes direitos adquiriu uma renovada relevância e que o ato de fotografar se tornou “a political act, equal in importance to demonstrating, constituting a form of civil disobedience and defiance” (Baladi 2016a, 132-133).

⁷¹³ Esta aproximação metafórica da câmara fotográfica ou cinematográfica a uma “arma” não é, obviamente, inédita. Encontramo-la, com formulações diversas, no contexto do *Tercer Cine* sul americano (“La cámara es la inagotable expropiadora de imágenes-municiones, el proyector es un arma capaz de disparar 24 fotogramas por segundo”, Getino e Solanas 1988, 40) ou do *Cinéma Militant* proposto pelos *États généraux du cinéma* na sequência do maio de 1968 (“C’est pourquoi nous défendons: l’utilisation des films comme arme de lutte politique (...)”, 1968, 5).

⁷¹⁴ “After the occupation of Tahrir Square, the social movements in Egypt produced new forms of visual thinking, including ‘street art,’ graffiti, and video collectives” (Mirzoeff 2016, 258).

Esta espécie de *guerra* entre os *branqueadores profissionais* e os artistas foi dando lugar a uma pressão crescente sobre estes últimos – incluindo ameaças à sua liberdade e à própria vida – que se prolongou para lá do período dito de transição (Mirzoeff 2016, 258-262).

Outro exemplo, ainda mais brutal nas suas consequências, da disputa em torno do *direito de olhar* após a resignação de Hosni Mubarak teve lugar na rua Mohammed Mahmud. Situada nas proximidades da praça Tahrir esta rua havia albergado a sede do Ministério do Interior durante o regime anterior e acolhera, ao longo de 2011, alguns dos graffiti mais significativos do período revolucionário⁷¹⁵. Em novembro tornou-se num dos centros do maior protesto desde a queda do regime e num dos locais onde a repressão foi mais intensa. Nessa ocasião, de acordo com os relatos, foram disparados diversos tiros por parte das forças de segurança visando propositadamente os olhos dos manifestantes⁷¹⁶ e resultando na incapacitação violenta e literal da sua visão (fig. 91)⁷¹⁷.

Estes dois exemplos demonstram como a disputa em torno da “visualidade” se prolongou para lá da queda de Hosni Mubarak e acompanhou a tentativa por parte dos novos poderes de afirmarem a sua autoridade fixando o sentido do levantamento e encerrando o processo revolucionário (contra a vontade daqueles que pretendiam aprofundar a capacidade desse mesmo processo para alterar a realidade existente)⁷¹⁸.

É precisamente no contexto desta disputa que ganha relevância o gesto de todos aqueles que, durante o mês julho, se sentavam em frente da tela improvisada erguida na praça reocupada e observavam as imagens que iam sendo projetadas. Ao fazê-lo estavam a exercer o seu *direito de olhar*, refutando as *classificações* e as *separações* – a começar

⁷¹⁵ “The walls on Mohamed Mahmoud (...) became a landmark for revolutionary graffiti. (...) The army painted the walls white. The artists drew new graffiti” (Baladi 2016b).

⁷¹⁶ “During these events, police gunmen and trained snipers had reportedly targeted (...) the eyes of protesters” (Abaza 2012). Passado cerca de 15 meses, em 2013, um oficial das forças policiais viria a ser condenado por estes acontecimentos (Kingsley 2013).

⁷¹⁷ “The eyepatches worn by those blinded (...) became a vivid reminder of the unfinished nature of the Egyptian revolution. Other protesters wore fake patches in solidarity, while graffiti artists daubed portraits of the blinded on streets leading from Tahrir Square” (Kingsley 2013). Importa notar, contudo, que este não foi um caso isolado. Por exemplo, durante a ocupação de julho Sherief Gaber fotografou um homem que havia sido baleado pela polícia com uma bala de borracha, poucos dias antes, tendo ficado cego de um olho (fig. 92).

⁷¹⁸ “(...) both SCAF and the MB, as well as significant parts of the ruling elites and intellectuals, emphasized that the revolution had already ‘succeeded’ in ousting Mubarak and thus urged all the radical voices in Tahrir and elsewhere to stop protesting, and to practice democracy only through formal channels. But many protestors resisted this narrative, argued that nothing had really changed, and raised the slogan ‘the revolution continue’ – meaning that the revolution will continue until its broader demands of ‘bread, liberty, and economic justice’ have been realized.” (Said 2014, 274).

pela divisão entre quem tinha e quem não tinha a capacidade de ver as imagens da revolução e de estabelecer o seu sentido – e recusando o respeito *estético* pelo estado da situação que as novas autoridades procuravam estabelecer⁷¹⁹.

Este exercício de “contravisualidade” por parte dos espetadores é particularmente relevante no que diz respeito à “visualização da história”, para retomarmos aqui uma expressão empregue por Nicholas Mirzoeff (2011a, 474). De facto, um dos pontos de tensão entre as diferentes forças que, na sequência da queda do regime, pretendiam assumir o poder (militares, irmandade muçulmana, reformistas liberais) era, como referimos, a própria *história* do processo revolucionário iniciado em janeiro. Tratava-se, no fundo, de determinar não só quem podia definir a imagem legítima da revolução, mas também quem era legitimado por essa imagem.

O *Cinema Tahrir*, ao ligar o (contra-)arquivo da revolução construído por ativistas e manifestantes ao exercício do *direito de olhar* por parte dos espetadores, recusava a exclusividade da *visualização da história* que as novas autoridades pretendiam assumir. Porém, mais do que tentar definir outra imagem da revolução oposta à imagem oficial – resumindo tudo a um desacordo sobre o critério de *verdade* empregue – a “contravisualidade” procurava, sobretudo, afirmar a *capacidade de ver e de falar sobre o que era visto* como sendo “comum” ao povo reunido na praça⁷²⁰ e não como um exclusivo daqueles que detinham o poder, fosse este executivo, mediático ou económico.

9.3. O direito de aparecer

Qualquer análise à interseção que se estabelecia, no *Cinema Tahrir*, entre o gesto de olhar e o exercício de um direito será incompleta se não tivermos em conta a ligação que esse mesmo olhar estabelecia quer com o (re)surgimento dos manifestantes nas imagens projetadas, quer com surgimento dos espetadores na praça ocupada.

⁷¹⁹ Vale a pena recordar que, de acordo com Nicholas Mirzoeff, “A given modality of visuality is composed of a series of operations that can be summarized under three headings: first, it classifies by naming, categorizing, and defining (...) Next, visuality separates the groups so classified as a means of social organization. (...) Finally, it makes this separated classification seem right and hence aesthetic” (Mirzoeff 2011a, 476).

⁷²⁰ Este entendimento *democrático* da capacidade de ver e de estabelecer o significado do que é visto evidencia-se nos exemplos que mencionámos no início do capítulo onde os membros do público, ao mesmo tempo que reivindicavam para si a aptidão de atribuir sentido às imagens, assentavam a publicitação desse sentido numa partilha de experiências políticas e cinematográficas com aqueles que os rodeavam (e não numa dicotomia entre saber e ignorância).

Efetivamente, como Nicholas Mirzoeff faz questão de sublinhar no seu texto sobre “The Right to Look”, este direito:

“... is not about merely seeing. It begins at a personal level with the look into someone else’s eyes to express friendship, solidarity, or love. That look must be mutual, each inventing the other, or it fails (...). The right to look claims (...) a political subjectivity and collectivity (...)” (Mirzoeff 2011a, 473)

Tal significa que, de acordo com o ativista e teórico britânico, o *direito de olhar* não só inclui uma dimensão intersubjetiva como gera um conjunto de relações de dependência mútua (“... amizade, solidariedade ou amor”). Os ecos do *reconhecimento* hegeliano que aqui se fazem sentir assumem, assim, a forma de uma reciprocidade entre a capacidade de *ver* e de *ser visto*⁷²¹, ou seja, entre o desempenho do *direito de olhar* e o exercício do *direito aparecer*⁷²².

A ideia de um “espaço no qual eu apareço aos outros e outros a mim” (Arendt 1998, 198-199), subjacente ao *direito de aparecer*, foi trabalhada por Hannah Arendt na sua obra *The Human Condition*, publicada em 1958. Partindo de um entendimento “metafórico” da *polis*⁷²³, Arendt define o *espaço de aparecimento* (“space of appearance”) como o espaço que surge *temporariamente*⁷²⁴ entre os seres humanos quando estes agem e discursam em conjunto tendo em vista um propósito compartilhado, estando por isso fortemente associado à *ação pública e política*⁷²⁵.

⁷²¹ Mona Abaza, no artigo “Walls, Segregating Downtown Cairo and the Mohammed Mahmud Street Graffiti”, associa esta ligação entre *ver* e *ser visto* diretamente à praça Tahrir: “Tahrir triggered a new visual culture that is raising political consciousness. Tahrir became the place to film and be filmed, as well as being a space to see others and to be seen.” (Abaza 2013, 125).

⁷²² Após proceder a um diagnóstico sobre a situação contemporânea, Nicholas Mirzoeff conclui que esta reciprocidade – entre o direito de olhar e o direito de ser visto – constitui a única alternativa possível ao *novo autoritarismo* e à *crise permanente*. Assim, nas palavras do autor: “Several outcomes seem possible from this swirling situation: a new authoritarianism, a perpetual crisis, or, just possibly, a time in which my claim to the right to look is met by your willingness to be seen. And I reciprocate.” (Mirzoeff 2011a, 486).

⁷²³ Embora o seu ponto de partida seja efetivamente a *polis* grega e toda a tradição filosófica e política que lhe está associada, Hannah Arendt procura pensar um conjunto de relações – e a espacialidade que as acompanha – independentemente do *lugar* específico onde estas ocorrem. Assim, conforme esclarece, a autora: “The polis, properly speaking, is not the city-state in its physical location; it is the organization of the people as it arises out of acting and speaking together, and its true space lies between people living together for this purpose, no matter where they happen to be” (Arendt 1998, 198).

⁷²⁴ É importante ter em conta que, de acordo com Hannah Arendt, o *espaço de aparecimento* não obedece a um princípio de “necessidade” ou de “permanência” – ao contrário do que ocorre com o *labor* e o *trabalho* – nem coincide com a “formal constitution of the public realm and the various forms of government” (Arendt 1998, 199). Trata-se, pelo contrário, de um espaço que existe apenas no movimento da sua atualização e deixa de existir “not only with the dispersal of men (...) but with the disappearance or arrest of the activities themselves” (Arendt 1998, 199).

⁷²⁵ Vale a pena recordar que um dos temas centrais de *A Condição Humana* é a diferença entre *labor*, *work* e *action* (Arendt 1998, 7-8). O *labor* surge, aqui, associado ao domínio da vida biológica e à *repetição implacável* das atividades que visam satisfazer as *necessidades vitais*. O *trabalho*, por sua vez, corresponde

Quando, passado mais de meio século, Judith Butler se propõe pensar as assembleias extraparlamentares, na sequência dos movimentos de protesto de 2011, uma parte importante da sua reflexão desenvolve-se, precisamente, a partir de um diálogo crítico⁷²⁶ com o *espaço de aparecimento* arendtiano⁷²⁷.

Butler questiona aqui, de forma particularmente veemente, o modo como o pensamento de Arendt se encontra marcado pela oposição entre um domínio público e político masculino (entendido como o lugar do discurso e da ação) e um domínio privado e feminino (associado ao labor reprodutivo e às atividades transitórias que não se qualificam como ações no sentido próprio e político)⁷²⁸. Assim, nas palavras da autora de *Notes Toward A Performative Theory Of Assembly*:

“Hannah Arendt (...) in *The Human Condition*, quite emphatically distinguishes the private sphere as one of dependency and inaction from the public sphere as one of independent action” (Butler 2015, 44).

Esta distinção retoma antigos esquemas dicotómicos e desdobra-os numa série de oposições – *ação* versus *inação*, *independência* versus *dependência* – que apresentam fortes ressonâncias com a divisão entre atividade e passividade.

às atividades marcadas pela artificialidade e pela durabilidade, ou seja, pela produção do *mundo artificial* do homem, e não pelas necessidades impostas pelo *ciclo vital da espécie*. A *ação*, ao invés, distingue-se tanto do labor como do trabalho ao remeter para a atividade pública e politicamente qualificada.

⁷²⁶ O propósito de Judith Butler não é, obviamente, negar a relevância do pensamento de Hannah Arendt. Pelo contrário, são precisamente os paralelismos existentes entre a ação política no *espaço de aparecimento* descrita por Arendt e a performatividade da política nas assembleias transitórias analisada por Butler que motivam o diálogo crítico que aqui se estabelece. De resto, a própria filósofa norte-americana faz questão de esclarecer que: “I push against Hannah Arendt even as I draw upon her resources to clarify my own position. Her work supports my action here, but I also refuse it in some ways.” (Butler 2015, 75).

⁷²⁷ Este tipo de interação com a ideia de *espaço de aparecimento* proposta por Arendt não é, obviamente, um exclusivo de Judith Butler. Outro autor que tem procurado repensar este conceito é, precisamente, Nicholas Mirzoeff. Num livro escrito em 2017 e dedicado ao movimento *Black Lives Matter*, o próprio título da publicação – *The Appearance of Black Lives Matter* – remete, através de um jogo com o duplo sentido da palavra “appearance”, para o *surgimento* daquele movimento antirracista e para a reflexão arendtiana. Na parte introdutória, Mirzoeff explica que: “I am appropriating Hannah Arendt’s evocative phrase ‘the space of appearance’ (...). But I will be using it in a very different way” (Mirzoeff 2017, 19). De acordo com o autor a proposta de Arendt, para além de assentar numa visão idealizada da *polis* grega, reduzia o espaço de *aparecimento* a um espaço de *representação*, ou seja, a um espaço onde as categorias representadas eram valorizadas e as restantes eram excluídas (“It was more exactly a space of representation because those admitted represented the category of free male citizens”, Mirzoeff 2017, 20). O teórico e ativista britânico defende, ao invés, que se reconsidere o *espaço de aparecimento* com base numa compreensão de que “To appear is to matter, in the sense of Black Lives Matter, to be grievable, to be a person that counts for something” (Mirzoeff 2017, 18).

⁷²⁸ Na leitura feita pela filósofa norte-americana, o modo como esta oposição se encontra organizada é, portanto, indissociável de uma determinada *política de género* (“Arendt’s view is confounded by its own gender politics”, Butler 2015, 75) e da divisão do trabalho que a acompanha. De facto, diz-nos Butler, “The public sphere in which the speech act qualifies as the paradigmatic political action is one that has already, in her view, been separated from the private sphere, the domain of women, slaves, children, and those too old or infirm to work. In a sense, all those populations are associated with the bodily form of existence, one characterized by the ‘transience’ of its work, and contrasted with true deeds, which include the making of cultural works and the spoken deed” (Butler 2015, 45).

Segundo Judith Butler, uma das principais consequências destes esquemas dicotômicos é a secundarização da dimensão material e corpórea da política⁷²⁹. A filósofa norte-americana considera que esta dimensão secundarizada corresponde, na verdade, a uma “structuring absence”⁷³⁰ (Butler 2015, 86) e que, portanto, é possível repensar o *espaço de aparecimento* a partir dela.

É importante notar, contudo, que o entendimento incorporado da política⁷³¹ que encontramos em Butler não implica que o corpo que surge no espaço público pertença a um sujeito ativo, autossustentado ou livre de constrangimentos⁷³². Contrariando as diversas fantasias que o pensamento ocidental foi tecendo em torno do *Sujeito*, a autora defende que “the human does not stand alone” (Butler 2015, 131).

A constatação de que a vida humana necessita, para a sua subsistência e desenvolvimento, de um conjunto de suportes⁷³³ é indissociável, da questão da *precariedade*, ou seja, do problema que se coloca quando estes suportes faltam⁷³⁴. No

⁷²⁹ É verdade que aparecer é sempre aparecer *para alguém* e que, portanto, ao pensar o espaço político como um *espaço de aparecimento*, a reflexão arendtiana pressupõe a entrada do corpo no *campo visual e auditivo*. Contudo, como Judith Butler faz questão de sublinhar, o corpo que aqui aparece, falando e agindo na esfera pública é um corpo “masculine and unsupported, presumptively free to create, but not itself created” enquanto que o corpo “female, ageing, foreign, or childish, and always prepolitical” (Butler 2015, 75) é deslocado para a esfera privada. O resultado é, assim, uma desmaterialização ou uma *desincorporação* do corpo político acompanhada por uma exclusão, do *espaço de aparecimento*, do corpo “sexual, laboring, feminine, foreign, and mute” (Butler 2015, 86).

⁷³⁰ No capítulo inicial das suas *Notes*, logo após mencionar a atenção crítica que a teoria feminista dedicou ao livro *A Condição Humana*, a autora apresenta um exemplo do modo como esta *ausência estruturante* opera: “(...) the foreign, unskilled, feminized body that belongs to the private sphere is the condition of possibility for the speaking male citizen (who is presumably fed by someone and sheltered somewhere, and whose nourishment and shelter are tended to in some regular ways by some disenfranchised population or another)” (Butler 2015, 45-46).

⁷³¹ Tendo como referência os movimentos de protesto contemporâneos, a filósofa norte-americana defende, que a prática política “is always supported and (...) it is invariably bodily” (Butler 2015, 73) e que, por conseguinte, existe uma expressão política do corpo que não se restringe à linguagem falada ou escrita (“when the body ‘speaks’ politically, it is not only in vocal or written language”, Butler 2015, 83).

⁷³² “If the body in the sphere of politics were by definition active always self-constituting, never constituted-then we would not need to struggle for the conditions that allow the body its free activity in the name of social and economic justice. That struggle presumes that bodies are constrained and constrainable” (Butler 2015, 184).

⁷³³ “(...) my stronger point is simply this: no human creature survives or persists without depending on a sustaining environment, social forms of relationality, and economic forms that presume and structure interdependency”. (Butler 2015, 209-210).

⁷³⁴ A ideia de que a vida humana é, sempre, dependente de suportes tem vindo a ser trabalhada por diversas autoras para além da filósofa norte-americana. Como a própria Judith Butler reconhece, um dos campos de estudo que, atualmente, mais contribui para esta reflexão é o *disability studies*: “We know from disability studies that the capacity to move depends upon instruments and surfaces that make movement possible, and that bodily movement is supported and facilitated by nonhuman objects and their particular capacity for agency” (Butler 2015, 72). De facto, encontramos nesta área algumas contribuições determinantes para um questionamento emancipatório da concepção autossustentada e automobilizada do ser humano e para uma reformulação da ideia de suporte. Petra Küppers, por exemplo, recorre à *disability performance* para interrogar os esquemas dicotômicos que organizam a atribuição de capacidades e incapacidades (Küppers

entendimento de Judith Butler, a precariedade corresponde, em grande parte, a uma condição politicamente induzida⁷³⁵ que afeta o próprio modo como o *espaço de aparecimento* é constituído. De facto, como explica Butler:

“What we sometimes call a ‘right’ to appear is tacitly supported by regulatory schemes that qualify only certain subjects as eligible to exercise that right. So no matter how ‘universal’ the right to appear claims to be, its universalism is undercut by differential forms of power that qualify who can and cannot appear.” (Butler 2015, 50).

Tal significa que o *espaço de aparecimento* não é apenas, como defendia Hannah Arendt, o espaço onde os seres humanos podem aparecer, agindo e discursando em conjunto, tendo em vista um propósito comum⁷³⁶. É também um campo regulado, explícita ou implicitamente, por “norms of recognition that are themselves hierarchical and exclusionary” (Butler 2015, 38). Estes “esquemas regulatórios”, ao determinarem quem pode e quem não pode aparecer, elegem e padronizam certas versões do “humano” como sendo humanamente qualificadas e desqualificam outras, expondo estas últimas à violência e à precariedade⁷³⁷.

Contudo, apesar do carácter decisivo que a alocação diferencial de precariedade e as regulações impostas ao *espaço de aparecimento* assumem na contemporaneidade,

2005). Vivian Sobchack, por seu lado, contrapõe a *transcendência* e a *imanência* enquanto *modalidades do corpo vivo* (Sobchack 2005). De acordo com Sobchack a *transcendência*, ao assentar na intencionalidade e na mobilidade, reduz os sistemas de suporte a um mero ruído de fundo, ao passo que a *imanência* emerge nos momentos em que uma rotura entre o corpo e os seus suportes conduz a uma consciencialização da importância de ambos.

⁷³⁵ “‘Precarity’ designates that politically induced condition in which certain populations suffer from failing social and economic networks of support more than others, and become differentially exposed to injury, violence, and death.” (Butler 2015, 33). Butler considera que esta distribuição diferencial de precariedade é não só uma forma de gestão biopolítica das populações (“one way of managing populations is to distribute vulnerability unequally”, Butler 2015, 143) mas também um modo da racionalidade neoliberal utilizar “the ever-present threat of precarity to justify its heightened regulation of public space and its deregulation of market expansion” (Butler 2015, 14).

⁷³⁶ A proposta arendtiana do *espaço de aparecimento* pressupunha uma ligação entre a *intersubjetividade* (“the space where I appear to others as others appear to me”, Arendt 1998, 198) e a *existência humana* (“the space where (...) men exist not merely like other living or inanimate things but make their appearance explicitly”, Arendt 1998, 198-199). O problema que imediatamente se coloca é que, com base nesta definição, a exclusão do *espaço de aparecimento* corresponde, simultaneamente, a uma exclusão da existência política e humanamente qualificada (“To be deprived of it means to be deprived of reality, which, humanly and politically speaking, is the same as appearance”, Arendt 1998, 199). Judith Butler está particularmente ciente deste aspeto quando alerta que “At stake is the question of whether the destitute are outside of politics and power or are in fact living out a specific form of political destitution (...)” (Butler 2015, 78). A resposta de Butler é clara: os *destituídos*, os excluídos do *espaço de aparecimento*, não estão situados fora de toda a realidade política e humana, enquanto mera *vida nua*, mas encontram-se sujeitos, através da própria exclusão, a um processo político onde a regulação daquele espaço se liga à distribuição diferencial de precariedade.

⁷³⁷ “Within the terms of both military and economic policy, certain populations are effectively targeted as injurable (with impunity) or disposable (living on in a disposable condition or no longer living, quite literally disposed of, a distinction that constitutes an interval in the time-space of social death).” (Butler 2015, 143).

Judith Butler não considera que a resposta se situe na mera superação da *vulnerabilidade* por parte de indivíduos sempre ativos e bem-sucedidos ou na afirmação “moral” da autossustentação que caracteriza os discursos neoliberais. Estar exposto aos outros e ao mundo, depender de suportes humanos e não humanos que auxiliam a nossa persistência e o nosso florescimento é, no entendimento da filósofa, não só a condição pré-contratual das relações sociais⁷³⁸ como “one ground of our potential equality and our reciprocal obligations to produce together conditions of livable life” (Butler 2015, 218)⁷³⁹.

Não é, portanto, de estranhar que, quando se propõe tratar da associação entre os movimentos de protestos contemporâneos e a criação de espaços onde os manifestantes podem não só aparecer, mas construir em conjunto *as condições que tornam a vulnerabilidade e a interdependência vivíveis*, Butler dirija a sua atenção para o levantamento egípcio⁷⁴⁰.

Tal como procuramos demonstrar no capítulo VIII, os egípcios, ao saírem das suas casas e ao aparecerem em conjunto nas ruas e praças durante o levantamento de 2011, estavam a romper com os condicionamentos que o regime de Hosni Mubarak tentava impor, de diversas formas, à utilização do espaço público.

Locais como a praça Tahrir transformaram-se, assim, em espaços onde era possível, finalmente, as pessoas surgirem umas perante as outras, dar a conhecer as suas aspirações, apresentar as suas reivindicações (“pão, liberdade, justiça social”) e exigir a queda do regime (“o povo quer a queda do regime”)⁷⁴¹. Durante algum tempo, estar

⁷³⁸ “(...) vulnerability constitutes one of the conditions of sociality and political life that cannot be contractually stipulated, and whose denial and manipulability constitute an effort to destroy or manage an interdependent social condition of politics” (Butler 2015, 211).

⁷³⁹ Nessa medida a resposta à *precariedade* combina a crítica dos mecanismos que promovem a sua distribuição diferenciada com o reconhecimento da *vulnerabilidade* que nos constitui como seres sociais e traduz-se numa transformação desses laços sociais em relações de interdependência e suporte mútuo.

⁷⁴⁰ Logo na primeira frase de *Notes Toward a Performative Theory of Assembly* Judith Butler associa a reflexão que se prepara para desenvolver ao impacto do levantamento no Egito: “Since the emergence of mass numbers of people in Tahrir Square (...) scholars and activists have taken a renewed interest in the form and effect of public assemblies.” (Butler 2015,1). Ao longo do texto a filósofa regressa por diversas vezes aos eventos que tiveram lugar em Tahrir. Uma das menções mais longas e significativas ocorre, precisamente, após o diálogo com o pensamento de Hannah Arendt. Butler parte, aqui, da sociabilidade que acompanhava a ocupação para demonstrar que o “princípio de igualdade” desenvolvido dentro da praça não derivava de “ações heroicas” ou da “retórica política”, mas era incorporado na própria forma social de resistência (Butler 2015, 89-90).

⁷⁴¹ A importância assumida pelo exercício do *direito de aparecer* durante os protestos torna-se ainda mais evidente quanto constatamos que, com o regresso à “ordem”, as novas autoridades procuraram transformar o *espaço aparecimento* aberto pelas manifestações e ocupações num *espaço de desaparecimento*. De facto, a lógica do poder instituída a seguir aos levantamentos assentou, em grande parte, num “conscious act of erasure” (Abaza 2016, 172) que estendia a diversos aspetos do quotidiano: desde o apagamento de graffiti até à demolição de edifícios simbólicos (Boer 2015), passando por planos para omitir o levantamento nos

presente na praça implicava, inclusivamente, a oportunidade de se aparecer numa escala global através dos meios de comunicação e das redes sociais⁷⁴².

Convém, contudo, recordar que a transformação de uma área de circulação *onde não havia nada para ver*, como era Tahrir, num espaço onde se podia aparecer publica e politicamente só foi possível, num primeiro momento, graças à presença da multidão de corpos nas ruas e, depois, através da resistência desses mesmos corpos na praça. Ou seja, a dimensão corpórea acompanhou, desde o início, o desempenho do *direito de aparecer* e assumiu uma importância cada vez maior à medida que a ocupação se prolongou no tempo e se assistiu ao aumento das necessidades logísticas associadas à permanência continuada de milhares de pessoas dormindo, comendo, convivendo e protestando em conjunto.

A resposta encontrada pelos manifestantes para as crescentes necessidades materiais assentou, como referimos, no desenvolvimento de um conjunto de práticas de suporte mútuo que incluíam desde a defesa conjunta do espaço até à auto-organização das atividades quotidianas. Deste modo, a *vulnerabilidade* ligava-se à *interdependência* ou, para recuperarmos uma expressão utilizada por Judith Butler, “o que o corpo requer” ligava-se ao “que o corpo pode fazer”⁷⁴³. E era, precisamente, através dessa ligação, que o *espaço de aparecimento* se transformava num *espaço comum*.

As projeções do *Cinema Tahrir* acrescentavam, por sua vez, uma camada adicional de complexidade ao modo como a questão do *aparecimento* se colocava no âmbito da ocupação. Uma complexidade que dizia respeito, antes de mais, aos

currículos escolares (Egypt Independent 2017) ou por projetos urbanísticos destinados a retirar as estruturas governamentais do Cairo (Ziada 2015). Uma forma ainda mais extrema de desaparecimento é, por sua vez, denunciada num relatório da Amnistia Internacional, publicado durante a presidência de Abdel el-Sisi: “(...) it is evident that at least several hundred Egyptians were disappeared (...) with a reported average of three or four people subjected to enforced disappearance each day (...)” (Amnesty International 2016, 19).

⁷⁴² De facto, uma das modalidades que o exercício do *direito de aparecer* assumiu durante o levantamento egípcio foi, precisamente, a circulação de milhares de imagens dos manifestantes, produzidas em muitos casos pelos próprios e difundidas globalmente pelas redes sociais e pelos órgãos de comunicação social. Podemos mesmo considerar que esta circulação por via imagética reforçava a capacidade que Hannah Arendt atribuía ao *espaço de aparecimento* de encontrar “its proper location almost any time and anywhere” (Arendt 1998, 198). Porém, como nota Judith Butler, para que tal aconteça, é necessário que o espaço público seja simultaneamente *transportável* e *localizado* (Butler 2015, 91). Daí que, ao assinalar a importância da difusão audiovisual das *cenas de rua* durante o levantamento egípcio (Butler 2015, 91-92), a filósofa norte-americana chame igualmente a atenção para a presença e da persistência dos corpos na praça ocupada (“the scene could not be the scene if we did not understand that some people are at risk, and the risk is run precisely by those bodies on the street”, Butler 2015, 92).

⁷⁴³ Ecoando a reflexão espinosista sobre *o que pode um corpo*, Judith Butler defende que “To rethink the space of appearance in order to understand the power and effect of public demonstrations for our time, we will need to consider more closely the bodily dimensions of action, what the body requires, and what the body can do (...)” (Butler 2015, 73).

manifestantes e à forma como estes, após terem exercido o seu *direito de aparecer* durante os protestos e as ocupações anteriores – e em particular, durante a própria ocupação de Tahrir – reapareciam agora nas imagens que eram observadas pelos espetadores na praça reocupada.

Tal não significa, contudo, que o evento cinematográfico estivesse estruturado em torno de uma divisão entre uma capacidade de aparecer e de agir restringida aos manifestantes e uma capacidade de olhar e de ajuizar atribuída aos espetadores. Pelo contrário, a vivência dos espetadores no *Cinema Tahrir* assentava numa *visualização incorporada*, ou seja, numa experiência de visualização onde aqueles que observavam as imagens *apareciam* também eles, física e corporeamente, no local de projeção, sentindo o calor das noites de verão, o desconforto de estar sentado no chão ou de ter de permanecer de pé, a tensão física resultante do momento político e o entusiasmo de partilhar aquele espaço com outros corpos (Baladi 2015, 42).

É certo que a presença física dos espetadores é inerente ao cinema e que nas projeções de rua o impacto fenomenológico e o significado sociológico dessa presença tendem a ser amplificados pela sua associação a um espaço urbano específico. Porém, no caso do *Cinema Tahrir* deparamo-nos não só com uma *visualização incorporada*, mas também com uma “incorporação” do que era visualizado⁷⁴⁴.

Um exemplo desta *incorporação da visualização* é-nos dado pela exposição dos corpos à violência exercida pelo poder⁷⁴⁵. De facto, os espetadores observavam na praça ocupada as filmagens das agressões levadas a cabo pelas forças de segurança e pelos apoiantes do antigo regime contra os manifestantes que tinham ocupado esse mesmo espaço. Viam, nos vídeos, os corpos a serem agredidos e atirados contra o pavimento onde estavam agora sentados⁷⁴⁶. Assistiam a filmes de confrontos, como os da ponte *Qasr El Nil*, que tiveram lugar a poucos metros do local de projeção. E cada um destes momentos gerava, como notam Sherief Gaber e Nina Mollerup, a sensação de que “being

⁷⁴⁴ Esta associação entre as sessões do *Cinema Tahrir* e uma “incorporação” do que era visualizado é assinalada por Sherief Gaber e Nina Mollerup quando defendem que “revolutionary street screenings enable particular paths to knowledge because (...) their public and illegal manner sometimes embodies the very events portrayed in the images” (Gaber e Mollerup 2015, 2906).

⁷⁴⁵ Octavio Getino e Fernando Solanas, no artigo de 1969, associam as sessões do *Tercer Cine* a uma experiência similar: “el compañero que asistía a las proyecciones lo hacía con plena conciencia de estar infringiendo las leyes del sistema y exponía su seguridad personal a eventuales represiones” (Getino e Solanas 1988, 45).

⁷⁴⁶ “(...) the sensory experience of sitting on concrete, feeling its hardness, became part of seeing images of people being thrown against the very same concrete” (Gaber e Mollerup 2015, 2908).

present at a screening was a potentially dangerous action”⁷⁴⁷. Um perigo que viria a concretizar-se, no final desse mês, quando as forças de segurança evacuaram Tahrir e acabaram com o protesto e com as projeções.

Deste modo, a exposição dos corpos dos manifestantes à violência apresentada nas imagens era replicada pela exposição dos corpos dos espetadores à violência na praça ocupada⁷⁴⁸. E assim, através desta exposição comum dos corpos, a *incorporação da visualização* assumia a forma de uma experiência partilhada de *vulnerabilidade*.

A incorporação por parte dos espetadores daquilo que era visualizado nas imagens não se resumia, contudo, à percepção do perigo e à consciência da vulnerabilidade, mas implicava igualmente a experiência de “estar juntos” na praça.

Michael Hardt e Antonio Negri, na *Declaration* que publicarem na sequência dos eventos de 2011, destacam justamente a “redescoberta” da importância do “estar junto dos corpos”⁷⁴⁹ como um dos principais contributos dados pelos levantamentos e ocupações que então ocorreram. Assim, nas palavras destes dois filósofos:

“The encampments and occupations of 2011 have rediscovered this truth of communication (...) nothing can replace the being together of bodies and the corporeal communication that is the basis of collective political intelligence and action. In all the occupations (...) even in cases when they lasted only a short time, the participants experienced the power of creating new political affects through being together” (Hardt e Negri 2012, 18).

Embora a importância de “estar juntos” seja particularmente intensa durante os processos revolucionários, ela também é relevante noutras ocasiões, como é o caso das sessões de cinema. De facto, é difícil abordar o modo como a receção cinematográfica se

⁷⁴⁷ “Being present at a screening was a potentially dangerous action, and participants at screenings were watching a past as well as a potential future. (...) Through the screenings they explicitly became part of the revolution because by taking part in a revolutionary event, they became endangered like others with and before them” (Gaber e Mollerup 2015, 2916).

⁷⁴⁸ Também neste âmbito, a experiência daqueles que visualizavam as projeções não resultava apenas do conteúdo das imagens (que apresentavam cenas de violência), mas implicava o contexto da praça (sob ameaça de intervenção por parte das forças de segurança) e o próprio posicionamento dos espetadores. Efetivamente, mais do que qualquer um dos elementos isolado, era a interação complexa entre as imagens, o ambiente e os corpos que gerava a tensão física e a consciência de perigo.

⁷⁴⁹ O termo “redescoberta”, utilizado pelos autores, tem um peso específico. De facto, a constatação da importância de “estar junto” nos protestos de 2011, surge na sequência de uma referência por parte de Michael Hardt e Antonio Negri ao *18 Brumário de Luís Bonaparte* de Karl Marx e à descrição que este faz da dispersão que caracterizava o campesinato francês em meados do século XIX. Assim, segundo a leitura proposta por Hardt e Negri: “The most important communication the proletarians have, and that the peasants lack, is enacted in the physical, corporeal being together in the factory. The class and the bases of political action are formed not primarily through the circulation of information or even ideas but rather through the construction of political affects, which requires a physical proximity.” (Hardt e Negri 2012, 18).

tem processado ao longo do tempo sem ter em conta a dimensão social da visualização⁷⁵⁰. Neste âmbito, continua a pertencer a Walter Benjamin uma das reflexões historicamente mais significativas sobre a relevância da receção socialmente alargada e sobre o seu impacto na articulação entre o singular e o coletivo. Diz-nos o autor de “A Obra de Arte na Época da sua Reprodutibilidade Técnica”⁷⁵¹ que:

“(...) a circunstância decisiva é que em nenhum outro lugar, como no cinema, a reação maciça do público, constituída pela soma da reação de cada um dos indivíduos, é condicionada à partida pela audiência em massa” (Benjamin 1992,101).

Se evocamos aqui, ainda que abreviadamente, as reflexões de Hardt e Negri sobre a experiência que acompanha os levantamentos e de Benjamin sobre a experiência que acompanha o cinema é, precisamente, porque grande parte da singularidade do cinema de rua erguido na praça ocupada residia no modo como este cruzava e, sobretudo, intensificava aquelas duas formas de *estar juntos*. Ou seja, a *interdependência* que, como vimos, caracterizava os *comuns* da ocupação não era, apenas, registada em imagens que iluminavam as noites de Tahrir. Ela era experienciada pelos próprios espetadores que assistam, lado a lado, à projeção dessas imagens, aplaudindo, apupando, “rindo do que viam e uns para os outros”, *partilhando* entre si recordações dos eventos e *trocando* vídeos dos protestos. E assim, através da interseção entre o *estar juntos* da ocupação e do cinema, iam sendo criados “novos afetos políticos”.

Podemos, portanto, considerar que o desempenho do *direito de aparecer* no *Cinema Tahrir* implicava a transformação da *visualização incorporada* – ou seja, da presença corpórea dos espetadores nas projeções cinematográficas – numa *incorporação da visualização* através da qual a *vulnerabilidade* e a *interdependência* que marcavam a experiência dos manifestantes eram replicadas na exposição ao perigo e no “estar junto” dos corpos que marcava a experiência dos membros do público. E assim, graças a estas

⁷⁵⁰ “Histories of reception (...) must begin by acknowledging that for most audiences for most of the history of cinema, their primary relationship with ‘the cinema’ has not been with individual movies-as-artefacts or as texts, but with the social experience of cinemagoing” (Maltby e Stokes 2007, 2).

⁷⁵¹ Como é característico de Walter Benjamin, a *Obra de Arte na Época da Sua Reprodutibilidade Técnica* (Benjamin 1992, 70-113) é um texto complexo que sobrepõe várias camadas interpretativas, combinando uma análise do impacto das novas formas de produção artística baseadas na reprodutibilidade técnica com uma defesa da politização da arte (por contraposição à estetização da política levada a cabo pelo fascismo). Será no âmbito desta reflexão – e após a famosa passagem sobre o recuo da tradição aurática – que o teórico alemão irá abordar o deslocamento da contemplação individual para a “receção coletiva simultânea” característica do cinema. Uma possível interpretação do interesse de Walter Benjamin por este tipo de receção socialmente alargada reside no facto de ela potenciar modos de envolvimento político coletivo que não necessitavam da figura de um líder e que, por essa razão, não eram facilmente apropriáveis pelo fascismo.

iterações, a presença dos espetadores assumia uma dimensão política e essa presença politicamente qualificada tornava-se, ela próprio aparecimento.

9.4. A práxis do Espetador-Manifestante

Vimos no sétimo capítulo (*Cinema*) como as formas de convivência que marcavam as sessões do cinema de rua aproximavam os espetadores dos *comuns* socioculturais. No oitavo capítulo (*Tahrir*) observámos, por sua vez, como as formas de convivência predominantes na praça ocupada aproximavam os manifestantes dos *comuns* da ocupação. Este duplo envolvimento dos espetadores e dos manifestantes com os *comuns* deixava antever a existência de uma relação entre a experiência de ambos. Mas, ao mesmo tempo, indicava que essa relação não se confundia com um processo de ativação destinado a transformar o espetador numa qualquer modulação da figura do *autor-autoridade*. De facto, se fosse esse o caso, os esquemas dicotómicos que separam e hierarquizam a atividade e a passividade permaneceriam intactos, o que acabaria por colocar em causa a *interdependência* e a *horizontalidade*, a *troca* e a *partilha* que, como referimos, caracterizam os *comuns*.

O presente capítulo permitiu-nos confirmar que a ligação que se estabelecia no *Cinema Tahrir* entre a experiência dos espetadores e a experiência dos manifestantes não derivava de uma mimetização por parte dos membros do público dos grandes feitos e das grandes palavras que habitualmente são atribuídos aos atores dos eventos revolucionários. Pelo contrário, essa ligação tinha por base um conjunto de gestos aparentemente simples – *aparecer* e *olhar* – e que são frequentemente levados a cabo pelo espetador *enquanto* espetador. Porém, apesar da sua aparente simplicidade, estes gestos não só se afastavam da lógica do poder, como a punham em causa.

Como referimos, uma parte significativa das restrições impostos pelo regime de Hosni Mubarak correspondia, efetivamente, a um condicionamento do uso público do espaço público (“toca a andar”) e da possibilidade de se tomar parte de modo significativo na construção do visível (“não há nada para ver”). Uma situação que não se alterou substancialmente com a junta militar, a qual, após assumir o controlo do país, esvaziou a praça e procurou reservar para si a *visualização da história* do levantamento.

Se quisemos compreender este aspeto da atuação do regime e do *Supremo Conselho das Forças Armadas*, não podemos encará-lo, contudo, como mera herança de

um suposto *despotismo oriental*, mas devemos procurar a sua genealogia no colonialismo e nas suas derivações orientalistas.

Tal como vimos no início da Parte II, a propósito do debate entre Edward Said e Bernard Lewis, o *orientalismo* distinguia o *ocidente* do *oriente* com base numa dicotomia entre o ator (“The West is the actor (...)”) e o *reator* passivo (“(...) the Orient a passive reactor”), ao mesmo tempo que apresentava o *ocidente* como “the spectator, the judge and jury, of every facet of Oriental behavior” (Said 2003, 109). A confluência no sujeito *occidental* daquele que atua e daquele que estabelece o significado da atuação acabava por reforçar a própria estrutura dicotómica. De facto, o sujeito ocidental reivindicava para si o papel de “juiz do comportamento oriental” com o propósito de gerir a distribuição da atividade e da passividade, aprofundando a separação entre a capacidade de agir de um modo politicamente qualificado (que reservava para si) e a incapacidade de ir além da passividade ou da mera agitação (que atribuía ao *outro*, ao oriental).

As várias formas de poder – político, militar, económico e mediático – dominantes no momento em que se iniciaram os protestos de 2011 prolongavam, de diferentes modos, esta lógica ao basearem-se numa atribuição assimétrica de capacidades e de incapacidades que delimitava quem podia aceder ao *comum* e que limitava as modalidades através das quais se podia tomar parte no *sensível*.

Ao aparecerem junto da tela erguida na praça ocupada e ao olharem as imagens aí exibidas os espetadores rompiam com estas delimitações e limitações. Ou seja, *aparecer*, persistindo e resistindo onde não era suposto fazê-lo, punha em causa o sistema de exclusões e inclusões que organizava o *espaço de aparecimento* e a alocação diferencial de precaridade que resultava desse sistema. *Olhar* e estabelecer o significado do que era visto quando não se estava intitulado a fazê-lo colocava em causa a capacidade exclusiva de *visualização* assumida pelas autoridades e a distribuição diferencial de capacidades que servia de justificação para essa exclusividade.

Contudo, os espetadores que surgiam na praça ocupada e observavam as projeções do *Cinema Tahrir* faziam algo mais do que romper com a lógica do poder. Ao exercerem a sua capacidade de ver (para além daquilo que as autoridades determinavam que podia ser visto) e ao exporem os seus corpos (para além daquilo que estavam autorizados a fazer) estabeleciam, efetivamente, um *direito de olhar* e um *direito de aparecer* onde estes não existiam.

Este desempenho *performativo* de direitos sobrepunha, assim, à ordem existente uma outra *distribuição do sensível* e uma outra configuração do *espaço de aparecimento*, as quais coincidiam, mesmo que momentaneamente, com as formas *democráticas* pelas quais os manifestantes lutavam.

Por essa razão podemos considerar que, no *Cinema Tahrir*, a experiência do espectador e a experiência do manifestante não só se intersetavam, como faziam surgir – no ponto onde essa interceção ocorria – uma nova figura: o *Espetador-Manifestante*.

Tal não significa que estejamos aqui perante uma mera inversão de termos, onde os espectadores – ao estarem presentes física e corporeamente na praça ocupa – se convertiam em participantes ativos ou os manifestantes – ao se sentarem-se ao início da noite em frente da tela artesanal – se transformavam em contempladores passivos.

Pelo contrário, a práxis do *Espetador-Manifestante* desenvolvida durante as sessões do *Cinema Tahrir* correspondia, simultaneamente, a uma prática característica do espectador *enquanto* espectador (que incluía gestos comuns como aparecer no lugar de projeção e olhar as imagens) e a uma prática política (de reivindicação, desempenho e incorporação de direitos onde estes não existiam). E assim, ao romper com a dicotomia entre atividade e passividade, esta práxis permanece como um contributo para a história de uma *participação por vir*.

NOTAS FINAIS

No momento em que o nosso estudo se aproxima do seu desfecho, valerá a pena regressar à citação que, enquanto epígrafe, marca a sua *abertura*. Trata-se de uma passagem de uma entrevista dada por Michel Foucault em março de 1977. Aqui, na sequência de uma observação sobre o modo como, desde o século XIX, a filosofia tendeu a deslocar o centro das suas preocupações daquilo que *permanece* para aquilo que está a *acontecer*⁷⁵², o filósofo francês assinala a relevância assumida pela questão da revolução: “All modern thought, including all political thought, is dominated by the issue of revolution” (Foucault 1995, 370). Uma relevância que se explica, em parte, pelo facto da revolução não ser apenas uma forma específica de política, mas a condição da sua possibilidade⁷⁵³:

“Politics existed since the nineteenth century because of revolution. Revolution isn’t a form or a particular area of politics. Politics always has to be defined in terms of revolution” (Foucault 1995, 370).

Por essa razão, a pergunta que se coloca na atualidade – e que Michel Foucault toma de empréstimo de Max Horkheimer – é, precisamente, a da desejabilidade da revolução⁷⁵⁴. O entrevistador⁷⁵⁵ reformula esta pergunta na negativa, assumindo que a revolução deixou de ser desejável e interroga o filósofo sobre as consequências que daí

⁷⁵² “(...) for a long time philosophy concerned itself with the following issue: ‘In a world where everything perishes, what is which remains? What are we as mortals in relation to that which remains?’. Since the nineteenth century it seems to me that philosophy has gradually shifted its ground towards the following question: ‘What is happening now, and what are we, who may be nothing more than what is happening now?’” (Foucault 1995, 370).

⁷⁵³ Num texto publicado em maio de 1979, no *Le Monde*, Michel Foucault retoma o raciocínio que desenvolvera na entrevista de 1977 e esclarece que: “All the forms of established or demanded freedom, all the rights that one asserts, even in regard to the seemingly least important things, no doubt have a last anchor point there [na revolução], one more solid and closer to experience than ‘natural rights’. If societies persist and live, that is, if the powers that be are not ‘utterly absolute,’ it is because, behind all the submissions and coercions, beyond the threats, the violence, and the intimidations, there is the possibility of that moment when life can no longer be bought, when the authorities can no longer do anything, and when, facing the gallows and the machine guns, people revolt” (Foucault 2002b, 449-450).

⁷⁵⁴ “What concerns us today (...) is whether revolution is desirable. (...) I haven’t got an answer to that question. I do believe, however, that to engage in politics in such a way as to avoid mere politicking is to attempt as honestly as possible to discover whether revolution is desirable” (Foucault 1995, 371). No texto de 1979 o filósofo formula a mesma questão do seguinte modo: “Some will say that the revolt was colonized in *Realpolitik*. Others that the dimension of a rational history has been opened to it. I prefer the naive and rather feverish question that Max Horkheimer once posed: ‘But is this revolution really such a desirable thing?’” (Foucault 2002b, 450).

⁷⁵⁵ A entrevista foi conduzida por Bernard-Henri Lévy, o qual lançara, nesse ano, o livro *La Barbarie à visage humain* e procurava afirmar-se polemicamente como líder dos *Nouveaux Philosophes*. Michel Foucault, por seu lado, era já um pensador reconhecido dentro e fora da academia, tendo acabado de publicar o seu *La Volonté De Savoir*.

advém para a política (“If revolution were no longer desirable, would politics remain as you have described it?”). E é neste contexto que Foucault afirma que:

“No, I don’t think so. One would have to invent another form or a substitute for it. We are perhaps witnessing the demise of politics. Because, if it’s true revolution opened up the whole field of politics and if revolution can no longer be discussed in these terms, then there is a risk that politics will disappear” (Foucault 1995, 371).

Em certa medida o nosso estudo pode ser lido como um longo comentário a esta possibilidade e como uma tentativa de lhe responder. De facto, conforme vincámos na parte introdutória, a principal motivação para levarmos a cabo a presente investigação situou-se na vontade de contrariar o “risco de que a política desapareça”. Um desaparecimento que, como mencionámos, tanto pode assumir a forma de um *esquecimento* nos regimes parlamentares liberais (os quais têm uma das suas raízes nos eventos que tratámos na Parte I), como de uma *exclusão* nos regimes autocráticos (como aquele contra o qual se ergueu o levantamento que abordámos na Parte II). Estas exclusões e estes esquecimentos são, por sua vez, acentuados pela transformação das questões políticas em problemas técnicos promovida pelo sistema tardo-capitalista.

É exatamente no contexto deste *desaparecimento* da política e da procura de “outra forma ou de um substituto” que as propostas participativas se tornam particularmente relevantes, como demonstram os frequentes apelos a uma maior participação vindos não só do campo da política, mas também de outras áreas como é o caso da arte contemporânea.

Apesar destes apelos assumirem, muitas vezes, uma dimensão emancipatória (sobretudo quando se orientam para o *tomar parte dos sem parte*), eles comportam também o perigo de, como referimos na introdução, contribuírem para uma redução da participação a uma *atividade*. Esta redução abre, por sua vez, caminho para uma confusão entre os propósitos emancipatórios e um *processo de ativação*, como se os apelos à participação apenas pudessem ser respondidos através de um deslocamento dos membros do público da passividade que supostamente os caracterizaria enquanto espetadores para a atividade que os constituiria como participantes. Um deslocamento que, ao ser feito no interior da própria estrutura dicotómica, acaba por deixar os seus termos – o ativo e o passivo – intactos.

A dicotomia entre o ativo e o passivo e as suas inversões não são uma novidade, mas, antes, uma parte fundamental do *pensamento político e metafísico* ocidental.

No livro *The Human Condition*, a filósofa Hannah Arendt, chama a atenção para as diversas articulações que esta dicotomia – ou mais exatamente, a oposição entre *vita ativa* e *vita contemplativa* – foi conhecendo ao longo do tempo (Arendt 1998, 12-21). A autora começa por assinalar como um entendimento diversificado das atividades humanas foi sendo substituído pela afirmação da superioridade da contemplação⁷⁵⁶. De acordo com Arendt esta alteração iniciou-se na Antiguidade Clássica, com a escola socrática e a filosofia política de Platão, conheceu um forte impulso com o desaparecimento das cidades-estado⁷⁵⁷ e consolidou-se com a sanção religiosa que lhe foi conferida pelo cristianismo⁷⁵⁸.

Através da passagem entre estes momentos ocorreu não só uma valorização da *vita contemplativa* – marcada pela *quietude* como condição de acesso à verdade (essência, Deus) – relativamente à totalidade das atividades humanas, mas também uma homogeneização destas últimas, as quais passaram a ser associadas, no seu conjunto, à satisfação das necessidades materiais e genericamente caracterizadas pela inquietude.

A conotação negativa da *vita ativa* – enquanto “‘un-quiet’, *nec-otium*, *a-skholia*” (Arendt 1998, 15) – manteve-se até à modernidade, altura em que ocorreu um questionamento dos sistemas filosóficos tradicionais e uma inversão das hierarquias de valores que lhes estavam associadas, o que permitiu uma reversão da anterior valorização da contemplação sobre a atividade. Porém, de acordo com Arendt, a própria natureza do

⁷⁵⁶ Importa sublinhar que o aspeto que mais interessava a Hannah Arendt neste contexto era, precisamente, a pluralidade de significados subjacentes às atividades humanas e que a sua descrição das alterações sofridas pela dicotomia entre *vita activa* e *vita contemplativa* visava, sobretudo, dar conta de como esses significados se foram perdendo ao longo do tempo. Recuperando o pensamento aristotélico, a autora começa por assinalar a distinção entre modos de vida que podiam ser escolhidos *livremente* (a vida orientada para o prazer, a vida dedicada aos assuntos da cidade e a vida filosófica) e formas de vida centradas na satisfação de necessidades vitais (como o *labor* e o *trabalho*) (Arendt 1998, 12-13). A valorização da *vita contemplativa* – e a homogeneização de todas as atividades como *askholia* – acabaria, assim, por afastar a *vita activa*, como um todo, dos modos considerados *autónomos* e *autênticos*.

⁷⁵⁷ “(...) the Greek understanding of polis life (...) denoted a very special and freely chosen form of political organization (...) With the disappearance of the ancient city-state (...) the term *vita activa* lost its specifically political meaning and denoted all kinds of active engagement in the things of this world” (Arendt 1998, 13-14).

⁷⁵⁸ “Christianity (...) conferred a religious sanction upon the abasement of the *vita activa* to its derivative, secondary position; but the determination of the order itself coincided with the very discovery of contemplation (*theōria*) as a human faculty (...) in the Socratic school and from then on has ruled metaphysical and political thought throughout our tradition” (Arendt 1998, 16).

processo de inversão fez com que essa alteração acabasse por não provocar uma mudança substancial no enquadramento que sustentava a estrutura dicotômica⁷⁵⁹:

“(...) this condition has not been changed essentially by the modern break with the tradition and the eventual reversal of its hierarchical order (...). It lies in the very nature of the famous ‘turning upside down’ of philosophic systems or currently accepted values, (...) that the conceptual framework is left more or less intact” (Arendt 1998, 17).

A abordagem arendtiana à oposição entre *vita activa* e *vita contemplativa* contém diversas reflexões importantes: põe em relevo a complexidade da dicotomia entre atividade e passividade; inscreve esta dicotomia na história do pensamento político e metafísico ocidental; demonstra como a dicotomia está sujeita a processos de inversão e assinala a insuficiência desses mesmos processos para superar a estrutura dicotômica. Contudo, apesar da sua relevância, esta análise tende, por vezes, a secundarizar as relações de poder que percorrem a contraposição entre atividade e passividade e a desdobram num conjunto de outras oposições (capacidade versus incapacidade, inclusão versus exclusão).

Compreendemos melhor de que modo as relações de poder informam a dicotomia entre o ativo e passivo quando temos em conta as suas formas mais violentas, como é o caso do *patriarcado* e do *colonialismo* nas suas diversas modulações. No nosso estudo tivemos oportunidade de constatar como duas dessas modulações – o *androcentrismo* e o *orientalismo* – foram fundamentais para que a passagem da tradição política e metafísica ocidental (onde a contemplação era valorizada sobre a inquietude) para a modernidade (onde a atividade tende a ser valorizada sobre a quietude) ocorresse sem pôr verdadeiramente em causa a existência da estrutura dicotômica e hierarquizada.

De facto, na primeira parte verificámos a relevância que o androcentrismo assumiu durante a revolução francesa e o enaltecimento que este implicava da atividade masculina sobre a passividade feminina. Um enaltecimento que poderá ter influenciado não só o modo como os representantes do *tiers* concebiam a sua própria prática política (enquanto expressão de uma cidadania *ativa* oposta a uma cidadania *passiva*), mas também a forma como a decidiram expressar (por meio de um juramento *fraternal*).

⁷⁵⁹ Para Arendt a inversão levada a cabo pela modernidade – ao manter o pressuposto de que todas as atividades partilham uma mesma preocupação central – não foi suficiente para romper o apagamento que a anterior valorização da contemplação impusera à pluralidade que caracteriza as atividades humanas. Com base neste diagnóstico a filósofa irá, então, defender que: “my use of the term *vita activa* presupposes that the concern underlying all its activities is not the same as and is neither superior nor inferior to the central concern of the *vita contemplativa*” (Arendt 1998, 17).

Na segunda parte observámos como, na visão *orientalista*, os povos árabes e islâmicos eram descritos como sendo incapazes de *fazerem e dizerem* a revolução nos seus próprios termos. Uma perspetiva que continuaria a ecoar no “subtil orientalismo” das narrativas dominantes sobre a *Primavera Árabe* (Khoury 2011, Massad 2012, Baroud 2013) e que seria contrariada, precisamente, pelo *Cinema Tahrir*.

A importância assumida pelo *androcentrismo* e pelo *orientalismo* nestes dois momentos demonstra como, na passagem da contemplação para a atividade, o sujeito masculino e ocidental atribuía a si mesmo a capacidade de agir e de determinar o significado da ação, mantendo sempre uma posição privilegiada, ao passo que o *outro* – o feminino, o oriental – tendia a ser excluído do espaço público e político.

* * *

A longa história da dicotomia entre o ativo e o passivo, das inversões que a percorrem e das relações de poder que a constituem atinge um dos seus limites na situação contemporânea e na lógica de atividade permanente que caracteriza o capitalismo tardio.

Um dos exemplos mais significativos para compreendermos esta lógica é, possivelmente, a configuração atual do *homo œconomicus* cuja génese é traçada por Michel Foucault no curso dado em 1979 no *Collège de France* e, posteriormente, reunido no livro *Nascimento da Biopolítica*.

Foucault começa por descrever o surgimento do *homo œconomicus* clássico, definindo-o como um *sujeito de interesses* e demonstrado a sua irreconciliabilidade com a “dialética de renúncia (...) ou de transferência” (Foucault 2010a, 362) que caracterizava o *sujeito de direito*⁷⁶⁰. Esta conceção do *homo œconomicus* que percorre todo o pensamento liberal a partir de meados do século XVIII irá conhecer, contudo, alterações importantes com o *neoliberalismo* “americano”.

O filósofo francês dedica, neste âmbito, uma atenção especial à teoria do *capital humano* elaborada por economistas como Jacob Mincer, Theodore Schultz e Gary Becker. Através de uma reformulação da noção de *trabalho*, estes autores fazem equivaler o *capital humano* ao “conjunto de todos os fatores físicos e psicológicos que tornam

⁷⁶⁰ De acordo com Michel Foucault “Este *homo œconomicus* constituía uma espécie de átomo insubstituível e irreduzível de interesse” e, acrescenta o filósofo, “(...) este átomo de interesse não era sobreponível nem identificável, nem irreduzível àquilo que, no pensamento jurídico, constitui o essencial do sujeito de direito (...)” (Foucault 2010a, 361).

alguém capaz de ganhar determinado salário” (Foucault 2010a, 284). Consequentemente o salário passa ser entendido como o rendimento de um “capital-competência” e o trabalhador como “uma espécie de empresa”⁷⁶¹.

Tal significa que neste “regresso” neoliberal ao *homo œconomicus* não nos deparamos já com o “homem da troca” do liberalismo clássico, mas com um “empresário de si mesmo”⁷⁶², ou seja, com um sujeito que encara cada uma das ações em que está quotidianamente envolvido como um investimento no seu *capital humano* e que, por isso, encontra-se constantemente pressionado a desenvolver uma atividade permanente.

Desde o momento em que Michel Foucault apresentou o seu curso no *Collège de France* até aos nossos dias temos assistido a uma expansão da *racionalidade* neoliberal analisada pelo filósofo francês⁷⁶³, com o *homo œconomicus* a tornar-se cada vez mais exemplar de uma situação contemporânea onde o princípio de acordo com o qual “every actor is always an entrepreneur and speculator” (Mises 1998, 253) passou a ser a norma⁷⁶⁴. Porém, à medida que isso acontece, vai-se tornando evidente que o *investimento*

⁷⁶¹ Como nota Foucault, “(...) estamos assim totalmente nos antípodas de uma concepção da força de trabalho que se deve vender ao preço do mercado a um capital que seria investido numa empresa. Não é uma concepção da força de trabalho, é uma concepção do capital-competência que recebe em função de diversas variáveis, um determinado de rendimento que é um salário, um salário-rendimento, de forma que é o próprio trabalhador que surge como sendo para si mesmo uma espécie de empresa (...)” (Foucault 2010, 285).

⁷⁶² “Diria que, num certo sentido e é o que se costuma dizer, o neoliberalismo aparece nestas condições como o regresso ao *homo œconomicus*. É verdade, mas como veem com uma diferença considerável já que na concepção clássica do *homo œconomicus*, o que é este homem económico? Bem, é o homem da troca (...). No neo-liberalismo (...) o *homo œconomicus* é um empresário, e um empresário de si mesmo (...), sendo ele mesmo seu próprio capital, sendo para si mesmo o seu próprio produtor, sendo para si mesmo a fonte dos seus rendimentos.” (Foucault 2010a, 286).

⁷⁶³ Wendy Brown apresenta no seu livro *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution* a seguinte descrição da contemporaneidade neoliberal: “Neoliberalism (...) is best understood not simply as economic policy, but as a governing rationality that disseminates market values and metrics to every sphere of life and construes the human itself exclusively as *homo œconomicus*. Neoliberalism thus does not merely privatize – turn over to the market for individual production and consumption – what was formerly publicly supported and valued. Rather, it formulates everything, everywhere, in terms of capital investment and appreciation, including and especially humans themselves.” (Brown 2015, 176). Um processo que, de acordo com Brown, pode conduzir a um abandono das formas democráticas da política: “the neoliberal triumph of *homo œconomicus* as the exhaustive figure of the human is undermining democratic practices and a democratic imaginary (...)” (Brown 2015, 79).

⁷⁶⁴ Estabelece-se, assim, uma *responsabilidade moral* de autoinvestimento que, como nota Wendy Brown no artigo “Sacrificial Citizenship: Neoliberalism, Human Capital and Austerity Politics”, exclui toda a responsabilidade social e contraria qualquer prática de suporte mútuo: “Responsibilization discursively and ethically converts the worker, student, poor person, parent, or consumer into one whose moral duty is to pursue savvy self-investment and entrepreneurial strategies of self-care. As it discursively denigrates dependency and practically negates collective provisioning for existence, responsabilization solicits the individual as the only relevant and wholly accountable actor” (Brown 2016, 9). O resultado é, conforme alerta a autora, uma crescente precarização da vida: “If citizen virtue is reworked as responsabilized entrepreneurialism, it is also reworked as the ‘shared sacrifice’ potentially required for a (...) a flexible economy” (Brown 2016, 8).

em si corresponde, na realidade, a uma forma de *sobretabalho*⁷⁶⁵ expandido à totalidade da vida⁷⁶⁶.

* * *

As tensões históricas entre *vita ativa* e *vita contemplativa* e o seu desenlace contemporâneo no *homo æconomicus* – que aqui assinalámos a partir das reflexões de Hannah Arendt e de Michel Foucault – ajudam-nos a enquadrar os riscos que acompanham as tentativas de equiparar a participação a uma atividade definida com base na sua oposição à passividade.

Em primeiro lugar existe o risco de se reduzir as propostas participativas a uma versão moderna da tradição metafísica, sobretudo se tivermos em conta o modo como esta é, historicamente, percorrida por relações de poder. De facto, se o sujeito masculino e ocidental reivindicava para si, como vimos, as características do termo maior da dicotomia entre o ativo e o passivo, existe sempre a possibilidade desse termo maior – mesmo quando ocupado pelo espetador tornado participante – acabar por ser definido com base nas características daquele sujeito.

Um segundo risco diz respeito ao modo como a participação se inscreve na situação contemporânea. Tal significa que, apesar de todo o seu potencial emancipatório, não podemos excluir a hipótese de propostas centradas na ação do público reproduzirem a lógica de constante atividade que caracteriza o capitalismo tardio ou de serem, mesmo, apropriadas por este⁷⁶⁷.

⁷⁶⁵ De facto, mantendo-se o regime de propriedade dos meios de produção, a injunção a uma atividade constante – por muito que se apresente publicamente sob a forma de um *investimento em si* – arrisca-se a ser, apenas, uma versão ampliada do “trabalho excedente, trabalho acima da necessidade imediata” que tem sido apontado, desde há muito, como um elemento fundamental para a acumulação capitalista (Marx, 1980, 385).

⁷⁶⁶ Esta indistinção entre *tempo de trabalho* e *tempo de vida* está presente na ideia de “trabalho imaterial”, um conceito proposto por pensadores vindos do *operaismo* italiano, como é o caso de Maurizio Lazzarato e de Antonio Negri. Segundo estes autores assistimos, nas sociedades pós-industriais, à passagem de um modelo de produção assente em unidades delimitáveis de tempo e de quantidade de trabalho para uma situação onde a ação do sujeito produtivo coincide com uma “atividade abstrata ligada à subjetividade” (Lazzarato e Negri 2001, 25), implicando por isso um “tempo de vida global, no qual é quase impossível distinguir entre o tempo produtivo e o tempo de lazer” (Lazzarato e Negri 2001, 30).

⁷⁶⁷ O risco de as propostas artísticas reproduzirem a lógica tardo-capitalista é indissociável do modo como o próprio capitalismo tem vindo a replicar, sob vários aspetos, o âmbito da estética. Vale a pena recordar aqui a análise de Luc Boltanski e Eve Chiapello ao *novo espírito do capitalismo* (Boltanski e Eve Chiapello 2007). De acordo com estes autores, o capitalismo, na ausência de uma atratividade intrínseca, tem necessidade de criar valores (modelo justificativo) com o objetivo de garantir o envolvimento generalizado e assim captar mais valor (acumulação contínua). Por essa razão cada novo *espírito* desenvolve-se a partir das críticas surgidas na fase anterior, adaptando-se a elas a fim de renovar a expansão do próprio capitalismo. No final da década de 1960, a par da tradicional crítica social (desigualdade, exploração), a

Foi, precisamente, em face destes riscos que tomámos uma dupla decisão. Por um lado, optámos por não centrar o nosso estudo em obras que visam uma ativação do público (e que, por isso, encontram mais facilmente lugar numa história da arte participativa em sentido convencional). Por outro lado, orientámos a nossa investigação para projetos que relacionam o suposto paradigma da passividade (os espetadores) com o paroxismo da ação (ou seja, a revolução) e que, por essa razão, permitem-nos questionar diretamente a própria dicotomia.

* * *

Apesar do diálogo entre os espetadores e os eventos revolucionários estar presente nos dois casos estudados, estes apresentam várias diferenças entre si. De facto, é possível fazer um resumo das duas partes que compõem a nossa tese com base nas dissonâncias entre os projetos.

Estas dissonâncias evidenciam-se, antes de mais, no contexto histórico em que cada um se insere⁷⁶⁸. O *Serment du Jeu de Paume* celebra a Revolução Francesa, ou seja, um acontecimento que assume um lugar de destaque na história do *ocidente*, marcando o início da idade contemporânea e contribuindo de modo decisivo para estabelecer uma visão das revoluções como um conjunto de grandes feitos e de grandes discursos levados a cabo pelos atores políticos. O *Cinema Tahrir* inscreve-se, por sua vez, nos movimentos de protesto de 2011, os quais contrariaram um período de refluxo dos eventos revolucionários e promoveram manifestações e ocupações marcadas, em muitos casos, pelo horizontalismo e pela interdependência entre os manifestantes.

Quando passamos do contexto histórico geral para a história de cada um dos projetos verificamos que a heterogeneidade se mantém tanto no que se refere à origem destes, como no que concerne à finalidade com que foram desenvolvidos. O *Serment du*

crítica artística (massificação, standardização), até então restrita a círculos intelectuais, começou a ser determinante. A absorção desta crítica resultou, por sua vez, num *novo espírito do capitalismo* onde o modelo fordista foi substituído por um modelo em rede, baseado na criatividade, na adaptabilidade, na sucessão de projetos, na valorização de identidades flexíveis e numa atividade generalizada onde a vida profissional e a vida não profissional são cada vez mais indistintas.

⁷⁶⁸ Não só o contexto temporal, mas também o contexto espacial dos dois casos de estudo é bastante distinto. O *Serment du Jeu de Paume* remete-nos, em termos geográficos, para um dos locais de maior concentração de poder político e cultural da sua época, estando prevista a localização da obra numa das novas sedes de soberania, a Assembleia Nacional. O segundo caso de estudo, ao invés, teve lugar numa geografia – o Médio Oriente – marcada pelo passado colonial e pelo intervencionismo das potências ocidentais, tendo as projeções decorrido numa praça ocupada.

Jeu de Paume resultou de uma encomenda oficial – feita inicialmente pela *Société des Amis de la Constitution* (Jacobinos) e assumida, em seguida, pela Assembleia Nacional – e pretendeu, através da representação de um episódio marcante do início do processo revolucionário, estabelecer a imagem oficial da revolução de 1789. O *Cinema Tahrir*, pelo contrário, teve como ponto de partida uma iniciativa informal, impulsionada pelo contacto entre artistas e ativistas na praça ocupada, e procurou, mediante a apresentação de múltiplas imagens e diversos pontos de vista, construir uma contranarrativa do levantamento capaz de contrariar a imagem definida pelo poder político e mediático.

A par das divergências relativas ao contexto histórico e à história específica de cada caso estudado, a diversidade manifesta-se, igualmente, nos próprios projetos, no modo como foram produzidos e na tipologia que adotaram.

Quanto à elaboração, o *Serment du Jeu de Paume* é o resultado do trabalho de um dos autores canónicos da história da arte *ocidental*⁷⁶⁹, ao passo que o *Cinema Tahrir* se encontra marcado por uma autoria voluntariamente difusa, seja ao nível da organização do projeto, seja ao nível da curadoria das sessões.

De modo similar, no que diz respeito à tipologia, o primeiro caso de estudo recorre a um dos *media* tradicionais da história da arte – uma pintura monumental – suportado por uma série de cadernos de esboços e de desenhos preparatórios. O segundo caso baseia-se num *medium* mais recente: o cinema ou, mais exatamente, um conjunto de projeções de rua onde a dimensão tecnológica (projektor, computador) se articula com a dimensão artesanal (tela manufaturada, eletricidade desviada dos postes de iluminação), permitindo a apresentação de um conjunto diversificado de materiais audiovisuais (que incluía desde documentários até filmagens não editadas e vídeos retirados das redes sociais).

* * *

Para além das dissonâncias mencionadas – referentes ao contexto histórico, origem, propósito, autoria e tipologia – os dois casos de estudo apresentam ainda uma outra diferença particularmente significativa no âmbito da nossa investigação: a *figura do espetador* que cada um convoca.

⁷⁶⁹ Vale a pena notar, contudo, que a ideia de autoria individual convivia, no período em causa, com um sistema de *estúdios* onde era comum diversos artistas – que estudavam com o pintor – intervirem na elaboração das obras, nomeadamente na fase de transposição dos desenhos preparatórios para a tela final.

Tal como procurámos demonstrar na primeira parte da tese, a inclusão no *Serment du Jeu de Paume* de vários elementos populares que observavam a cena do juramento desde janelas e varandins fazia parte de um processo de construção do *Espetador da Revolução* com base no seu afastamento relativamente aos atores políticos e à ação que estes levavam a cabo.

Um dos aspetos decisivos para esta construção terá sido a teatralização do espaço do juramento. Como assinalámos no capítulo III, o teatro e a política influenciaram-se mutuamente ao longo do período revolucionário. De facto, não só as alterações introduzidas pela revolução tiveram um forte impacto nas estruturas, critérios e reportórios teatrais, como o teatro deu um contributo importante para o estabelecimento de novos modos de atuação política. Esta influência mútua traduziu-se, por sua vez, numa ressonância entre a separação dos atores relativamente aos espetadores e a separação dos representantes relativamente aos representados⁷⁷⁰.

Não é, portanto, de estranhar que Jacques-Louis David, ao tentar fixar a imagem do *Serment du Jeu de Paume*, tenha recorrido a poses e gestos que evocavam uma encenação teatral, a uma luminosidade dramática e a uma disposição espacial que aproximava a metade inferior da composição de um palco e as laterais da metade superior de galerias. O afastamento entre os membros do *tiers état* (os representantes) e os elementos populares (os representados) que daqui resultava surgia, assim, como expressão de uma distribuição de funções (atores e espetadores da revolução) e de lugares (palco e galerias) que, simultaneamente, legitimava e era legitimada pela atribuição diferencial de capacidades (ativo) e incapacidades (passivo) aos vários intervenientes.

As relações de poder que atravessavam a figura do *Espetador da Revolução* não se manifestavam apenas na inscrição deste na estrutura dicotómica que opunha o ativo e o passivo, mas, também, na forma como essa dicotomia era “naturalizada”. Uma naturalização que resultava, em grande parte, da aproximação do *Serment du Jeu de Paume* a uma obra anterior do artista – o *Serment des Horaces* – onde a temática do juramento era colocada na dependência de uma lógica fraternal.

Como tivemos oportunidade de observar no capítulo II, a ideia de fraternidade apresentou ao longo da história do pensamento *ocidental* uma estreita ligação com o

⁷⁷⁰ Importa recordar que o próprio juramento do jogo da pela constituiu um episódio importante no processo de afirmação de um modelo “abstrato” de representação e na separação entre representantes e representados (ao implicar uma autonomia dos deputados do *tiers état* relativamente aos *mandatos* que haviam recebido).

androcentrismo. (Derrida 2005). Um dos exemplos dessa ligação é-nos dado, precisamente, pela Revolução Francesa onde a importância conferida ao ideal de fraternidade era indissociável do primado da irmandade entre homens e de uma equivalência implícita entre o universal e o masculino (Landes 1988, Hunt 1984, Solomon-Godeau 1997). Gerava-se, assim, um paradoxo entre a afirmação de direitos supostamente universais e a exclusão das mulheres da esfera pública e política (como ocorria na *constituição* de 1791 onde os elementos femininos eram reduzidos a uma “cidadania passiva”).

Esta ligação entre fraternidade e androcentrismo é antecipada pela centralidade que a oposição entre o masculino (metade esquerda da tela) e o feminino (metade direito) desempenha no *Serment des Horace* tanto em termos narrativos (juramento versus pranto, atividade versus passividade) como em termos compositivos (linhas retas versus linhas curvas; verticalidade versus horizontalidade). Na passagem do *Serment des Horaces* para o *Serment du Jeu de Paume*, a contraposição entre o masculino e o feminino cedia o seu lugar à separação entre os atores (metade inferior da tela) e os espetadores (metade superior). E, assim, através deste deslocamento, a dicotomia entre o ativo e o passivo, constitutiva das figuras do ator e do espetador da revolução, era naturalizada pela sua associação à divisão, tida como natural, entre os géneros.

* * *

A valorização da atividade do ator político sobre a suposta passividade do espetador, que encontramos no *Serment du Jeu de Paume*, refletia um contexto onde, apesar das aspirações universalistas, as relações de poder se mantinham essencialmente verticais. Já no que diz respeito ao *Cinema Tahrir*, a prática do espetador – embora inscrevendo-se num enquadramento igualmente marcado pela verticalidade do poder – não só não refletia como contrariava essas relações.

Curiosamente, durante os eventos de 2011, esta verticalidade das relações de poder manifestava-se quer nas ações do regime, quer nas narrativas “dominantes” sobre a sua queda. De facto, como vimos no início da segunda parte, quanto uma sucessão de manifestações, ocupações e levantamentos começaram a ocorrer em diversos países do Médio Oriente e do Norte de África, as “narrativas de dominação” (Rizk 2013a, 44) apressaram-se a reformular a condenação do sujeito oriental ao quietismo ou à agitação

inconsequente, apresentando-a agora sob a forma de uma *ocidentalização* dos protestos, dos seus intervenientes e propósitos.

Porém, ao contrário do que as *narrativas dominantes* davam a entender, o levantamento egípcio confirmou a possibilidade de as populações locais *fazerem* a revolução nos seus próprios termos, exigindo uma mudança profunda tanto do sistema político como das condições materiais e desempenhando essas mesmas mudanças na praça ocupada.

O *Cinema Tahrir* teve lugar, precisamente, durante uma destas ocupações ou, mais exatamente, durante uma reocupação do espaço no mês de julho de 2011 em protesto contra as limitações que as novas autoridades pretendiam impor às mudanças introduzidas pelo levantamento. Nessa medida, os manifestantes, ao regressarem à praça, estavam a juntar à capacidade de *fazer* a revolução, a capacidade de *dizê-la*, ou seja, de estabelecer o seu significado.

As projeções de cinema de rua contribuíam para este processo, exibindo imagens do levantamento e construindo uma contranarrativa dos acontecimentos. Porém, o gesto de *mostrar*, levado a cabo pelos organizadores do projeto e pelos curadores das sessões era complementado, aqui, pela possibilidade de os membros do público *trocarem* material audiovisual e *partilharem*, discursiva e corporalmente, as suas experiências de visualização e de protesto. E assim, através desse triplo gesto – “mostrar, trocar, partilhar” (Baladi 2012) – os espetadores do *Cinema Tahrir* assumiam a capacidade de, também eles, *dizerem* a revolução nos seus próprios termos.

* * *

Tendo em conta as diferenças existentes entre as figuras do espetador convocadas pelo *Serment du Jeu de Paume* e pelo *Cinema Tahrir*, uma visão historicista, assente num entendimento cronológico convencional, tenderia a situar estes dois casos nos extremos opostos de um eixo temporal linear ao longo do qual se daria uma passagem progressiva de uma conceção do espetador sujeito a relações de poder e reduzido à passividade para uma outra conceção onde este seria resgatado dessas relações e das suas consequências.

Esse não foi, porém, o propósito do nosso estudo. De facto, na nossa investigação, não só prescindimos de uma abordagem linear do ponto de vista historiográfico, como, ao colocar lado a lado os dois projetos, procurámos estabelecer, um duplo movimento retrospectivo e prospetivo.

Através do movimento retrospectivo, orientado genealogicamente, analisámos o surgimento do *espetador da revolução* no *Serment du Jeu de Paume*. Mediante o movimento prospetivo, dirigido para o porvir, observámos as possibilidades abertas pelo envolvimento dos espetadores no *Cinema Tahrir*. E assim, graças a esta abordagem, fomos constatando que, apesar das diferenças entre as figuras convocadas por cada caso de estudo, a *genealogia* e o *porvir* encontram-se ligados de um modo que vai além da mera passagem cronológica de um entendimento do espetador para outro.

Esta ligação traduz-se, por um lado, na relação da genealogia com porvir. Uma relação que se torna evidente na forma como a separação entre atores e espetadores – apesar de central para a construção do *espetador da revolução* no *Serment du Jeu de Paume* – se encontra marcada, desde o seu início, pela instabilidade.

De facto, como assinalámos, os representantes do *tiers état*, ao encontrarem direta ou indiretamente inspiração no *Serment des Horaces*, tornavam-se simultaneamente *atores* do juramento de 1789 e *espetadores* da pintura anterior de Jacques-Louis David. De modo similar, o dispositivo de apresentação da tela monumental (que previa a sua colocação na sala de reuniões da futura Assembleia Nacional) teria transformado os *atores* políticos da nova Assembleia em *espetadores* do *Serment du Jeu de Paume*.

Através desta instabilidade na *origem*, a figura do espetador – que o esquema dicotómico pretendia reduzir a um suplemento da atividade do ator – demonstrava ser, na verdade, atravessada por um conjunto de oscilações que punham constantemente em causa a própria dicotomia.

Se, por um lado, a genealogia se relaciona com o porvir, por outro lado, o porvir relaciona-se com a genealogia. Efetivamente, as oscilações entre os espetadores da revolução e os atores políticos – que desempenhavam um papel fundamental no *Serment du Jeu de Paume* – ressurgem durante as sessões do cinema de rua. Podemos constatar-lo na forma como os espetadores marcavam fisicamente presença na própria praça ocupada ou no modo como os manifestantes, ao final do dia, se sentavam em frente da tela improvisada. E assim, quando a luz do projeto se acendia iluminando as noites de Tahrir, a experiência dos espetadores cruzava-se com a experiência dos manifestantes, fazendo surgir a figura do *Espetador-Manifestante*.

Detenhamo-nos, por uma última vez, nesta figura que, no nosso estudo, aponta para o *porvir*. A fim de compreendermos a que corresponde o *Espetador-Manifestante* é necessário que pensemos a sua condição como uma práxis e não como uma essência. Uma *prática* que, como referimos, era constituída simultaneamente pelos gestos habituais dos membros do público – como *aparecer* no espaço onde as sessões tinham lugar e *olhar* as imagens projetadas na tela – e pelo exercício político de direitos.

Se o gesto supostamente prosaico de *aparecer* coincidia aqui com o desempenho de um direito tal resultava, antes de mais, do modo como a presença dos sujeitos agindo e discursando em conjunto no espaço público constitui uma atividade política fundamental (Arendt 1998, 198-199). Mas devia-se igualmente – ou sobretudo – ao facto de essa possibilidade nunca estar totalmente assegurada ou nunca estar assegurada para todos. Por essa razão o *direito de aparecer* é indissociável do questionamento do sistema de exclusões e inclusões que configuram o *espaço de aparecimento* e da afirmação da vulnerabilidade e interdependência que acompanham aqueles que insistiam em aparecer onde não estão autorizados a fazê-lo (Butler 2015).

Podemos constatar-lo, justamente, pela forma como, apesar de todos os condicionamentos e restrições, os manifestantes insistiam em surgir nas ruas e nas praças do Egito durante o levantamento de 2011 e, através da sua resistência e persistência, transformavam esses lugares em espaços onde era possível aparecer de um modo politicamente qualificado.

As características do *Cinema Tahrir* – um cinema de rua numa praça ocupada – expandiam este *direito de aparecer* aos espetadores. De facto, como é próprio do cinema, a presença física e corpórea do público no local de projecção era indispensável para que a visualização das imagens pudesse ocorrer. Essa presença tornava-se, por sua vez, no exercício de um *direito de aparecer* à medida em que a *visualização incorporada* se transformava numa *incorporação*, por parte do público, da vulnerabilidade e da solidariedade que eram visualizadas nas imagens, aproximando assim os *comuns* do cinema e os *comuns* da ocupação.

De modo similar ao que se passa com o gesto de aparecer, também o gesto aparentemente banal de olhar para algo corresponde, por vezes, ao exercício de um

direito. De facto, o olhar não se resume, necessariamente, ao ato de ver, mas pode implicar a afirmação de uma capacidade de determinar o sentido do que é visto. Uma capacidade que desestabiliza a equivalência que a autoridade procura estabelecer entre ela própria e a visualidade (Mirzoeff 2011b).

O *Cinema Tahrir* contribuía para essa desestabilização ao questionar a “visualização da história” do levantamento por parte do poder. Com efeito, uma das motivações assumidas pelos organizadores do projeto era contestar as *narrativas de dominação* através das quais o poder político, económico e mediático limitava o alcance sistémico das mudanças introduzidas pelos protestos.

Tal não significa, contudo, que o objetivo fosse aqui, simplesmente, deslocar aqueles que tomavam parte nas sessões para a posição da *autoridade* ou atribuir-lhes a função de *autor*. Se o *Cinema Tahrir* contrariava a visualidade do poder era porque os espetadores, ao relacionarem-se com as imagens e uns com os outros, afirmavam a capacidade de ver e de falar sobre o que era visto como sendo *comum* ao povo reunido na praça e não um exclusivo do *autor-autoridade* fosse qual fosse a configuração deste.

Podemos, portanto, concluir que, ao permanecerem em frente da tela improvisada e ao olharem para as imagens aí projetadas, os membros do público estavam, de facto, a contrariar a lógica do poder (consubstanciada na injunção “toca a andar, não há nada para ver”), bem como as suas derivações orientalistas (que separavam quem podia atuar e definir o sentido da ação de quem era apenas um recetor passivo).

Porém, através do exercício do *direito de aparecer* e do *direito olhar*, os espetadores faziam mais do que questionar a autoridade. Eles estabeleciam, conforme procurámos demonstrar, uma outra configuração do *espaço de aparecimento* e uma outra *distribuição do sensível*, desempenhando, durante o tempo que duravam as projeções, as próprias formas democráticas que os ocupantes da praça reivindicavam.

E era precisamente aqui, no ponto de interseção entre a prática dos espetadores (enquanto espetadores) e a prática dos manifestantes, que se anunciava um modo de *tomar parte* que já não é possível definir através de uma contraposição entre passividade e atividade.

Coda

“Para onde vão as revoluções quando acabam?”
(in *A juventude inquieta*, Teatro Nacional D. Maria II, 2021)

Cerca de meio século antes das sessões de cinema terem lugar na praça Tahrir, o filósofo da linguagem John Langshaw Austin publicou o livro *How to do Things with words* onde reunia uma série de palestras que havia proferido na Universidade de Harvard. Logo nas primeiras páginas o autor apresenta, como exemplo do que irá tratar, um conjunto curioso de enunciados provenientes de diversos contextos: uma cerimónia de casamento (“I do ...”), o batismo de um navio (“I name this ship the...”), a leitura de um testamento (“I give and bequeath my watch to ...”) ou uma aposta (“I bet ...”) (Austin 1962, 5). O que une estas frases aparentemente tão díspares é o facto de que, em todas elas, quem as pronuncia não descreve apenas o que está a fazer, mas fá-lo através da própria enunciação. Será, então, a este tipo de enunciados que, como explicita logo em seguida, Austin propõe que se atribua a designação de *performativos*:

“What are we to call a sentence or an utterance of this type? I propose to call it a performative sentence or a performative utterance, or, for short, 'a performative'.”

A teoria dos *speech act* e, em particular, a questão dos performativos viriam a ter, como mencionámos na parte introdutória, um amplo impacto ao longo do tempo, servindo de base a reflexões tanto sobre a comunicação em geral (Derrida 1991), como sobre domínios não linguísticos (Butler 1994).

Um dos aspetos que se destacam na análise que efetuámos à práxis do *Espetador-Manifestante* diz respeito, precisamente, ao modo como a mera atividade – isto é, a atividade definida por oposição à passividade – era, aqui, substituída pelo desempenho de direitos onde estes não existiam⁷⁷¹. Ou seja, a práxis do *Espetador-Manifestante* estabelecia o direito de olhar *olhando* e o direito de aparecer *aparecendo*.

⁷⁷¹ Uma temática que atravessa as páginas de *Notes Toward a Performative Theory of Assembly* é precisamente a dimensão performativa inerente ao desempenho de direitos onde estes não existem. Judith Butler faz recuar a genealogia desta dimensão até ao “direito de ter direitos” arendtiano (“Arendt's assertion that even the stateless have the 'the right to have rights' is itself a kind of performative exercise”, Butler 2015, 48-49) mas confere-lhe uma carga corpórea, associando-a ao modo como os corpos aparecem em locais de onde se encontram excluídos. Assim, nas palavras da filósofa norte-americana: “Where the

Pensada nestes termos, esta prática parece, assim, inscrever-se no contínuo que liga as revoluções – entendidas como acontecimentos que fazem entrar o “novo” na história do mundo através da sobreposição entre o desempenho daquilo que reivindicam e próprio processo revolucionário – aos performativos, ou seja, aos enunciados que estabelecem a realidade a que se referem no ato de a referir.

É importante notar, contudo, que nos dois casos estudados o gesto performativo faz-se acompanhar, frequentemente, por um *revestimento citacional*. No *Serment du Jeu de Paume* os membros do *tiers état* inspiravam-se no juramento dos irmãos da Antiguidade Clássica, ao passo que a inclusão da tela de David na nova Assembleia Nacional deveria transformar esta última numa reitação da “proto-assembleia” do juramento. O resultado era, como vimos, o estabelecimento de uma cadeia citacional onde a cena dos *Horaces* era replicada pelo juramento do *Jeu de Paume* e a cena do *Jeu de Paume* era replicada pela futura Assembleia.

O *Cinema Tahrir* apresentava uma situação semelhante, com os manifestantes, que regressavam à praça durante o mês de julho, a replicarem as estratégias de ocupação e de acampamento que tinham caracterizado os acontecimentos de janeiro e fevereiro e com as sessões cinematográficas a reforçarem essa replicação através da projeção, na praça agora reocupada, de imagens do que ocorrera anteriormente.

Os próprios membros do público, ao tomarem a palavra durante as sessões e ao compararem as suas vivências nos protestos com aquilo que surgia na tela, compartilhando-o com quem os rodeava, estavam a contribuir para a reitação temporal e social das imagens da revolução. Em termos temporais tínhamos, assim, uma reitação da experiência anterior dos manifestantes na experiência atual do espetador, mediada por um conjunto de vestígios materiais como uma cicatriz ou uns invólucros de balas. Em termos sociais tínhamos uma reitação da experiência individual de cada membro do público que tomava a palavra na experiência coletiva daqueles que com ele partilhavam as sessões de cinema e o escutavam.

legitimacy of the state is brought into question precisely by that way of appearing in public, the body itself exercises a right that is no right (...) This right is (...) not granted from elsewhere or by existing law (...). It is, in fact, the right to have rights, not as natural law or metaphysical stipulation, but as the persistence of the body against those forces that seek its debilitation or eradication” (Butler 2015, 83). Naira Antoun, num artigo publicado em 2012, recorre a um entendimento semelhante sobre a performatividade de direitos, aplicando-o especificamente ao levantamento egípcio. De acordo com esta autora: “The lens of performance can be a useful one to explore the diversity and creativity of the ways that people both enact and embody protest. (...) to act as if the streets already belong to the public is also to assert that ownership and to challenge the hegemony of regime security concerns in the control of space” (Antoun 2012b).

No entanto, o “revestimento citacional” (Derrida 1991, 368) que cobre ambos os dois casos de estudo não lhes retira, necessariamente, a *força performativa*. Pelo contrário, a citacionalidade possibilita que pensemos essa força performativa com base num entendimento mais amplo quer dos enunciados performativos, quer dos próprios eventos revolucionários.

Relativamente aos primeiros, importa recordar que J. L. Austin estabelecia uma diferença entre os performativos *bem-sucedidos* e *malsucedidos*, *felizes* e *infelizes* (Austin 1962, 14), excluindo certos usos da linguagem que considerava serem *não sérios*, *parasitários*, *estiolantes*⁷⁷². Entre esses usos encontravam-se precisamente aqueles que implicavam a citação⁷⁷³.

Contudo, a reinterpretação da teoria austiniana por parte de autores como Jacques Derrida e Judith Butler tem-se centrado, em grande parte, na questão da *iterabilidade* e na hipótese de esta forma singular de ligação entre a *repetição* e a *alteridade*⁷⁷⁴ não ser, apenas, um uso “parasitário”, mas corresponder, de facto, à própria condição de possibilidade dos performativos⁷⁷⁵.

Colocada nestes termos, a *iterabilidade* não afeta apenas o entendimento dos enunciados performativos, mas também a ideia de revolução. Uma das reflexões mais pertinentes, neste âmbito, é levada a cabo, novamente, por Judith Butler. Num texto publicado no catálogo da exposição *Soulèvements*, organizada por Didi-Huberman no centro de arte *Jeu de Paume* em 2016, a filósofa norte-americana demonstra como os levantamentos – ou seja, os eventos que não chegam a transformar-se em revoluções *bem-*

⁷⁷² “Language in such circumstances is in special ways (...) used not seriously, but in ways parasitic upon its normal use – ways which fall under the doctrine of the etiolations of language” (Austin 1962, 22).

⁷⁷³ Referindo-se à “(...) possibilidade de toda a enunciação performativa (...) ser ‘citada’”, Jacques Derrida nota que Austin “Insiste no fato que esta possibilidade permanece anormal, parasitária, que ela constitui uma espécie de extenuação, mesmo agonia da linguagem que é necessário manter fortemente à distância ou de que é necessário resolutamente afastar-se” (Derrida 1991, 366).

⁷⁷⁴ No artigo “Assinatura, acontecimento, contexto”, Derrida procura distinguir a iterabilidade da simples repetição do mesmo. Tal como esclarece o filósofo: “(...) *iter* (...) viria de *itara*, *outro* em sânscrito, e tudo o que se segue pode ser lido como exploração desta lógica que liga a repetição à alteridade” (Derrida 1991, 356, cf. Butler 1994, 36). Assim, de acordo com esta reflexão, a existência dos performativos – e da comunicação em geral – estava associada à possibilidade de o sentido ser permanentemente deslocado ao longo de uma cadeia citacional e enxertado em novos (con)textos, sem ser determinado de modo linear pelos emissores, pelos recetores ou pelo próprio contexto.

⁷⁷⁵ “(...) o que Austin exclui como anomalia, excepção, ‘não-sério’, a citação (...) não será a modificação determinada de uma citacionalidade geral – de uma iterabilidade geral, antes, – sem a qual não haveria mesmo performativo ‘conseguido’? De tal modo – consequência paradoxal mas inelutável – que um performativo conseguido é forçosamente um performativo ‘impuro’” (Derrida 1991, 367-368).

sucedidas – não perdem o seu carácter revolucionário, mas desenvolvem-no de acordo com uma lógica de sobreposição e de imprevisibilidade. Por essa razão, de acordo com Butler:

“An uprising is usually a discrete event. It comes to an end. Failure is there as the very condition of its definition (...). A failed uprising can become a historically transmitted memory, an unfulfilled promise taken up by future generations (...). An uprising cites another, becomes reanimated by its imagery and story. (...) An uprising fails and another commences, suggesting that at some point a cumulative history of uprisings implies an ongoing movement (...), a struggle that does not end” (Butler 2016, 31).

O reequacionamento dos eventos revolucionários desenvolvido por Judith Butler⁷⁷⁶ apresenta algumas similitudes com a formulação proposta por António Negri num texto intitulado “Uprising as Event”, publicado na mesma ocasião. Embora o seu ponto de partida não seja a teoria dos performativos, Negri chama a atenção para a existência de um estrato ou depósito vivo onde se acumulam, comunicando entre si, as lutas revolucionárias anteriores – mesmo quando *mal-sucedidas* – e sublinha como esse estrato corresponde a um poder subterrâneo que é sempre passível de se reerguer até à superfície. Assim, nas palavras do filósofo italiano:

“We have almost two centuries of worker’s uprisings behind us. They go from 1848 (...) to the “Springs” of the indignados movements. Those struggles represent the paradigm of a movement that grows, continues, and intensifies even through defeats (...) The defeats are a stratum, a deposit, and a living one” (Negri 2016, 42).

Tanto a reflexão de Judith Butler como a de Antonio Negri contrariam a visão triunfalista e teleológica dos processos revolucionários como acontecimentos sempre *bem-sucedidos*, resultantes dos *grandes feitos* e dos *grandes discursos* dos atores políticos. Deste modo possibilitam uma reconsideração da própria ideia de revolução em que esta, através dos seus fracassos e repetições, se apresenta como um evento que simultaneamente regressa e está por vir.

A reformulação dos enunciados performativos e dos eventos revolucionários a partir da *iterabilidade* que lhes é comum, convida-nos, assim, a repensar a *força performativa* que caracteriza a práxis do espetador, reorientando-a do surgimento do *novo* para um movimento de reiteração e de diferenciação.

⁷⁷⁶ Vale a pena assinalar que Judith Butler apresenta, justamente, os acontecimentos que tivera lugar no Médio Oriente e Norte de África em 2011 como um dos exemplos desta citacionalidade: “The contagious and citational character of uprisings was apparent in the Arab Spring of 2011” (Butler 2016, 31).

De facto, é graças a este movimento que o espetador, ao desempenhar o *direito de aparecer* e o *direito de olhar*, contribui para que o *arquivo* da revolução⁷⁷⁷ se mantenha como um campo de possibilidades em aberto, o qual pode sempre ser replicado por outros acontecimentos revolucionários. Uma replicação que não se resume à mera repetição de alguns elementos desse arquivo ou à sua atualização num determinado presente, mas corresponde a uma disseminação da própria revolução.

A citação de Michel Foucault, que marca o início do nosso estudo, alerta-nos para o risco de um desaparecimento da política. A práxis do espetador, cujos contornos aqui procurámos traçar, não será, certamente, a única resposta para este problema. Porém, ao possibilitar a iteração do arquivo da revolução no porvir, constitui um contributo fundamental para que os eventos revolucionários continuem a ser algo de *desejável*.

⁷⁷⁷ Por *arquivo da revolução* entendemos aqui não só o conjunto de imagens e textos associados a determinados acontecimentos históricos, mas também o “estrato” ou “depósito” (Negri 2016, 42) que engloba e coloca em relação as diversas lutas revolucionárias que ocorreram ao longo do tempo.

BIBLIOGRAFIA

1. Volumes

(1789) *Déclaration des droits de l'homme et articles de constitution présentés au roi, avec sa réponse du 5 Octobre soir*. Paris: Baudouin, imprimeur de l'Assemblée nationale

(1791a) *Collection générale des décrets rendus par l'Assemblée nationale, (avec la mention des sanctions & acceptations données par le roi)* (deuxième partie). Paris: Baudouin, imprimeur de l'Assemblée nationale

(1791c) *La béquille de Voltaire au Salon, première promenade, contenant, par ordre de numéros, L'Explication et la Critique de tous les Ouvrages de Peinture, Sculpture et Architecture, Gravures, Dessins, Modèles, etc. exposés au Louvre, en septembre 1791*. Paris: Marchands de Nouveautés.

(1791e) *Lettres analytiques, critiques et philosophiques, sur les tableaux du Sallon*, Paris

(1791f) *Nouvelle Critique impartiale des tableaux du Sallon par une société d'artistes*. n° I. Paris: Bignon; Imprimerie du Cercle Social

(1791g) *Explication et critique impartiale De toutes les Peintures, Sculptures, Gravures, Dessins, &. exposés au Louvre, d'après le décret de l'Assemblée nationale, au mois de septembre 1791, l'an IIIe de la Liberté. Quatrième édition revue et corrigée. Par M. D....., citoyen patriote & véridique*, Paris

(1791i) *La Constitution Française. Présentée au Roi le 3 septembre 1791, et acceptée par Sa Majesté le 14 du même mois*. Paris: Imprimerie Nationale

(1793) *Ordre et marche de la Fête de l'unité et de l'indivisibilité de la République, qui aura lieu le 10 août, décrétée par le Convention nationale*. Paris: l'imprimerie de Firmin Gourdin

(1794b) *Instruction particulière pour les commissaires chargés des détails de la Fête à l'Etre Suprême, qui doit être célébrée le 20 prairial*. Paris: Imprimerie nationale

(1794c) *Couplets destinés à être chantés, au nom de la jeunesse, le jour de la fête de l'Etre suprême, 20 prairial, 2e année de la République une & indivisible*, Paris

Achcar, Gilbert (2013). *The People Want: A Radical Exploration of the Arab Uprising*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press

Agamben, Giorgio (2010). *Estado de Exceção*. Lisboa: Edições 70

Amnesty International (2016). *Officially, you do not exist" - disappeared and tortured in the name of combating terrorism*. London: Amnesty International. https://www.amnestyusa.org/wp-content/uploads/2017/04/embargoed_13_july__egypt_officially_you_do_not_exist.pdf (consultado a 29.03.2020)

Arendt, Hannah (1993). *Lições sobre a Filosofia Política de Kant*. Rio de Janeiro: Relume – Dumará

Arendt, Hannah (1998). *The Human Condition*. Chicago. London: The University of Chicago Press

Austin, John L. (1962). *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University Press.

Badiou, Alain (2012). *The rebirth of history. Times of Riots and Uprisings*. London, New York: Verso

Bailly, Jean-Sylvain (1804). *Mémoires d'un témoin de la Révolution; ou, Journal des faits qui se sont passés sous ses yeux, et qui ont préparé et fixé la constitution française*. Tome Premier. Paris: Levrault, Schoell et compagnie

Baker, Keith Michael (1994). *Inventing the French Revolution: essays on French political culture in the eighteenth century*. Cambridge, New York: Cambridge University Press

Barère, Bertrand (1791). *Le Point du jour, ou Résultat de ce qui s'est passé la veille à l'Assemblée nationale*, vol. XXVI, nº781-815. Paris: Imprimerie Cussac

Barnave, Antoine-Pierre (1790). “Rapport fait à l'Assemblée nationale, le 8 mars 1790, au nom du Comité des Colonies, par M. Barnave, député du Dauphiné”. Paris: Imprimerie Nationale

Baron, Ilan Zvi e Jeroen Gunning (2014). *Why occupy a square?: people, protests and movements in the Egyptian Revolution*. Oxford; New York: Oxford University Press

Barthes, Roland (2004). “A morte do autor” in *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, pp. 57-64

Baumgarten, Alexander (1954). *Reflections on Poetry*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press

Benjamin, Walter (1992). *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água

Bishop, Claire (ed.) (2006a). *Participation*. London, Cambridge: MIT Press, Whitechapel

Bishop, Claire (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London, New York: Verso.

Boltanski, Luc e Eve Chiapello (2005). *The new spirit of capitalism*. London, New York: Verso

Bordes, Philippe (1983). *Le Serment du Jeu de paume de Jacques-Louis David: le peintre, son milieu et son temps, de 1789 à 1792*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux.

Bouquier, Gabriel e Pierre-Louis Moline (1793-1794). *La réunion du dix août ou l'inauguration de la République Française sanculotide dramatique*. Paris : Imprimerie du journal des hommes libres

Bourriaud, Nicolas (2002). *Relational Aesthetics*. Paris: Les Presses du réel.

Bradley, Will e Esche, Charles (ed.) (2007). *Art and social change, a critical reader*. London: Tate, Afterall

Brette, Armand (1902). *Histoire des édifices où ont siégé les assemblées parlementaires de la Révolution française et de la première République*. Tome premier. Paris: Imprimerie nationale

Brookner, Anita (1980). *Jacques-Louis David*. New York: Harper & Row

Brown, Wendy (2015). *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*. New York: Zone Books

Bryson, Norman (1987). *Tradition and Desire: From David to Delacroix*. Cambridge, New York: Cambridge University Press

Buckley, Matthew (2006). *Tragedy walks the streets: the French Revolution in the making of modern drama*. Baltimore: Johns Hopkins University Press

Butler, Judith (1999). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. London, New York: Routledge.

Butler, Judith (2009). *Frames of War. When Is Life Grievable?*. London, New York: Verso

Butler, Judith (2015). *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, London; Cambridge: Harvard University Press

Cole, Juan (1993). *Colonialism and revolution in the Middle East: social and cultural origins of Egypt's Urabi movement*. Princeton: Princeton University Press

Colectivo Situaciones (2011). *19 & 20 Notes for a New Social Protagonism*. Wivenhoe. New York, Port Watson: Minor Compositions, Common Notions

Crow, Thomas (1995). *Emulation: making artists for revolutionary France*. New Haven, London: Yale University Press

David Jacques-Louis (1790-1791a), *Carnet de croquis pour le serment du Jeu de Paume* (Paris; châteaux de Versailles et de Trianon, n° inventário : MV7800).

David Jacques-Louis (1790-1791b), *Album de croquis* (Paris, musée du Louvre, D.A.G. ; n° inventário: RF36942)

David, Jacques Louis (1793a). *Discours du citoyen David, député du département de Paris, sur la nécessité de supprimer les académies*. Paris: Imprimerie nationale

David, Jacques Louis (1793b). *Discours prononcé à la Convention nationale, le 29 mars 1793 par le citoyen David, député, en offrant un tableau de sa composition, représentant Michel Lepelletier au lit de mort*. Paris : Imprimerie nationale

David, Jacques Louis (1793c). *Rapport fait à la Convention nationale par David*. Paris: Imprimerie nationale

David, Jacques-Louis (1794a). *Rapport sur la fête héroïque pour les honneurs du Panthéon à décerner aux jeunes Barra & Viala, séance du 23 messidor, an 2 de la République*. Paris: Imprimerie nationale

David, Jacques Louis Jules (1880). *Le peintre Louis David, 1748-1825: souvenirs & documents inédits*. Paris: Victor Havard

Dayan, Joan (1998). *Haiti, History, and the Gods*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press

Delécluze, Etienne-Jean (1855). *Louis David son école et son temps: souvenirs*. Paris: Didier

Deleuze, Gilles e Félix Guattari (2004). *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. Lisboa: Assírio & Alvim

Deleuze, Gilles e Félix Guattari (2005). *A thousand plateaus. Capitalism and schizophrenia*. London, Minneapolis: University of Minnesota Press

De Quincey, Thomas (1863). *Last days of Immanuel Kant: and other writings*. Edinburgh: Adam and Charles Black

Derrida, Jacques (1973). *Gramatologia*. São Paulo: Ed. Perspectiva

Derrida, Jacques (2001). *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica

Derrida, Jacques (2005a). *A Farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras.

Derrida, Jacques (2005b). *The Politics of Friendship*. London, New York: Verso

Dickinson, Kay (2018), *Arab film and video manifestos: forty-five years of the moving image amid revolution*. Cham: Palgrave Macmillan

Doyle, William (1992). *The Oxford History of the French Revolution*. Oxford, New York: Oxford University Press

Dubois-Crancé, Edmond-Louis-Alexis (1790). *Prospectus d'une souscription civique, proposée aux Amis de la Constitution, pour l'exécution d'un tableau de 30 pieds sur 20, représentant le serment fait à Versailles dans un jeu de Paume, par les députés des communes, le 20 juin 1789*. Paris: Imprimerie nationale

Eco, Umberto (1989). *Obra Aberta*. Lisboa: Difel

Engerand, Fernand (1900). *Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des bâtiments du roi (1709-1792)*. Paris: E. Leroux

Finkelpearl, Tom (2013). *What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation*. Durham, London: Duke University Press

Fischer, Sibylle (2005). *Modernity Disavowed: Haiti and the Cultures of Slavery in the Age of Revolution*. Durham, London: Duke University Press

Foster, Hal (2001). *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge, London: MIT Press

Foucault, Michel (2002a). *O que é um autor?*. Lisboa: Vega

Foucault, Michel (2010a). *Nascimento da Biopolítica*. Lisboa: Edições 70

Foucault, Michel (2010b). *O Governo de Si e dos Outros. Curso no Colégio de France (1982-1983)*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes

Fried, Michael (1980). *Absorption and Theatricality Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press

Fried, Michael (1998). *Art and Objecthood. Essays and Reviews*. Chicago, London: The University of Chicago Press

Fried, Michael (2014). *Another light: Jacques-Louis David to Thomas Demand*. New Haven, London: Yale University Press

Furet, François e Mona Ozouf, ed. (1989). *A Critical Dictionary of the French Revolution*. Cambridge, London: Belknap Press of Harvard University Press

Gerbaudo, Paolo (2012). *Tweets and the Streets. Social Media and Contemporary Activism*. London: Pluto Press

Ghonim, Wael (2012). *Revolution 2.0: The Power of the People Is Greater Than the People in Power: A Memoir*. Boston, New York: Houghton Mifflin Harcourt

Grégoire, Henri (1795). *Rapport et projet de décret présentés au nom du comité d'instruction publique, sur les costumes des législateurs et des autres fonctionnaires publics*. Paris: Imprimerie Nationale

Gröndahl, Mia (2012). *Revolution graffiti: street art of the new Egypt*. Cairo, Nova Iorque: American University in Cairo Press

- Gros, Frédéric (2014). *A Philosophy of Walking*. London; New York: Verso
- Guadet, Marguerite-Élie (1792). *An inquiry into the causes of the insurrection of the negroes in the island of St. Domingo. To which are added*. London: J. Johnson
- Halem, Gerhard Anton von (1896). *Paris en 1790: voyage de Halem*. Paris: Plon, Nourrit et C^{ie}
- Hardt, Michael e Antonio Negri (2009). *Commonwealth*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press
- Hardt, Michael e Antonio Negri (2012). *Declaration*. New York: Argo-Navis
- Harvey, David (2012). *Rebel cities: from the right to the city to the urban revolution*. London, New York: Verso
- Hellyer, H. A. (2016). *A Revolution Undone. Egypt's Road Beyond Revolt*. Oxford, New York: Oxford University Press
- Hunt, Lynn (1984). *Politics, culture, and class in the French Revolution*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press.
- International Monetary Fund (2007). "Arab Republic of Egypt: 2007 Article IV Consultation" in *IMF Staff Country Reports*, vol. 2007, nº380 (13 December 2007). <https://www.elibrary.imf.org/view/journals/002/2007/380/002.2007.issue-380-en.xml> (consultado 15.04.2020)
- International Monetary Fund (2010). "Arab Republic of Egypt: 2010 Article IV Consultation" in *IMF Staff Country Reports*, vol. 2010, nº 094 (20 April 2010) <https://www.elibrary.imf.org/view/journals/002/2010/094/002.2010.issue-094-en.xml> (consultado 15.04.2020)
- James, Cyril Lionel Robert (1989). *The Black Jacobins; Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution*. New York, Vintage Books
- Kant, Immanuel (1993). *O conflito das Faculdades*. Lisboa: Edições 70.
- Kant, Immanuel (1995). *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Küppers, Petra (2005). *Disability and contemporary performance: bodies on edge*. New York, London: Routledge
- Landes, Joan (1988). *Women and the public sphere in the age of the French Revolution*. Ithaca, London: Cornell University Press
- Laya, Jean-Louis (1793). *L'ami des lois: comédie en cinq actes, en vers*. Paris: Maradan, Lepetit

Lazzarato, Maurizio e Antonio Negri (2001). *Trabalho imaterial: formas de vida e produção de subjetividade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.

Le Chapelier, Isaac-René-Guy (1791). *Rapport fait par M. Le Chapelier, au nom du comité de constitution, sur la pétition des auteurs dramatiques, dans la séance du jeudi 13 janvier 1791, avec le décret rendu dans cette séance*. Paris: Imprimerie nationale

Lefebvre, Georges (1970). *The coming of the French Revolution, 1789*. Princeton: Princeton University Press

Léger, François-Pierre-Auguste (1792). *L'auteur d'un moment, comédie en un acte, en vers et en vaudevilles. Représenté sur le théâtre du Vaudeville, le samedi 18 février 1792*. Paris: Théâtre du Vaudeville, Imprimerie rue des Nonaindieres.

Lyotard, Jean-François (2011). *Discourse, figure*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press

Marx, Karl (1980). *Teorias da mais-valia. História Crítica do Pensamento Econômico (livro 4 de O Capital)*, volume I. Rio de Janeiro: ed. Civilização Brasileira.

Marx, Karl (2011). *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo

Mayer, Thomas (1988). *The Changing Past: Egyptian Historiography of the Urabi Revolt, 1882–1983*. Gainesville: University of Florida Press.

Michel, Régis e Marie-Catherine Sahut (1988). *David: l'art et le politique*. Paris: Gallimard; Réunion des musées nationaux

Michelet, Jules (1847). *Histoire de la Révolution française* (tome premier). Paris: Chamerot

Mirzoeff, Nicholas (2011b). *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Durham,: Duke University Press

Mirzoeff, Nicholas (2016). *How to see the world: an introduction to images, from self-portraits to selfies, maps to movies, and more*. New York: Basic Books

Mirzoeff, Nicholas (2017). *The appearance of Black Lives Matter*. Maimi: NAME publications <https://namepublications.org/item/2017/the-appearance-of-black-lives-matter/> (consultado em 26.03.2021)

Mises, Ludwig Von (1998). *Human Action. A treatise on economics*. Auburn: Ludwig von Mises Institute

Mondzain, Marie-José (2015). *Homo Spectator. Ver > Fazer Ver*. Lisboa: Orpheu Negro

Mouffe, Chantal (2015). *Sobre o Político*. São Paulo: WMF Martins Fontes

Negri, Antonio (1999). *Insurgencies: Constituent Power and the Modern State*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

Neveux, Olivier (2013). *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*. Paris: La Découverte

Ostrom, Elinor (1990). *Governing the commons. The evolution of institutions for collective action*. Cambridge: Cambridge University Press 1990

Ozouf, Mona (1988). *Festivals and the French Revolution*. Cambridge, London: Harvard University Press

Pagès de Vixouse, François-Xavier (1798). *Collection complète des Tableaux historiques de la Révolution française, en deux volumes*. Paris: Pierre Didot l'aîné,

Péron, Alexandre (1839). *Examen du tableau du Serment des Horaces peint par David, suivi d'une Notice historique du tableau*. Paris: Imprimerie de Ducessois

Pithou de Loinville, Jean-Joseph (1791). *Le Plaisir prolongé, le retour du Salon chez soi et celui de l'abeille dans sa ruche*. Paris: l'auteur; Frabre

Potts, Alex (2000). *Flesh and the ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*. New Haven, London: Yale University Press

Rancière, Jacques (2009). *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 34

Rancière, Jacques (2010a). *O Mestre Ignorante. Cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Mangualde: Pedago

Rancière, Jacques (2010b). *O Espetador Emancipado*. Lisboa: Orpheu Negro

Rancière, Jacques (2010d) *Dissensus. On Politics and Aesthetics*. London; New York: Continuum

Rauning, Gerald (2007). *Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century*. Los Angeles: Semiotext(e).

Renouvier, Jules (1863). *Histoire de l'art pendant la révolution considéré principalement dans les estampes*, volume 2. Paris: Vve J. Renouard.

Riccoboni, Antoine-François (1750). *L'art du théâtre. A Madame ****. Paris : C.F. Simon, Giffart

Robespierre, Maximilien (1794). *Rapport fait au nom du Comité de salut public, par Maximilien Robespierre, sur les rapports des idées religieuses et morales, avec les principes républicains, et sur les fêtes nationales*. Paris: Imprimerie de Charpentier

Robespierre, Maximilien (1958). *Œuvres de Maximilien Robespierre. Tome IX, Discours. (4e partie), Septembre 1792-27 juillet 1793*. (ed. M. Bouloiseau, G. Lefebvre, J. Dautry, A. Soboul). Paris: Presses universitaires de France.

Roberts, Warren (2000). *Jacques-Louis David and Jean-Louis Prieur, Revolutionary Artists: The Public, the Populace, and Images of the French Revolution*. Albany: State University of New York Press

Roccu, Roberto (2013). *The Political Economy of the Egyptian Revolution: Mubarak, Economic Reforms and Failed Hegemony*. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan

Rosenblum, Robert (1989). *Transformations in Late Eighteenth Century Art*. Princeton: Princeton University Press

Roubo, André Jacob (1777). *Traité de la construction des théâtres et des machines théâtrales, par M. Roubo les fils, Maître menuisier (première partie)*. Paris: Cellot et Jombert fils jeune

Rousseau, Thomas (1791). *L'âme du peuple et du soldat: chants républicains* (2^o cahier). Paris: Imprimerie de J. Grand

Ruby, Christian (2014). *Spectateur et Politique, D'une conception crépusculaire à une conception affirmative de la culture*. Bruxelles: La Lettre volée

Rudé, George (1967). *The Crowd in the French Revolution*. London, Oxford, New York: Oxford University Press

Said, Edward (2003). *Orientalism* (25th Anniversary edition). New York: Vintage Books

Saint-Étienne, Jean-Paul Rabaut de (1792). *Almanach historique de la révolution française pour l'année 1792*. Paris: Onfroy; Strassbourg: J. C. Treutel

Schnapper, Antoine (1980). *David, témoin de son temps*. Paris: Bibliothèque des Arts

Sedgwick, Eve (2016). *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press

Sieyès, Emmanuel-Joseph (1789). *Préliminaire de la Constitution française: reconnaissance et exposition raisonnée des droits de l'homme & du citoyen*. Paris: Baudouin, imprimeur de l'Assemblée nationale

Soboul, Albert (1980). *The Sans Culottes. The Popular Movement and Revolutionary Government 1793-1794*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press

Solomon-Godeau, Abigail (1997). *Male Trouble: A Crisis in Representation*. New York: Thames and Hudson

Starobinski, Jean (1979). *1789. Les emblèmes de la raison*. Paris: Flammarion

Tadros, Mariz (2012). *The Muslim Brotherhood in Contemporary Egypt. Democracy redefined or confined?*. Abingdon, New York: Routledge

Talma, François-Joseph (1827). *Mémoire sur Lekain et sur l'art dramatique*. Bruxelles: A. Delavault.

Thévoz, Michel (1989). *Le théâtre du crime: essai sur la peinture de David*. Paris: Editions de Minuit

Tilly, Charles (2006). *Regimes and Repertoires*. Chicago; London: The University of Chicago Press

Virno, Paolo (2004a). *A Grammar of the Multitude. For an Analysis of Contemporary Forms of Life*. Los Angeles, New York: Semiotext(e)

Wollstonecraft, Mary (2016). *The works of Mary Wollstonecraft* (volume 6). London, New York: Routledge

1.1. Artigos e capítulos em volumes

(1805) “Constitution Impériale d’Haïti” in *Lois et actes sous le règne de Jean Jacques Dessalines*. Port-au-Prince: Editions Presses nationales d’Haïti”, 2006, pp. 54-65

(1875) “États Généraux. Séance du Samedi 20 juin 1789” in *Archives Parlementaires de 1787-1860. Recueil Complet des Débats Législatifs & Politiques des Chambres Françaises*, Première série (1787-1799), Tome VIII (du 5 mai 1789 au 15 septembre 1789) (ed. M.J. Mavidal e M.E. Laurent). Paris: Librairie Administrative P. Dupont, pp. 137-140.

(1893) “Le Serment du Jeu de Paume. Procès-verbal de l’Assemblée nationale du samedi 20 juin 1789” in *Le serment du Jeu de Paume. Fac-similé du texte et des signatures d’après le procès-verbal manuscrit conservé aux Archives nationales, avec une introduction et des tables* (ed. Armand Brette). Paris, Société de l’histoire de la Révolution française, pp. 1-3

(1900) “Séance du 25 floréal an II – 14 mai 1794” in *Recueil des Actes du Comité de salut public, avec la correspondance officielle des représentants en mission, et le registre Conseil exécutif provisoire*, vol.13., (ed. F.-A. Aulard). Paris: Imprimerie Nationale, pp. 509-520

Abaza, Mona (2016). “The field of graffiti and street art in post-January 2011” in *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art* (ed. Jeffrey Ian Ross). London, New York: Routledge, pp. 318-333

Agamben, Giorgio (2009). “What is a Paradigm?” in *The signature of all things: on method*. New York: Zone Books, pp. 9-32

Alexandrani, Ismail e Isaac Friesen (2016). “Conclusion: Moving beyond Tahrir” in *Egypt Beyond Tahrir Square* (ed. Bessma Momani and Eid Mohamed). Bloomington: Indiana University Press, pp. 166-176

Arendt, Hannah (1988). “O significado da Revolução” in *Da Revolução*. Brasília, São Paulo: UnB, Ed. Ática, pp. 17-46.

Aziz, Sahar (2016). “Egypt’s Revolutionary Moment Turned Uprising” in *Egypt Beyond Tahrir Square* (ed. Bessma Momani and Eid Mohamed). Bloomington: Indiana University Press, pp. 41-62

Badiou, Alain (2010). “The Idea of Communism” in *The Communist Hypothesis*. London, New York: Verso, 2010, pp. 229-260.

Baladi, Lara (2013). “Davor und danach - und zwischendurch den Atem anhalten” in *Zeitgenössische Künstler, arabische Welt* (ed. Johannes Ebert; Günther Hasenkamp). Göttingen: Steidl Gerhard Verlag, pp. 121-133

Baladi, Lara (2015). “Lara Baladi” (entrevista conduzida por Sam Bardaouil e Till Fellrath) in *Summer autumn winter ... and spring: conversations with artists from the Arab world* (ed. S. Bardaouil e T. Fellrath). Milano: Skira, pp. 36-45

Baladi, Lara (2016a). “When Seeing is Belonging: The Photography of Tahrir” in *Autonomous Archiving* (ed. Artikişler Collective). Barcelona: dpr-barcelona, pp.129-140

Bourdin, Philippe (2007). “Les factions sur les tréteaux patriotiques (1789-1799): combats pour une représentation” in *Représentation et pouvoir: La politique symbolique en France (1789-1830)* (ed. Natalie Scholz, Christina Schröer). Rennes: Presses universitaires de Rennes, pp. 23-37

Brette, Armand (1893). “Introduction” in *Le serment du Jeu de Paume; fac-similé du texte et des signatures d'après le procès-verbal manuscrit conservé aux Archives nationales*. Paris: Société de l'histoire de la Révolution française, pp. IX-LXXVIII

Castells, Manuel (2015). “The Egyptian Revolution.” in *Networks of outrage and hope: social movements in the Internet age*. Cambridge, Malden: Polity. 54-94

Colla, Elliott (2012) “The Poetry of Revolt” in *The dawn of the Arab uprisings: end of an old order?* (ed. Bassam Haddad, Rosie Bsheer e Ziad Abu-Rish). London: Pluto Press, pp.77-82

Correia, Mickaël (2020) “Na linha da frente, Praça Tahrir” in *Uma História Popular do Futebol*. Lisboa: Orpheu Negro, pp. 145-161

Crow, Thomas (1994). “Patriotism and Virtue: David to the Young Ingres” in *Nineteenth century art: a critical history*. (ed. Stephen Eisenman). London: Thames & Hudson, pp. 14-50.

Dal, Mikala Hyldig (2013). ““Meta Image Tahrir”” in *Cairo: Images of Transition. Perspectives on Visuality in Egypt 2011-2013* (ed. M. H. Dal). Bielefeld: transcript Verlag, pp.16-19

Daly, Martin (1998). “The British occupation, 1882-1922” in *The Cambridge History of Egypt. Modern Egypt, from 1517 to the end of the twentieth century*. Volume 2 (ed. Martin W. Daly). Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press, pp. 239-251

David, Jacques Louis (1792), “Lettre de M. David, peintre, qui annonce que les deux jeunes enfants que la nature semble avoir destinés à être peintres et dont l'Assemblée lui a confié l'instruction promettent les plus heureux succès” (Paris, le 5 février 1792) in *Archives Parlementaires de 1787-1860. Recueil Complet des Débats Législatifs & Politiques des Chambres Françaises*. Première Série (1787 a 1799), Tome XXXVIII (de 29 Janvier au 21 Février). Paris: Librairie Administrative P. Dupont, 1892, pp. 247-248

David, Jacques Louis (1793d), “Autobiographie” in Georges Wildenstein. *David*, Paris: Les Beaux-Arts, Edition d'Etudes et de Documents, 1963, pp. 335-340.

David, Jacques Louis (1794b) “Plan de la Fête a l'Etre Suprême, qui doit être célébrée le 20 Prairial, proposé par David, et décrété par la Convention nationale” in *Rapport fait au nom du Comité de salut public, par Maximilien Robespierre, sur les rapports des idées religieuses & morales avec les principes républicains, & sur les fêtes nationales*. Paris: Imprimerie de Charpentier, pp. 21-24

David, Jacques-Louis (1799). “Mémoire adresse au Ministre de l'intérieur” in Jacques Louis Jules David. *Le peintre Louis David, 1748-1825*. Paris: Victor Havard, 1880, pp. 344-346

Deleuze, Gilles (2006). “May’68 did not take place” in *Two Regimes of Madness: Texts and Interviews 1975-1995* (ed. David Lapoujade). Los Angeles; New York: Semiotext(e), pp. 233-236

Deleuze, Gilles (2008). “Post-scriptum sobre as sociedades de controlo” in *Conversações*. São Paulo: Editora 34, pp. 219-226.

Denzin, Norman e Yvonna Lincoln (2005). “Introduction: The Discipline and Practice of Qualitative Research” in *The SAGE Handbook of Qualitative Research* (ed. N. Denzin e Y. Lincoln). Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage, pp. 1-32

Derrida, Jacques. “A Estrutura, o Signo e o Jogo no Discurso das Ciências Humanas” in *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 229-249.

Derrida, Jacques (1991). “Assinatura, Acontecimento, Contexto” in *Margens da filosofia*. Campinas, SP: Papirus, pp. 349-373.

Diderot, Denis (1875a). “Entretiens sur Le Fils naturel” in *Œuvres complètes de Diderot*. Tome Septième. (ed. Jules Assézat), Paris: Garnier frères, pp.85-168

Diderot, Denis (1875b). “De la Poésie dramatique” in *Œuvres complètes de Diderot*. Tome Septième. (ed. Jules Assézat), Paris: Garnier frères, pp. 299-394

Diderot, Denis (1875c). “Paradox sur le comedien” in *Œuvres complètes de Diderot*. Tome Huitième. (ed. Jules Assézat), Paris: Garnier frères, pp. 361-423.

Elkins, James (2003). “What is Visual Studies?” in *Visual Studies: a Skeptical Introduction*. New York, London: Routledge, pp. 1-30.

Elshahed, Mohammad (2013). “Tahrir Square: Social Media, Public Space & Revolution in Egypt” in *Cairo: Images of Transition. Perspectives on Visuality in Egypt 2011-2013* (ed. Mikala Hyldig Dal). Bielefeld: transcript Verlag, pp.20-24.

El Shakry, Omnia (2012). “Egypt’s Three Revolutions: The Force of History Behind this Popular Uprising” in *The dawn of the Arab uprisings: end of an old order?* (ed. Bassam Haddad, Rosie Bsheer e Ziad Abu-Rish). London: Pluto Press, pp.97-103

Fahmy, Dalia (2016). “The Muslim Brotherhood Between Opposition and Power” in *Egypt Beyond Tahrir Square* (ed. Bessma Momani and Eid Mohamed). Bloomington: Indiana University Press, pp. 76-94

Foster, Hal (2004). “Chat Rooms” in *Participation* (ed. Claire Bishop), 2006. London, Cambridge: Whitechapel, MIT Press, pp. 190-195.

Foucault, Michel (1994). “Direito de morte e poder sobre a vida” in *História da Sexualidade I – A Vontade de Saber*. Lisboa: Relógio d’Água, pp. 135-161

Foucault, Michel (1995). “What if the revolutionary dream was an intrinsically barbaric one?” (entrevista conduzida por Bernard-Henri Lévy) in *Adventures on The Freedom Road. The French Intellectuals in the 20th Century*. London: Harvill Press, pp. 364-373

Foucault, Michel (2002b). “Useless to Revolt” in *Essential Works of Foucault, 1954-1984. Volume 3, Power* (ed. James D. Faubion). London: Penguin Books, pp. 449-453

Friedland, Paul (2002). “Parallel Stages: Theatrical and Political Representation in Early Modern and Revolutionary France” in *The age of cultural revolutions: Britain and France, 1750-1820* (ed. Colin Jones, Dror Wahrman). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, pp. 218-250

Gainot, Bernard (2005). “Théorie et pratiques(s) de la représentation politique” in *La Révolution à l’œuvre: Perspectives actuelles dans l’histoire de la Révolution française* (ed. Jean-Clément Martin). Rennes: Presses universitaires de Rennes, pp. 139-149

Getino, Octavio e Fernando E. Solanas (1988), “Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo” in *Hojas del cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, volumen 1. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública, Fundación Mexicana de Cineastas, Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 23-50

Ghabra, Shafeeq (2015). “The Egyptian Revolution Causes and Dynamics” in *Routledge handbook of the Arab Spring* (ed. Larbi Sadiki). London, New York: Routledge, pp.199-214

Gibril, Susan (2015). “Contentious Politics and Bottom-Up Mobilization in Revolutionary Egypt: The Case of Egyptian Football Supporters in Cairo” in *Contentious Politics in the Middle East. Popular Resistance and Marginalized Activism beyond the Arab Uprisings* (ed. Fawaz A. Gerges). Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, pp. 305-329

Greenberg, Clement (1965). "Modernist Painting" in *Art in Theory: 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*. (Ed. Charles Harrison, Paul Wood). Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, pp. 774-779

Hall, Stuart (1973). "Encoding and decoding in the television discourse" in *CCCS Selected Working Papers*, volume 2 (ed. A. Gray, J. Campbell, M. Erickson, S. Hanson e H. Wood), 2007. London, New York: Routledge, pp. 386-398

Hamada, Amal (2014). "Understanding the Military Role in the Egyptian Revolution. Comparing February 2011 and July 2013" in *Arab Revolutions and Beyond: Change and Persistence, Proceedings of the International Conference, Tunis, 12-13 November 2013* (ed. N. Belakhdar, I. Eickhof, A. el Khawaga, O. el Khawaga, A. Hamada, C. Harders, S. Sandri). Berlin: Center for Middle Eastern and North African Politics at the Freie Universität Berlin, pp. 29-40 https://www.polsoz.fu-berlin.de/en/polwiss/forschung/international/vorderer-orient/publikation/working_papers/wp_11/index.html (consultado em 03.05.2020)

Hanieh, Adam (2012). "Egypt's 'orderly transition'? International aid and the rush to structural adjustment" in *The dawn of the Arab uprisings: end of an old order?* (ed. Bassam Haddad, Rosie Bsheer e Ziad Abu-Rish). London: Pluto Press, pp. 124-136

Hardt, Michael (2009) "Foreword: Three keys to understanding constituent power" in Antonio Negri. *Insurgencies: Constituent Power and the Modern State*. Minneapolis: University of Minnesota Press, vii-xiii

Hudson, Michael (2012). "Awakening, Cataclysm, or Just a Series of Events? Reflections on the Current Wave of Protest in the Arab World" in *The dawn of the Arab uprisings: end of an old order?* (ed. Bassam Haddad, Rosie Bsheer e Ziad Abu-Rish). London: Pluto Press, pp. 17-27

Johnson, Stephanie Anne (2008). "Toward a Celebratory and Liberating System of Teaching Public Art" in *The Practice of Public Art* (ed. Cameron Cartiere and Shelly Willis). Abingdon, New York: Routledge, pp. 91-102

Kemp, Wolfgang (1994). "The Theater of Revolution: a new interpretation of Jacques-Louis David's Tennis Court Oath" in *Visual culture: images and interpretations* (eds. Norman Bryson, Michael Ann Holly, and Keith Moxey). Middletown: Wesleyan University Press, pp. 202-227.

Kester, Grant (2005). "Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art" in *Theory in Contemporary Art Since 1985* (ed. Simon Leung, Zoya Kocur). Malden: Blackwell, pp. 76-88

Khalidi, Rashid (2012). "Preliminary Historical Observations on the Arab Revolutions of 2011" in *The dawn of the Arab uprisings: end of an old order?* (ed. Bassam Haddad, Rosie Bsheer e Ziad Abu-Rish). London: Pluto Press, pp. 9-16

Kraff, Caroline e Rania Roushdy (2011). "Introduction and Background Characteristics" in *Survey of Young People in Egypt. Final Report*. Cairo: The Population Council, pp. 1-

10 https://www.popcouncil.org/uploads/pdfs/2010PGY_SYPEFinalReport.pdf
(consultado em 02.06.2020)

Lacy, Suzanne (1995). "Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys" in *Mapping the terrain: new genre public art* (ed. Suzanne Lacy). Seattle: Bay Press, pp. 19-47

Laurence Whitehead (2015). "On the 'Arab Spring': Democratization and Related Political Seasons" in *Routledge handbook of the Arab Spring* (ed. Larbi Sadiki). London, New York: Routledge, pp. 17-27

Legrand, Guillaume e Jacques Molinos (1791). "Second Mémoire. Projet et description du Palais national" in *Discours sur les monuments publics, prononcé au Conseil du département de Paris, le 15 décembre 1791, par Armand-Guy Kersaint, administrateur et député suppléant au département de Paris*, Paris: Imprimerie de P. Didot l'ainé, 1792, pp. 63-66

Lévi-Strauss, Claude (1989). "A ciência do concreto" in *O pensamento selvagem*. São Paulo: Papirus, pp. 15-49.

Lewis, Bernard (2001). "Islamic Concepts of Revolution" in *Islam in History: Ideas, People, and Events in the Middle East*. Chicago, La Salles: Open Court, pp. 311-320

Lind, Maria. 2007. "The Collaborative Turn" in *Taking the Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices* (eds. Johanna Billing, Maria Lind, and Lars Nilsson). London: Black Dog Publishing, pp. 15-31

Lindsey, Ursula (2012). "Revolution and Counterrevolution in the Egyptian Media" in *The Journey to Tahrir: Revolution, Protest, and Social Change in Egypt* (eds. Jeannie Sowers and Chris Toensing). London, New York: Verso, pp. 53-63

Maltby, Richard e Melvyn Stokes (2007). "Introduction" in *Going to the Movies. Hollywood and the Social Experience of Cinema* (ed. R. Maltby, M. Stokes and R. C. Allen). Exeter: University of Exeter Press, pp. 1-22

McMillan, Duncan (1994). "Women as hero: Gavin Hamilton's radical alternative" in *Femininity and Masculinity in Eighteenth-century Art and Culture* (eds. Gillian Perry, Michael Rossington). Manchester, New York: Manchester University Press, pp. 78-98

Mirzoeff, Nicholas (2009). "The division of the sensible" in *An introduction to visual culture*. London, New York: Routledge, pp. 17-20

Mosireen (2018). "Revolution Triptych" in *Arab film and video manifestos: forty-five years of the moving image amid revolution*. Cham: Palgrave Macmillan, pp. 118-123

Mouffe, Chantal (2008). "Art and democracy: art as an agonistic intervention" in *Open. Art as a Public Issue: How Art and Its Institutions Reinvent the Public Dimension* (ed. Liesbeth Melis, Jorinde Seijdel), n° 14 (2008). Rotterdam: NAI Publishers; Amsterdam: SKOR, pp. 6-13.

Negri, Antonio (2003). "Constituent Republic" in *Revolutionary Writing. Common Sense Essays* (ed. Werner Bonefeld). New York: Autotopia, pp. 245-353.

Owen, Roger (2012). "Foreword Jadaliyya: Archiving the Revolution" in *The dawn of the Arab uprisings: end of an old order?* (ed. Bassam Haddad, Rosie Bsheer e Ziad Abu-Rish). London: Pluto, pp.x-xvii

Ozouf, Mona (1989). "Fraternity" in *A Critical Dictionary of the French Revolution* (ed. François Furet e Mona Ozouf). Cambridge, London: Belknap Press of Harvard University Press, pp. 694-703

Ozouf, Mona (1998). "Liberty, Equality, Fraternity" in *Realms of memory: the construction of the French past. Volume 3* (ed. Pierre Nora). New York, Chichester: Columbia University Press, pp. 77-114

Poljarevic, Emin (2009), "Egypt, Revolution of 1952" in *The international encyclopedia of revolution and protest: 1500 to the present, volume III*, (eds. Immanuel Ness et alli), Malden, Oxford, Chichester: Wiley-Blackwell, pp.1076-1079.

Rabbani, Mouin (2012). "The Year of the Citizen" in *The dawn of the Arab uprisings: end of an old order?* (ed. Bassam Haddad, Rosie Bsheer e Ziad Abu-Rish). London: Pluto Press, pp. 33-36

Rabou, Ahmed Abd (2014). "Democracy as Civilian Control. Civil-Military Relation in Post-Revolution Egypt" in *Arab Revolutions and Beyond: Change and Persistence. Proceedings of the International Conference, Tunis, 12-13 November 2013* (ed. N. Belakhdar, I. Eickhof, A. el Khawaga, O. el Khawaga, A. Hamada, C. Harders, S. Sandri). Berlin: Center for Middle Eastern and North African Politics at the Freie Universität Berlin, pp. 11-27 https://www.polsoz.fu-berlin.de/en/polwiss/forschung/international/vorderer-orient/publikation/working_papers/wp_11/index.html (consultado em 03.05.2020)

Rizk, Philip (2013a). "2011 is not 1968. An open letter to an onlooker" in *Cairo: Images of Transition. Perspectives on Visuality in Egypt 2011-2013* (ed. Mikala Hyldig Dal). Bielefeld: transcript Verlag, pp. 42-47

Rousseau, Jean-Jacques (1758). "Lettre à M. D'Alembert" in *Œuvres Complètes de J.-J. Rousseau* (tome huitième). (ed. Louis Barré), 1857. Paris: J. Bry Aîné, pp. 1-86

Roussillon, Alain (1998). "Republican Egypt interpreted: revolution and beyond" in *The Cambridge History of Egypt, volume 2* (ed. Martin W. Daly). Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press, pp. 334-393

Schwedler, Jillian, Joshua Stacher e Stacey Philbrick Yadav (2012). "Three Powerfully Wrong - and Wrongfully Powerful - American Narratives about the Arab Spring" in *The dawn of the Arab uprisings: end of an old order?* (ed. Bassam Haddad, Rosie Bsheer e Ziad Abu-Rish). London: Pluto Press, pp. 37-46

Scott, Virginia (1996). "'My Lord, the Parterre': Space, Society, and Symbol in the Seventeenth-Century French Theatre" in *Theatre Symposium. Theatrical spaces and*

dramatic places: the reemergence of the theatre building in the Renaissance, volume 4 (ed. Paul Castagno). Tuscaloosa: Southeastern Theatre Conference, The University of Alabama Press, pp. 62-75

Shokr, Ahmad (2012). “The 18 Days of Tahrir” in *The Journey to Tahrir: Revolution, Protest, and Social Change in Egypt* (eds. Jeannie Sowers and Chris Toensing). London: Verso, pp. 41-46

Sholette, Gregory e Blake Stimson (2007). “Introduction: Periodizing Collectivism” in *Collectivism after Modernism: The Art of Social Imagination after 1945* (ed. G. Sholette, B. Stimson). Minneapolis, London: University of Minnesota Press, pp. 1-15

Thompson, E.P. (1993). “The Moral Economy of the English Crowd in the Eighteenth Century” in *Customs in common: studies in traditional popular culture*. London; New York: Penguin Books, pp. 185-258

Vaughan, William (2000). “Terror and the Tabula Rasa: David’s Marat in Its Pictorial Context” in *Jacques-Louis David’s Marat* (ed. Helen Weston e William Vaughan). Cambridge, New York: Cambridge University Press, pp. 77-100

Villette, Charles-Michel de (1792). “Le Sallon. 13 Octobre 1791” in *Lettres choisies de Charles Villette, Sur les principaux Évènements de la Révolution*. Paris: marchands de nouveautés, Clousier, pp. 234-246

Waller, Susan (2018). “Academie and Fraternite: Constructing Masculinities in the Education of French Artists” in *Artistic Brotherhoods in the Nineteenth Century*. (ed. by Laura Morowitz, William Vaughan), London, New York: Routledge, pp. 137-153

Weston, Helen (2000). “The Corday-Marat affair. No Place for a woman” in *Jacques-Louis David’s Marat* (ed. Helen Weston e William Vaughan). Cambridge, New York: Cambridge University Press, pp. 128-149

2. Catálogos e livros de exposição

(1791h) *Ouvrages de peinture, sculpture, et architecture, gravures, dessins, modeles, &. Exposés au Louvre par ordre de l’Assemblée nationale; Au mois de Septembre 1791*. Paris: Imprimerie des Batiments du Roi (Salon 1791, Paris)

Butler, Judith (2016). “Uprising” in *Uprisings* (ed. Georges Didi-Huberman). Paris: Gallimard, Jeu de Paume, pp. 23-36 (exposição “Soulèvements” na Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, de outubro de 2016 a janeiro 2017)

Lima, Evelyn (2017). “Anfiteatros, Jeux-de-Paume e Corrales” in *Arquitetura Teatral do Renascimento ao Século XXI: livro da exposição. 3º Colóquio Internacional de Arquitetura, Teatro e Cultura*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, pp. 25-42 (exposição no Rio de Janeiro, de julho a agosto, 2017)

Negri, Antonio (2016). “Uprising as Event” in *Uprisings* (ed. Georges Didi-Huberman). Paris: Gallimard, Jeu de Paume, pp. 37-45 (exposição “Soulèvements” na Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, de outubro de 2016 a janeiro 2017)

Rancière, Jacques (2016). “One Uprising can Hide Another” in *Uprisings* (ed. Georges Didi-Huberman). Paris: Gallimard, Jeu de Paume, pp. 62-70 (exposição “Soulèvements” na Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, de outubro de 2016 a janeiro 2017)

Sérullaz, Arlette e Antoine Schnapper (1989). *Jacques-Louis David: 1748-1825*, Paris: Réunion des musées nationaux (exposição no Musée du Louvre, Paris e no Musée National du Château Versailles, de outubro de 1989 a fevereiro de 1990)

Siegel, Harmon. “Idea” in *Drawing: The Invention of a Modern Medium* (ed. Ewa Lajer-Burchard e Elizabeth Rudy). Cambridge: Harvard Art Museums, pp. 117-126 (exposição no Harvard Art Museums, Cambridge, Massachusetts, de janeiro a maio 2017)

Thompson, Nato (2012). “Living as form” in *Living as form: socially engaged art from 1991-2011* (ed. N. Thompson). New York, Cambridge, London: Creative Time, MIT Press, pp. 16-33 (exposição no Creative Time/The Historic Essex Street Market, New York, em 2011)

Weibel, Peter (2015). “People, politics and power” in *Global activism: art and conflict in the 21st century* (ed. P. Weibel). Karlsruhe, Cambridge, London: ZKM, Center for Art and Media, MIT Press, pp. 29-61 (exposição “Global aCtIVIm” no Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, de dezembro 2013 a março 2014)

3. Dissertações acadêmicas

El-Hamalawy, Hossam (2001). *January 18 and 19, 1977. ‘Uprising of Thieves’ or an aborted revolution* (dissertação de mestrando em Ciências Políticas). School of Humanities and Social Sciences of The American University in Cairo

Fales, Ludovica (2015). *Voices in real time Interactive and transmedia testimonies of the Arab Spring, instant archive and new social movements discourses* (tese de doutoramento em Estudos Audiovisuais). University of Udine

Francis, Catrin Mair (2012). *The Politics of Appropriation in French Revolutionary Theatre* (tese de doutoramento de Filosofia em Francês). University of Exeter

Mollerup, Nina (2015) *Media and place in revolutionary Egypt. An anthropological exploration of information activism and journalism* (tese de doutoramento em Comunicação). Roskilde University

Mousa, Sarah (2014). *The People Want to Topple the System: An Alternative Narrative* (dissertação de mestrado em Estudos Árabes). Georgetown University

Said, Atef (2014). *The Tahrir Effect: History, Space, and Protest in the Egyptian Revolution of 2011* (tese de doutoramento em Filosofia/Sociologia). The University of Michigan

4. Artigos em periódicos e sites

(1759) “Article V. Spectacles” in *Mercure de France* (Mai 1759). Paris: Imprimerie de Sebastien Jorry, pp: 185-189

(1791b) “Arts. Aux auteurs du Journal. Paris, 6 Juin 1791” in *Supplément au Journal de Paris* (nº68), *Journal de Paris*, nº 161 (vendredi 10 Juin 1791), p. i

(1791d) “Lettre de l'inconstant sur les tableaux exposés au Salon” in *Journal de Paris*, nº 270 (Mardi 27 Septembre 1791), pp. 1100-1101

(1794a) “Arrêtés du comité de salut public, relatifs aux monuments publics, aux arts et aux lettres” in *Gazette Nationale ou Le Moniteur Universal*, nº261, (21 Prairial, l’an 2 - 9 Juin 1794), pp. 1063-1064

(1968). “Pour un cinéma militant” in *États généraux du cinéma. Le cinéma au service de la révolution*. bulletin nº 3, Paris: Editions du Terrain vague, pp.4-5

Abaza, Mona (2012). “An Emerging Memorial Space? In Praise of Mohammed Mahmud Street” in *Jadaliyya* (10 March 2012) <http://www.jadaliyya.com/Details/25363/An-Emerging-Memorial-Space-In-Praise-of-Mohammed-Mahmud-Street> (consultado a 16.11.2020)

Abaza, Mona (2013). “Walls, Segregating Downtown Cairo and the Mohammed Mahmud Street Graffiti” in *Theory, Culture & Society*, vol. 30, nº1 (January 2013), pp. 122-139

Abdalla, Khalid (2013). “Khalid Abdalla: No Binaries” (entrevista) in *Cairo Scene*. (28 August 2013) <https://cairoscene.com/ArtsAndCulture/Khalid-Abdalla-No-Binaries> (consultado 30.03.2019)

Abdulla, Rasha (2014). “Egypt's media in the midst of revolution” in *Carnegie Endowment for International Peace* (July 16, 2014) <https://carnegieendowment.org/2014/07/16/egypt-s-media-in-midst-of-revolution-pub-56164> (consultado 17.05.2020)

Achcar, Gilbert (2016) “O que aconteceu com as primaveras árabes?” (entrevista conduzida por Nada Matta) in *Revista Outubro*, nº 25 (março de 2016), pp. 8-33. http://outubrorevista.com.br/wp-content/uploads/2016/03/1_Entrevista-Achcar1.pdf (consultado a 27.04.2020)

Adel, Deena (2011). “Revolutionary cinema in Tahrir Square” in *Ahram Online* (Thursday, 14 July 2011) <https://english.ahram.org.eg/NewsPrint/16357.aspx> (consultado 19.11.2019)

Adham, Khaled (2011). "Tahrir Square through Two Transitions" in *Society of Architectural Historians. SAH Blog* (February 24, 2011) <https://www.sah.org/publications-and-research/sah-blog/sah-blog/2011/02/24/tahrir-square-through-two-transitions-by-khaled-adham> (consultado em 13.07.2020)

Adham, Khaled (2013). "Backwaters, Edges, Center: Tahrir Shaped" in *Portal 9*, vol. 1 nº 2 (Spring 2013), pp. 84–97

Afzal, Muhammad e Abdul Qadir Mushtaq (2017). "Arab Spring: Its Causes and Consequences" in *JPUHS*, vol.30, nº1 (January - June, 2017), pp. 1-10

Ahram Online (2011a). "Live updates: Opposition groups protest on Police Day" in *Ahram Online* (Tuesday, 25 January 2011) <https://english.ahram.org.eg/NewsContentP/1/4773/Egypt/Live-updates-Opposition-groups-protest-on-Police-D.aspx> (consultado 12.05.2020)

Ahram Online (2011b). "Thousands start marching from Egypt's Tahrir heading to military council HQ" in *Ahram Online* (23 July 2011) <https://english.ahram.org.eg/NewsContent/1/0/17141/Egypt/0/Thousands-start-marching-from-Egypt-Tahrir-headin.aspx> (consultado 05.06.2020)

Anthony, Andrew (2013). "Khalid Abdalla: the movie star revolutionary" in *The Guardian* (Sunday, 3 November 2013) <https://www.theguardian.com/world/2013/nov/03/khalid-abdalla-movie-star-tahrir-square-united-93> (consultado em 29.08.2020)

Antoun, Naira (2012a) "The battle for public space: Squares and streets of the Egyptian revolution" in *Ahram Online* (Monday, 23 January 2012) <https://english.ahram.org.eg/NewsContent/1/114/32336/Egypt/-January-Revolution-continues/The-battle-for-public-space-Squares-and-streets-of.aspx> (consultado em 16.11.2019)

Antoun, Naira (2012b). "Threads of Narrating the Arab Spring" in *Jadaliyya* (March 25, 2012) in *Jadaliyya* <https://www.jadaliyya.com/Details/25464> (consultado em 20.11.2019)

Associated Press (2011). "Egypt Cracks Down Amid Deadly Protests" in *CBS News* (January 26, 2011) <https://www.cbsnews.com/news/egypt-cracks-down-amid-deadly-protests/> (consultado a 05.05.2020)

Aziz, Sahar (2017). "Military Electoral Authoritarianism in Egypt" in *Election Law Journal*, vol. 16 nº2 (June 2017), pp. 280-295.

Baladi, Lara (2011). "What relationship does visual culture have to the world we live in?" in *Ibraaz* (1 November 2011) <https://www.ibraaz.org/platforms/2/responses/65> (consultado 20.04.2020)

Baladi, Lara (2012). "Art in a Revolution: A Conversation with Lara Baladi" (entrevista conduzida por Dorothea Schoene) in *Afterimage* vol. 39, nº 5 (March/April 2012), pp. 19-22.

Baladi, Lara (2016b). “Archiving a Revolution in the Digital Age, Archiving as an Act of Resistance” in *Ibraaz* (28 July 2016) <https://www.ibraaz.org/essays/163/> (consultado 17.09.2018)

Baroud, Ramzy (2013). “Exploited and misused: the impossible discourse of the ‘Arab Spring’” in *Al Arabiya News* (25 January, 2013) <https://english.alarabiya.net/News/2013/01/25/Exploited-and-misused-the-impossible-discourse-of-the-Arab-Spring> (consultado a 30.05.2019)

Bartholet, Jeffrey (2012). “Egypt in the Moment” in *National Geographic*, vol. 221, nº 5 (May 2012), p.70 <https://www.nationalgeographic.com/magazine/article/nile-journey> (consultado em 24.05.2020)

BBC (2011). “Clashes at Egypt demonstrations for political change” in *BBC News* (24 July 2011) <https://www.bbc.com/news/world-middle-east-14265772> (consultado 05.06.2020)

Binder-Reisinger, Thomas et alli (2011). “Notes on Artistic Research in Urban Spaces: Film, Video and Sound Strategies” in *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, vol. 4 (2011), pp. 89-100

Bishop, Claire (2004). “Antagonism and Relational Aesthetics” in *October*, nº 110 (Fall 2004), pp. 51-79

Bishop, Claire (2006b). “The Social Turn: Colaboration and its discontents” in *Artforum*, vol. 44, nº 6 (February. 2006), pp. 178-183.

Bishop, Claire (2006c). “Claire Bishop Responds” in *Artforum*, vol. 44, nº 9 (May 2006), p. 24.

Boer, René (2015). “Erasing the Remnants of a Revolution” in *Failed Architecture* (1 June 2015). <https://www.failedarchitecture.com/erasing-the-remnants-of-a-revolution/> (consultado a 26.03.2020).

Bordes, Philippe (1980). “Jacques-Louis David's ‘Serment du Jeu de Paume’: Propaganda without a cause?” in *The Oxford Art Journal*, vol 3., nº 2 (October 1980), pp. 19-25

Brown, Wendy (2016). “Sacrificial Citizenship: Neoliberalism, Human Capital and Austerity Politics” in *Constellations*, vol. 23, nº1 (March 2016), pp. 3-14

Bunton, Martin (2013). “‘Spring’, ‘Awakening’ Or ‘Revolution’: Frames of Reference for Understanding the 2011 Arab Uprisings” in *Bilge Strateji*, vol. 5, nº9 (Fall 2013), pp. 15-26

Butler, Judith (1994). “Gender as Performance: An Interview with Judith Butler” (entrevista conduzida por Lynne Segal and Peter Osborne) in *Radical Philosophy: A Journal of Socialist and Feminist Philosophy*, nº 67 (Summer 1994), pp. 32-39

Carrier, David (1988). "Gavin Hamilton's *Oath of Brutus* and David's *Oath of the Horatii*: the Revisionist Interpretation of Neo-Classical Art" in *The Monist*, vol. 71, n° 2 (April 1988), pp. 197–213,

Carrier, David (2003). "The Political Art of Jacques-Louis David and his Modern-Day American Successors" in *Art History*, vol. 26, n° 5 (November 2003), pp. 730–751

Charlton, Sarah (2011). "Arab revolt: social media and the people's revolution" in *Channel4 News* (25 February 2011) <https://www.channel4.com/news/arab-revolt-social-media-and-the-peoples-revolution> (consultado em 14.06.2020)

Chimot, Jean-Philippe (1990). "Art et révolution: un peintre peut-il jouer le jeu, même s'il en fait serment ?" in *Revue d'esthétique*, n° 17 (1990), pp. 30-38

Crow, Thomas (1978). "The *Oath of the Horatii* in 1785. Painting and pre-revolutionary radicalism in France" in *Art History*, vol. 1, n° 4 (December 1978), pp. 424-473

Crow, Thomas (1982). "Gross David, with the Swoln Cheek" in *Art History*, vol. 5, n°1 (March 1982), pp. 109-117

Crow, Thomas (1986). "Representations of Revolution (1789-1820) by Ronald Paulson; Le Serment du Jeu de Paume de Jacques-Louis David: Le peintre, son milieu et son temps de 1789 à 1792 by Philippe Bordes; Word and Image: French Painting of the Ancien Régime by Norman Bryson Review" in *The Art Bulletin*, Vol. 68, No. 3 (September 1986), pp. 497-502

David, Jacques-Louis (1791). "Avis" in *Gazette Nationale ou Le Moniteur Universel*, n° 277 (Mardi 4 Octobre 1791), p.1156

Derrida, Jacques (1997). *Politics and Friendship. A Discussion with Jacques Derrida* (entrevista conduzida por Geoffrey Bennington e transcrita por Benjamin Noys). Centre for Modern French Thought, University of Sussex, 1 December 1997. <http://hydra.humanities.uci.edu/derrida/pol+fr.html> (consultada em 18.03.2018)

Derrida, Jacques (2007) "A Certain Impossible Possibility of Saying the Event" in *Critical Inquiry*, vol. 33, n° 2, (winter 2007), pp. 441-461

Dickey, Christopher (2011). "Tunisia Riots: The Youth Revolution" in *newsweek* (14 January 2011) <https://www.newsweek.com/tunisia-riots-youth-revolution-67095> (consultado em 14.06.2020)

Doss, Leyla (2011). "Nearing 2-week mark, Tahrir sit-in becomes Tahrir City" in *Egypt Independent* (July 20, 2011) <https://www.egyptindependent.com/nearing-2-week-mark-tahrir-sit-becomes-tahrir-city/> (consultado a 18.08.2020)

Dowd, David L. (1951). "Art as National Propaganda in the French Revolution" in *The Public Opinion Quarterly*, vol. 15, no. 3 (Autumn 1951), pp. 532-546

Dowd, David L. (1952). "Jacques-Louis David, Artist Member of the Committee of General Security" in *The American Historical Review*, vol. 57, n° 4 (July 1952), pp. 871-892

Duncan, Carol (1981). "Fallen Fathers: Images of authority in pre-revolutionary French art" in *Art History*, vol. 4, n° 2 (June 1981), pp. 186-202

Edwards, Brian T. (2011). "Tahrir: Ends of Circulation" in *Public Culture*, vol. 23, n° 3 (Fall 2011), pp. 493-504.

Egypt Independent (2017). "Education Ministry backtracks on omitting Jan 25, June 30 revolutions from curriculum" in *Egypt Independent* (3 July 2017). <http://www.egyptindependent.com/education-ministry-reconsiders-curriculum/> (consultado a 07.04. 2020)

ElBaradei, Mohamed (2011). "Mohamed ElBaradei on Democracy in Egypt: 'There Is No Turning Back Now'" (entrevista conduzida por Dieter Bednarz) in *Spiegel Online* (25 January 2011), <http://www.spiegel.de/international/world/mohamed-elbaradei-on-democracy-in-egypt-there-is-no-turning-back-now-a-741322.html> (consultado em 25.03.2020)

El Dorghamy, Yasmine (2011). "Tahrir Square. Evolution and Revolution" in *Rawi. Egypt Heritage Review*, n° 2 (2011) <https://rawi-publishing.com/articles/tahrirhistory/> (consultado em 13.07.2020)

El-Ghobashy, Mona (2011). "The praxis of the Egyptian Revolution" in *Middle East Report*, n° 258 (Spring 2011), pp. 2-13

Elgindy, Khaled (2012). "Egypt's Troubled Transition: Elections without Democracy" in *The Washington Quarterly*, vol. 35, n°2 (Spring 2012), pp. 89-104

Errazzouki, Samia (2012). "Chomsky on the Western Sahara and the 'Arab Spring'" in *Jadaliyya* (October 20, 2012) <https://www.jadaliyya.com/Details/27299> (consultado em 28.03.2018)

Eskandar, Wael (2013). "Egypt's Kazeboon: Countering State Narrative" in *Middle East Institute* (12 July 2013) <http://www.mei.edu/content/egypts-kazeboon-countering-state-narrative> (consultado a 03.04. 2019)

Fathi, Yasmine (2011). "Egypt's 'Battle of the Camel': The day the tide turned" in *Ahram Online* (Thursday 2 February 2012) <https://english.ahram.org.eg/News/33470.aspx> (consultado a 06.05.2019)

Frerichs, Sabine (2016) "Egypt's Neoliberal Reforms and the Moral Economy of Bread: Sadat, Mubarak, Morsi" in *Review of Radical Political Economics*, vol. 48, n° 4 (2016), pp. 610-632

Fried, Michel (1970). "Thomas Couture and the Theatricalization of Action in 19th-Century French Painting" in *Artforum*, vol. 8, n° 10 (summer 1970), pp. 36-46.

Gabbatt Adam; Shiv Malik, Jack Shenker (2011). “Arab Spring anniversary: how a lost generation found its voice” in *The Guardian* (16 December 2011) <https://www.theguardian.com/world/2011/dec/16/arab-spring-year-of-protest> (consultado em 14.06.2020)

Gaber, Sherief and Nina Mollerup (2015). “Making Media Public: On Revolutionary Street Screenings in Egypt” in *International Journal of Communication*, vol. 9 (2015), pp. 2903–2921 <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/3655/1460> (accessed 06.11.2019)

Gablik, Suzi. 1992. “Connective Aesthetics” in *American Art*, vol. 6, nº 2 (Spring, 1992), pp. 2-7

Gerbaudo, Paolo (2013). “The Impermanent Revolution: The Organizational Fragility of the Egyptian Prodemocracy Movement in the Troubled Transition” in *Social Justice*, vol. 39, nº 1 (127) (2013), pp. 8-23

Gregory, Derek (2013). “Tahrir: Politics, Publics and Performances of Space” in *Middle East Critique*, vol. 22, nº3 (September 2013), pp. 235-246

Gulick, Anne W. (2006). “We Are Not the People: The 1805 Haitian Constitution’s Challenge to Political Legibility in the Age of Revolution” in *American Literature*, vol. 78, nº 4, (December 2006), pp. 799-820

Hamilton, Omar Robert (2011) “An open-source, revolutionary screen on Tahrir Square” in *Tactical Media Files* (14 July 2011) <http://www.tacticalmediafiles.net/events/4778/L> (consultado a 09.04.2019)

Hamilton, Omar Robert (2012). “Shooting Under Fire: Filmmaking and the Aesthetics of Resistance” (entrevista conduzida por Walid El Hamamsy) in *Wasafiri*, vol. 27, nº 4 (December 2012), pp. 45-49

Hamilton, Omar Robert (2014). “Art and revolution” (entrevista dirigida por Sara Marchesi e Duccio Scotini) in *Commonware* (07 Novembre 2014) <http://archivio.commonware.org/index.php/gallery//496-art-and-revolution> (consultado em 19.04.2020)

Haraway, Donna (1988). “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial” in *Feminist Studies*, vol. 14, nº 3 (Autumn, 1988), pp. 575-599

Hardy, Roger (2011). “Egypt protests: an Arab spring as old order crumbles?” in *BBC News* (February 2, 2011) <https://www.bbc.com/news/world-middle-east-12339521> (consultado em 25.03.2019)

Hardt, Michael, Antonio Negri e David Harvey (2009). “Commonwealth: An Exchange” in *Artforum* vol. 48, nº 3 (November 2009), pp. 210-215 e 258-262

Harper, Christopher (2014). “25 TV: A Case Study of the Media During the Egyptian Uprising” in *American International Journal of Social Science*, vol. 3, nº4 (July 2014), pp. 35-46

Hennessey-Fiske, Molly (2011) “TV 25 chronicles post-revolution, bucks censorship, strives for balance” in *Los Angeles Times* (June 17, 2011) <https://latimesblogs.latimes.com/babylonbeyond/2011/06/egypt-new-reporters-station-chronicle-post-revolution-buck-censorship-strive-for-balance.html> (consultado 10.06.2021)

Hitchens, Christopher; Bernard Lewis; Edward W. Said; Leon Wieseltier (1987). “The MESA Debate: The Scholars, the Media, and the Middle East” in *Journal of Palestine Studies*, vol. 16, n° 2 (Winter 1987), pp. 85-104

Huet, Marie-Helène (1994). “The Revolutionary Sublime” in *Eighteenth-Century Studies*, vol. 28, n° 1 (Autumn, 1994), pp. 51-64

Hunt, Lynn (2003). “The World We Have Gained: The Future of the French Revolution” in *The American Historical Review*, vol. 108, n° 1 (February 2003), pp. 1-19

Jannarone, Kimberly (2017). “Choreographing Freedom. Mass Performance in the Festivals of the French Revolution” in *TDR: The Drama Review* vol. 61, n° 2 (Summer 2017), pp. 117-139

Johnson, Dorothy (1989). “Corporality and Communication: The Gestural Revolution of Diderot, David, and The Oath of the Horatii” in *The Art Bulletin*, vol. 71, n° 1 (March 1989), pp. 92-113

Joya, Angela (2011). “The Egyptian revolution: crisis of neoliberalism and the potential for democratic politics” in *Review of African Political Economy*, vol. 38, n° 129 (2011), pp. 367–386

Keating, Joshua (2011). “Who first used the term Arab Spring?” in *Foreign Policy* (November 4, 2011). <https://foreignpolicy.com/2011/11/04/who-first-used-the-term-arab-spring/> (consultado em 03/04/2019)

Kester, Grant (2006). “Another Turn” in *Artforum*, vol.44, n° 9 (May 2006), pp.22-23.

Khalil, Heba e Brian Dill (2018). “Negotiating statist neoliberalism: the political economy of post-revolution Egypt” in *Review of African Political Economy*, vol. 45, n° 158 (2018), pp. 574-591

Khoury, Rami (2011). “Drop the Orientalist term ‘Arab Spring’” in *The Daily Star Lebanon* (August 17, 2011) <https://www.dailystar.com.lb//Opinion/Columnist/2011/Aug-17/146410-drop-the-orientalist-term-arab-spring.ashx#ixzz1VGW806O8/> (consultado em 30/05/2019)

Kingsley, Patrick (2013). “Eye Sniper of Tahrir Square is in jail, but has anything changed?” in *The Guardian* (6 March 2013) <https://www.theguardian.com/world/shortcuts/2013/mar/06/eye-sniper-tahrir-egypt-jailed> (consultado em 14.06.2021)

Kirkpatrick, David e Michael Slackman (2011). “Egyptian Youths Drive the Revolt Against Mubarak” in *The New York Times* (January 26, 2011) <https://www.nytimes.com/2011/01/27/world/middleeast/27opposition.html> (consultado em 14.06.2020)

Knell, Yolande (2011), “Egypt unrest” in *BBC News* (11 February 2011) <https://www.bbc.co.uk/news/world-12434787> (consultado em 25.03.2019)

Knickmeyer, Ellen (2011). “The Arab World’s Youth Army” in *Foreign Policy* (January 27, 2011) <https://foreignpolicy.com/2011/01/27/the-arab-worlds-youth-army-2/> (consultado em 14.06.2020)

Labidi, Imed Ben (2019). “On naming Arab revolutions and oppositional media narratives” in *International Journal of Cultural Studies*, vol 22, nº 3, (May 2019), pp.450-464

Lajer-Burcharth, Ewa (2000). “Review of Books. Warren Roberts, Jacques-Louis David and Jean-Louis Prieur, *Revolutionary Artists: The Public, The Populace, and Images of the French Revolution*” in *American Historical Review*, vol.105, nº 4 (October 2000), pp. 1402-1403

Landler, Mark (2011). “Clinton Calls for ‘Orderly Transition’ in Egypt” in *The New York Times* (January 30, 2011) <https://www.nytimes.com/2011/01/31/world/middleeast/31diplo.html> (consultado em 21.04.2020)

Lee, Virginia (1969a). “Jacques-Louis David: The Versailles Sketchbook-I” in *The Burlington Magazine*, vol. 111, nº 793 (April 1969), pp. 197-208

Lee, Virginia (1969b). “Jacques-Louis David: The Versailles Sketchbook-II” in *The Burlington Magazine*, vol. 111, nº 795 (June 1969), pp. 360-369

Lewis, Bernard (1982a). “The Question of Orientalism” in *The New York Review of Books*, vol. 29, nº 11 (June 24, 1982): 49-56

Lewis, Bernard (1982b), “Orientalism: An Exchange. Bernard Lewis replies” in *The New York Review of Books*, vol. 29, nº13 (August 12, 1982): 47-48

Lewis, Bernard (2011). “A mass expression of outrage against injustice” (entrevista conduzida por David Horovitz) in *The Jerusalem Post* (25.02.2011). <https://www.jpost.com/Opinion/Columnists/A-mass-expression-of-outrage-against-injustice> (consultado em 25.06.2021)

Lynch, Marc (2011). “Obama’s ‘Arab Spring’?” in *Foreign Policy* (January 6, 2011). <https://foreignpolicy.com/2011/01/06/obamas-arab-spring/> (consultado em 30.05.2019)

Maier-Rothe, Jen, Dina Kafafi e Azin Feizabadi (2012). “Citizens Reporting and the Fabrication of Collective Memory” in *Ibraaz* (2 November 2012) <https://www.ibraaz.org/essays/50>

- Martin, Stewart. 2007. "Critique of Relational Aesthetics" in *Third Text*, vol. 21, nº4 (July 2007), pp. 369-386
- Maslan, Susan (1995). "Resisting Representation: Theater and Democracy in Revolutionary France" in *Representations*, nº 52 (Fall 1995), pp. 27-51
- Massad, Joseph (2012). "The 'Arab Spring' and other American seasons" in *Al Jazeera* (29 August 2012) <https://www.aljazeera.com/opinions/2012/8/29/the-arab-spring-and-other-american-seasons/> (consultado a 30.05.2019)
- Mckee, Yates (2016). "Occupy and the End of Socially Engaged Art" in *e-flux Journal*, nº 72 (April 2016) <https://www.e-flux.com/journal/72/60504/occupy-and-the-end-of-socially-engaged-art/> (consultado em 15.02.2018)
- Metwaly, Jasmina (2012) "Active Interventions/ Intervening Actions" (entrevista conduzida por Angela Harutyunyan) in *Ibraaz* (5 April 2012) <https://www.ibraaz.org/interviews/17> (consultado em 18.04.2020)
- Mirabeau, Honoré-Gabriel Riqueti (1791). "Séance du Samedi soir 6 novembre" in *Courrier de Provence. Commencé le 2 Mai 1789* (nº CCXIV tome XI). Paris: Imprimerie du Patriote François, pp. 287-299
- Mittman, Barbara (1980). "Keeping Order on the Stage in Paris in the Seventeenth and Eighteenth Centuries" in *Theatre Research International*, vol. 5, nº 2 (Spring 1980) , pp. 99-107
- Mittman, Barbara (1981). "Make Way for the Mailman! Spectators on the Stage in Paris Theatres of the Seventeenth and Eighteenth Centuries" in *Theatre Survey. French Theatre*, vol. 22, nº1 (May 1981), pp. 1-15
- Mirzoeff, Nicholas (1998). "Revolution, Representation, Equality: Gender, Genre, and Emulation in the Académie Royale de Peinture et Sculpture, 1785-93" in *Eighteenth-Century Studies*, vol. 31, nº 2 (Winter, 1997-1998), pp. 153-174
- Mirzoeff, Nicholas (2011a). "The Right to Look" in *Critical Inquiry*, vol. 37, nº 3 (Spring 2011), pp. 473-496
- Mirzoeff, Nicholas. (2014). "Visualizing the Anthropocene" in *Public Culture*, vol. 26, nº 2 (73) (Spring 2014), pp. 213-232.
- Mitchell, W. J. T. (2012). "Image, Space, Revolution: The Arts of Occupation" in *Critical Inquiry*, vol. 39, nº1 (Autumn 2012), pp. 8-32
- Moisi, Dominique (2011). "An Arab Spring?" in *Project Syndicate* (January 26, 2011). <https://www.project-syndicate.org/commentary/an-arab-spring-2011-01> (consultado a 25.03.2020)
- Negri, Antonio (2004). "Para uma definição ontológica da Multidão" in *Lugar Comum - Estudos de Mídia, Cultura e Democracia*. nº19-20 (janeiro de 2004 - junho de 2004), pp. 15-26 <https://uninomade.net/wp->

content/files_mf/113003120823Para%20uma%20defini%C3%A7%C3%A3o%20ontol%C3%B3gica%20da%20multid%C3%A3o%20-%20Antonio%20Negri.pdf (consultado 14.06.2018)

Nesbitt, Nick (2005). “The Idea of 1804” in *Yale French Studies. The Haiti Issue: 1804 and Nineteenth-Century French Studies*, nº107: (2005), pp. 6-38

Obama, Barak (2011), “Remarks by the President on the Situation in Egypt” in *Obama White House Archives* (February 01, 2011) <https://obamawhitehouse.archives.gov/the-press-office/2011/02/01/remarks-president-situation-egypt> (consultado em 21.04.2020)

Ozouf, Mona (1975). “Space and Time in the Festivals of the French Revolution” in *Comparative Studies in Society and History*, vol. 17, nº 3 (July 1975), pp. 372-384

Rabbat, Nasser (2011). “Circling the Square: Architecture and Revolution in Cairo” in *Artforum* vol. 49, nº8 (April 2011), pp. 182-191

Rabbat, Nasser (2012). “The Arab Revolution Takes Back the Public Space” in *Critical Inquiry*, vol. 39, nº 1 (Autumn 2012), pp. 198-208

Rancière, Jacques (2010c). “Política da Arte” in *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cénicas*. vol.2, nº 15 (Outubro 2010), pp. 45-59

Ravel, Jeffrey S. (2002). “Le théâtre et ses publics: pratiques et représentations du parterre à Paris au XVIIIe siècle” in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol 49-3, nº 3 (July - Septembre 2002), pp. 89-118

Rizk, Philip (2011). “Tahrir August 1st: Masquerade for a Lost Legitimacy” in *Jadaliyya* (August 5, 2011) <https://www.jadaliyya.com/Details/24288> (consultado em 25.09.19)

Rizk, Philip (2013b). “Interview with Philip Rizk” (entrevista conduzida por Shuruq Harb) in *ArtTerritories* (20 May 2013), <https://www.monabaker.org/2015/09/20/interview-with-philip-rizk-by-shuruq-harb/> (consultado a 27.06.2020)

Rizk, Philip e Jasmina Metwaly (2011). “Video: Mass uprising in Cairo’s Imbaba neighborhood” in *The Electronic Intifada* (29 January 2011) <https://electronicintifada.net/content/video-mass-uprising-cairos-imbaba-neighborhood/9839> (consultado a 26.02.2021)

Rosenblum, Robert (1961). “Gavin Hamilton's 'Brutus' and Its Aftermath” in *The Burlington Magazine*, vol. 103, nº 694 (January 1961), pp. 8-21

Rosenblum, Robert (1970). “A Source for David's 'Horatii'” in *The Burlington Magazine*. vol. 112, nº 806 (May 1970), pp. 269-273

Ruby, Christian (2016). “Émancipations du spectateur d’art d’exposition” in *revue du MAUSS. S’émanciper, oui, mais de quoi ?*, vol. 48, nº 2, (2016), pp. 196-210

Said, Atef (2012). "The Paradox of Transition to 'Democracy' under Military Rule" in *Social Research*, vol. 79, n° 2 (Summer 2012), pp. 397-434

Said, Atef (2015). "We ought to be here: Historicizing space and mobilization in Tahrir Square" in *International Sociology*, vol. 30, n° 4 (July 2015), pp. 348-366

Said, Edward (1982). "Orientalism: an Exchange. In response to: The Question of Orientalism from the June 24, 1982 issue" in *The New York Review of Books*, vol. 29, n°13 (August 12, 1982), pp. 44-46

Salam, Elfatih A. Abdel (2015). "The Arab spring: Its origins, evolution and consequences... four years on" in *Intellectual Discourse*, vol. 23, n° 1 (2015), pp. 119-139

Salama, Hussam Hussein (2013). "Tahrir Square. A Narrative of a Public Space" in *Archnet-IJAR*, vol. 7, n°1 (March 2013), pp. 128-138
<https://www.archnet.org/publications/6928> (consultado em 13.07.2020)

Shawky, Amany Aly (2012) "Reporting a revolution: A timely remembrance" in *Egypt Independent* (January 23, 2012) <https://www.egyptindependent.com/reporting-revolution-timely-remembrance/> (consultado em 23.05.2020)

Shehab, Bahia (2011) "The People want to overthrow the Regime" in *Khtt Foundation* (March 2011) <https://www.khtt.net/en/page/17285/the-people-want-to-overthrow-the-regime> (consultado 15.06.2020)

Shenker, Jack (2011) "Egyptian cameraman at the heart of the Tahrir Square clashes" in *The Guardian* (Friday, 2 December 2011) <https://www.theguardian.com/world/2011/dec/02/egyptian-cameraman-tahrir-square-clashes> (consultado em 24.05.2020)

Shihade, Migda (2012). "On the Difficulty in Predicting and Understanding the Arab Spring: Orientalism, Euro-Centrism, and Modernity" in *International Journal of Peace Studies*, Vol. 17, No. 2 (Winter 2012), pp. 57-70
https://www3.gmu.edu/programs/icar/ijps/Vol17_2/ShihadeArabSpring.pdf (consultado 20.12.2019)

Snowdon, Peter (2014). "The Revolution Will be Uploaded: Vernacular Video and the Arab Spring" in *Culture Unbound*, vol. 6, n°2 (2014), pp. 401-429
<https://cultureunbound.ep.liu.se/article/view/2091>

Sobchack, Vivian (2005). "Choreography for One, Two, and Three Legs (A Phenomenological Meditation in Movements)" in *Topoi*, vol. 24, n° 1 (January 2005), pp. 55-56

Stuhr-Rommereim, Helen (2011) "Tahrir Cinema displays revolutionary power of archives." in *Egypt Independent* (20 July 2011) <http://www.egyptindependent.com/tahrir-cinema-displays-revolutionary-power-archives/> (27.03.2019)

Taher, Menna (2011). “Film highlighting current unjust military trials to play throughout Egypt” in *Ahram Online* (Wednesday 27 July 2011) <https://english.ahram.org.eg/NewsAFCON/2019/17447.aspx> (consultado a 26.05.2020)

Tilly, Charles (2000). “Spaces of Contention” in *Mobilization*, vol. 5, nº2 (September 2000), pp. 135–159.

Trew, Bel (2012). “Egyptian citizen journalism ‘Mosireen’ tops YouTube” in *Ahram Online* (Friday 20 January 2012) <https://english.ahram.org.eg/NewsPrint/32185.aspx> (consultado 14.08.2019)

Ventura, Lorella (2017). “The ‘Arab Spring’ and Orientalist Stereotypes: The Role of Orientalism in the Narration of the Revolts in the Arab World” in *Interventions*, vol. 19, nº 2 (2017), pp. 282-297

Virno, Paolo (2004b). “Multidão e princípio de individuação” in *Lugar Comum - Estudos de Mídia, Cultura e Democracia*, nº19-20 (janeiro de 2004 - junho de 2004), pp. 27-40 https://uninomade.net/wp-content/files_mf/113003120835Multid%C3%A3o%20e%20princ%C3%ADpio%20de%20indivdua%C3%A7%C3%A3o%20-%20Paolo%20Virno.pdf (consultado 19.06.2018)

Westmoreland, Mark (2016). “Street Scenes: The Politics of Revolutionary Video in Egypt” in *Visual Anthropology*, vol. 29, nº3 (2016), pp. 243–262

Wind, Edgar (1942). “The Sources of David's Horaces” in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 4, nº 3/4 (April 1942 - July, 1942), pp. 124-138

Ziada, Hazem (2015). “What Brings them There? Reflections on the Persisting Symbolism of Tahrir Square” in *Jadaliyya* (2 April 2015). <http://www.jadaliyya.com/Details/31939/What-Brings-them-There-Reflections-on-the-Persisting-Symbolism-of-Tahrir-Square> (consultado a 25.03.2020)

5. Sites na Internet

858 An Archive of Resistance (<https://858.ma/>)

@AlMasryAlYoumjournal (Al-Masry Al-Youm) no YouTube (<https://www.youtube.com/channel/UCP4rilfFKdjXRC1guWNZ85g>)

Diaries under military rule (<https://tahrirdiaries.wordpress.com/>)

Filming Revolution (<https://filmingrevolution.supdigital.org/>)

Jasmina Metwaly no Vimeo (<https://vimeo.com/user4555400>)

@Mosireen (coletivo Mosireen) no YouTube (<https://www.youtube.com/user/Mosireen>)

@robbiehamilton (Omar Robert Hamilton) no YouTube
(<https://www.youtube.com/user/robbiehamilton>)

sherief. (Sherief Gaber) no Flickr (<https://www.flickr.com/photos/65183857@N06/>)

Tahrir Cinema no Facebook
(<https://www.facebook.com/profile.php?id=100069603039773>)

UNESCO Institute for Statistics (<http://uis.unesco.org>)

World Bank Open Data (<https://data.worldbank.org>)

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Abaza, Mona – 243 | 244n, 246n, 250n
- Abdalla, Khalid – 193-194, 209-211 | 192n-193n, 209n-210n, 218n
- Abdulla, Rasha - 202n
- Achcar, Gilbert - 172, 176 | 172n, 185n, 187n
- Adel, Deena – 209-210, 237-238 | 218n
- Adham, Khaled – 228n-229n
- Afzal, Muhammad – 160n, 177n, 184n
- Agamben, Giorgio – 36 | 36n, 226n
- al-Banna, Hasan – 173n
- Alexandrani, Ismail – 229n-230n
- Althusser, Louis – 29
- Ângelo, Miguel – 135n -136n, 147n
- Anthony, Andrew – 209n-210n
- Antoun, Naira – 225 | 226n, 229n, 274n
- Arendt, Hannah – 6, 21, 31, 45, 135, 246-247, 249, 260-261, 264, 271 | 46n, 137n-138n, 246n-247n, 249n-251n, 260n-261n, 273n
- Aristóteles – 6 | 84n
- Artaud, Antonin – 7
- Aulard, Alphonse – 139n
- Austin, John Langshaw – 26-27, 273, 275 | 26n, 275n
- Aziz, Sahar - 167, 172 | 167n, 170n, 172n, 177n, 186n-188n
- Baca, Judith – 8n
- Badiou, Alain – 12, 31 | 12n, 153n, 221n
- Bahgat, Mostafa – 211 | 193, 211, 219
- Bailly, Jean Sylvain – 47-48, 57, 68-71, 108, 122-126, 128, 145 | 47n, 68n, 69n, 117n, 122n, 123n, 124n, 128n, 139n, 143n, 148n
- Baker, Keith Michael – 31n, 112n, 113n, 130n
- Baladi, Lara – 41, 191, 205, 210-211, 217, 220, 242-243, 252, 269 192n, 201n, 204n, 207n-208n, 210n-211n, 213n, 218n-219n, 229n, 243n-244n
- Bara, Joseph - 60 | 60n-61n, 97n

Bardaouil, Sam – 211n
 Barère, Bertrand - 71, 141, 143-144 | 52n, 143n
 Barnave, Antoine – 71, 147 | 52n, 63n, 132n, 148n
 Baron, Ilan – 182n, 234n
 Baroud, Ramzy – 158-159, 262 | 158n-160n
 Barthélemy, Jean-Jacques - 76n
 Barthes, Roland - 20n
 Bartholet, Jeffrey – 212n
 Baumgarten, Alexander Gottlieb - 5
 Beaufort, Jean-Antoine – 83 | 82n-83n
 Becker, Gary - 262
 Belisário, 94n, 121n
 Benjamin, Walter – 6, 38, 254 | 254n
 Berthault, Pierre-Gabriel – 49
 Beuys, Joseph – 9n
 Binder-Reisinger – 205n
 Bishop, Clarie – 9, 10, 15-16, 32 | 8n-9n, 16n
 Boer, René – 250n
 Boltanski, Luc – 22 | 22n, 264n
 Bordes, Philippe - 26, 39, 54-55, 64-66, 71-72, 118, 123-126, 149 | 48n, 50n-59n, 62n-69n, 71n-73n, 75n, 80n, 82n, 117n, 122n-125n, 135n-136n, 139n, 143n-144n, 148n
 Bouazizi, Mohamed – 170n
 Bouquier, Gabriel - 106n
 Bourdin, Philippe – 106n
 Bourriaud, Nicolas – 15-17 | 8n, 15n-16n
 Bradley, Will - 9n
 Brecht, Bertolt - 7
 Brette, Armand - 123n-124n
 Briois - 106n
 Brissot, Jacques Pierre - 55n
 Brookner, Anita - 82n, 98n
 Brown, Wendy – 263n
 Bruni, Antonio Bartolomeo - 59n
 Bruto, Lúcio Júnio - 53n, 59n, 91n, 106n

Bryson, Norman – 98-100 | 82n, 99n-100n, 121n
 Buckley, Matthew – 107 | 106n-109n
 Bunton, Martin – 172 | 159n-160n, 162n, 176n
 Burke, Edmund – 136 | 138n
 Butler, Judith – 25-28, 31, 41, 247-251, 271, 273, 275-276 | 27n, 101n, 179n, 180n, 232n, 247n-251n, 273n-276n
 Buzot, François – 66n
 Carlyle, Thomas – 241n
 Carra, Jean-Louis - 55n
 Carrier, David - 55n, 75n, 100n
 Casanova, Giovanni Battista – 135n
 Castells, Manuel – 172 | 165n, 175n, 183n, 186n
 Chardin, Jean-Baptiste-Siméon -119 | 119n
 Charlton, Sarah – 170n
 Chénier, Marie-Joseph – 115n
 Chéry, Philippe - 67n
 Chiapello, Eve – 22 | 22n, 264n
 Chimot, Jean-Philippe - 60n, 68n, 70n, 130n, 148n
 Cicero, Marco Túlio - 84n
 Clinton, Hillary – 169n, 185n
 Colbert, Jean-Baptiste - 56n, 77n
 Cole, Juan – 163n
 Colla, Elliott – 179 | 163n
 Condorcet, Jean Antoine Nicolas - 90n
 Corday, Charlotte - 60n, 94n
 Corneille, Pierre – 81, 105 | 81n-82n, 105n, 107n
 Correggio, Antonio da - 77n
 Correia, Mickaël - 173
 Crow, Thomas – 54-55, 83, 94, 98-100, 146 | Crow, 53n, 55n, 75n- 82n, 88n, 91n, 93n- 94n, 98n-100n, 107n, 121n, 148n
 d'Aelders, Etta Palm - 90n
 d'Alembert, Jean - 58n
 Dal, Mikala Hyldig – 219n
 Daly, Martin -163n

d'Angiviller, Charles Claude de Flahaut – 81 | 56n, 78n, 81n

Danton, Georges Jacques – 57n

Darwish, Lobna – 193n

David, Jacques-Louis - 4, 34-35, 38-39, 44, 48, 50-68, 70-74, 76-81, 83, 93-106, 108, 116-118, 120-129, 133-142, 144-150 267, 270, 274 | 4n, 48n-49n, 51n-75n, 77n-82n, 84n, 88n, 92n- 100n, 104n-106n, 121n, 123n-128n, 135n-136n, 139n, 143n-44n, 146n-148n

David, Jacques Louis Jules – 81n

Dayan, Joan - 132n

Debord, Guy - 9n

Debret, Jean-Baptiste – 78 | 78n

Delécluze, Etienne-Jean - 61n, 68n

Deleuze, Gilles – 22 | 12n, 25n, 30n, 33n

Denzin, Norman - 33n

de Quincey, Thomas – 45 | 45n

Derrida, Jacques - 20, 26-28, 84-87, 268, 273, 275 | 12n, 19n, 33n, 59n, 84n-87n, 275n

Dessalines, Jean-Jacques - 132n

Devosge, Anatole - 60n

Dickey, Christopher – 169n

Dickinson, Kay – 192n-195n, 198n, 199n, 201n, 202n

Diderot, Denis - 26, 39, 111, 119-120, 124 | 111n, 119n-122n, 125n

Didi-Huberman, Georges - 275

Dill, Brian – 168n

Dionísios de Halicarnasso - 81 | 82n

Dowd, David - 57n-59n

Doyle, William - 31n

Drouais, Jean-Germain – 78 | 78n, 94n

Dubček, Alexander -156n

Dubois-Crancé, Edmond Louis - 52, 64, 147 | 52n, 54n, 67n

Duncan, Carol - 144n

Durand, Jean-Nicolas-Louis - 59n

Eagleton, Terry - 138n

Eco, Umberto - 20n

Edwards, Brian - 230n-231n

Eisenhower, Dwight - 241n
 El-Adly, Habib – 183n
 ElBaradei, Mohamed - 156n, 172n
 El Dorghamy, Yasmine - 228n-229n
 El-Ghobashy, Mona - 166, 169, 175 | 165n, 167n, 182n-183n
 Elgindy, Khaled – 185n, 187n-188n
 El-Hamalawy, Hossam – 164n-165n
 El Kashef, Aida - 193n
 Elkins, James - 30n
 Elshahed, Mohammad – 227 | 226n-227n, 232n-233n
 El Shakry, Omnia - 163n-164n, 168n
 El Tarzi, Salma - 193n
 Engerand, Fernand - 81n
 Errazzouki, Samia – 159n-160n, 166n
 Esche, Charles - 9n
 Eskandar, Wael – 198n
 Espinosa, Baruch - 139n-140n
 Fahmy, Dalia – 173
 Fales, Ludovica – 198n, 226n
 Faruque I – 164
 Fathi, Yasmine – 184n
 Feizabadi, Azin – 218n
 Feldges, Uschi – 205n
 Fellrath, Till – 211n
 Finkelpearl, Tom -17 | 8n-9n
 Fischer, Sibylle - 132n
 Flouest, Marie-Joseph - 49
 Foster, Hal – 15-16, 29, 32 | 16n, 29n
 Foucault, Michel - 2, 22-23, 29, 258-259, 262-264, 277 | 20n, 29n, 46n, 241n, 258n, 262n-263n
 Fourcroy, Antoine François de - 62
 Francis, Catrin Mair - 106n-107n
 Freire, Paulo - 9n
 Frerichs, Sabine – 178 | 178n

Freud, Sigmund - 29
 Fried, Michael - 26, 39, 118-122, 125-126 | 83n, 118n-122n, 125n
 Friedland, Paul - 39, 110-113, 115 | 111n-113n, 115n, 142n
 Frieling, Rudolf - 8n
 Friesen, Isaac – 229n-230n
 Furet, François – 31n
 Füssli, Johann Heinrich - 83
 Gabbatt Adam – 170n
 Gaber, Hisham – 215n
 Gaber, Sherief - 152, 189, 191, 207, 217, 237, 239, 240, 252 | 189n, 193n-194n, 197n, 204n, 207n, 219n-220n, 240n, 244n, 252n-253n
 Gablik, Suzi – 17
 Gainot, Bernard - 113n
 Gérard, Michel - 71, 147 | 71n
 Gerbaudo, Paolo -166n-167n, 170n, 182n, 189n, 234n
 Gerdret, M. - 64n, 70n
 Getino, Octavio – 195n, 197n-198n, 206n-207n, 243n, 252n
 Gerle, Christophe Antoine – 69- 7 | 69n, 71n
 Ghabra, Shafeeq - 173, 175 | 172n, 175n-176n, 184n, 186n
 Gharbeia, Amr – 193n
 Ghonim, Wael – 175n, 178n
 Gibril, Susan - 173
 Girodet, Anne-Louis - 92n, 94n
 Gohar, Mohamed – 215n
 Gorsas, Antoine-Joseph - 55n
 Gouges, Olympe de - 90n
 Granet, François-Omer - 62
 Greenberg, Clement – 118 | 45n, 118n, 125n
 Grégoire, Henri - 69-71, 108-110 | 71n, 110n
 Gregory, Derek - 227
 Greuze, Jean-Baptiste -119 | 119n
 Gröndahl, Mia - 243
 Guadet, Marguerite-Élie - 132n
 Guattari, Félix - 25n, 30n, 33n

Guilhaemy, Jean-François-César -142
 Gulick, Anne - 132n
 Gunning, Jeroen – 182n, 234n
 Halem, Gerhard Anton von - 52n
 Hall, Stuart – 5
 Hamada, Amal – 186n
 Hamilton, Gavin – 82 | 82n-83n
 Hamilton, Omar Robert - 191, 196, 206, 217 | 189n, 192n-193n, 195n-197n, 204n, 206n,
 208n, 217n-218n, 220n, 238n-239n
 Hanieh, Adam -187n
 Haraway, Donna – 32 | 32n
 Harb, Shuruq – 181n
 Hardt, Michael 22, 26, 253-254 | 23n, 130n, 200n-222n, 253n
 Hardy, Roger -156n
 Harper, Christopher – 215n-216n
 Harutyunyan, Angela – 200n
 Harvey, David - 26, 31, 41, 221-224 | 221n-222n, 225n, 230n
 Hatzmann, Hanna – 205n
 Haussmann, Georges-Eugène – 225n
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich - 84n, 140n
 Heitor - 60n, 94n
 Hellyer, H.A. – 172n
 Helman, Isidore-Stanislas – 49-50
 Hennessy-Fiske, Molly – 215n
 Hitchens, Christopher – 154n
 Hobbes, Thomas - 139n-140n
 Horkheimer, Max – 258 | 258n
 Hubert, Auguste - 59n, 62n
 Hudson, Michael – 159n
 Huet, Marie-Hélène - 138n
 Hunt, Lynn - 26, 32, 87, 268 | 59n, 76n, 83n, 87n-88n, 107n, 110n
 Illich, Ivan – 219n
 Imam, Sami - 177
 Ingres, Jean Auguste Dominique - 91n

Ismail Paxá – 228n
 Jacob, Mary Jane - 8n
 Jacotot, Joseph - 7
 James, Cyril Lionel Robert - 132n
 Jannarone, Kimberly - 59n, 60n, 78n
 Jauffret, Eugène -106n
 Jazet, Jean Pierre – 71 | 49n
 Johnson, Dorothy 79n, 88n
 Johnson, Stephanie Anne – 8n
 Josefina - 94n
 Joya, Angela – 168n
 Kafafi, Dina – 218n
 Kant, Immanuel - 6, 31, 44-45, 73, 136-137 | 45n-46n, 84n, 137n
 Kauffman, Angelica - 93n
 Keating, Joshua – 156n-157n, 161n
 Kemp, Wolfgang - 39, 126-129 | 126n-128n, 148n
 Kester, Grant - 9, 10, 17 | 9n
 Khalidi, Rashid -160n, 177n
 Khalil, Heba – 168n
 Khirfan, Seif – 215-216 | 215n-216n
 Khouri, Rami – 157-162, 262 | 156n-157n, 162n, 166n
 Kingsley, Patrick – 244n
 Kirkpatrick, David – 169n
 Knickmeyer, Ellen – 170n
 Kojève, Alexandre - 6
 Kraff, Caroline -170n
 Küppers, Petra – 32 | 248n
 Labidi, Imed Ben – 156n, 159n-162n
 Labille-Guiard, Adélaïde - 93n
 Lacan, Jacques - 29
 Laclau, Ernesto – 16
 Lacy, Suzanne – 17 | 8n
 La Fayette (Gilbert du Motier) – 57 | 57n
 Lajer-Burcharth, Ewa - 49n

Landes, Joan - 26, 32, 87, 90, 268 | 76n, 87n- 90n, 103n, 131n-132n

Landler, Mark – 185n

Laya, Jean-Louis - 115n

Lazzarato, Maurizio – 264n

Le Barbier, Jean-Jacques - 131n

Le Chapelier, Isaac-René-Guy - 107n

Lebrun, Ponce Denis Écouchard - 81n

Ledoux, Claude-Nicolas – 127

Lee, Virginia - 53n, 62n-63n, 68n-69n, 71n-72n, 75n, 79n-80n, 83n, 124n, 135n-136n, 143n

Lefebvre, Georges – 46 | 31n, 47n

Lefebvre, Henri – 225n

Léger, François - 115n

Legrand, Guillaume – 127, 145 | 127n

Lepeletier, Louis-Michel – 60 | 60n, 127n, 144n

Lévi-Strauss, Claude - 33n

Lévy, Bernard-Henri – 258n

Lewis, Bernard – 153-155, 162, 256 | 154n-155n

Lima, Evelyn 105n

Lincoln, Yvonna - 33n

Lind, Maria - 7, 9 | 17n

Lindsey, Ursula – 185n

Lívio, Tito – 81 | 82n

Loach, Ken – 193n

Longino, 136

Louis XVI, 46, 57 | 60n, 75n, 130n

Loutherbourg, Philip James de -135n

Lucrecia, 82 | 82n

Lunel, Ernest - 106n

Lynch, Marc – 156-157 | 156n

Lyotard, François – 136 | 12n, 138n

Mafhouz, Asmaa – 182n

Maier-Rothe, Jen – 218n

Malesherbes, Guillaume-Chrétien – 112 | 113n

Malik, Shiv -170n

Maltby, Richard – 254n

Marat, Jean-Paul - 57, 60, 73 | 57n, 60n, 71n, 127n, 148n

Marchesi, Sara – 197n

Marker, Chris – 198n

Marmontel, Jean-François - 120n

Martin-Dauch, Joseph – 141-144 | 143n-144n

Martin, Stewart – 15-17 | 16n

Marx, Karl - 29, 75 | 76n, 140n, 253n, 264n

Maslan, Susan - 39, 110, 113-116 | 114n-115n

Masquelier, Nicolas Francois – 49

Massad, Joseph – 158-159, 262 | 158n, 174n

Maupetit, Michel-René - 71, 141, 143-144 | 63n, 144n

Máximo, Valério - 82n

Mayer, Thomas -163n

McKee, Yates – 18 | 18n

Mcmillan, Duncan - 82n | 83n

Méhul, Étienne - 59n

Mesmer, Franz 136n

Metwaly, Jasmina - 212, 239-240 | 182n, 186n, 193n, 200n-201n, 212n-213n, 240n

Michel, Régis - 71, 78 | 51n-55n, 57n- 61n, 65n, 68n-69n, 75n, 77n, 79n, 82n, 93n, 105n, 148n

Michelet, Jules – 48 | 138n

Mincer, Mincer - 262

Mirabeau, Honoré Gabriel – 47-48, 71, 108, 147 | 52n, 63n, 75n, 135n, 148n

Mirzoeff, Nicholas - 26, 32, 41, 94, 133, 152, 179, 195, 241-242, 244-246, 272 | 56n, 65n, 94n, 131n-132n, 179n, 196n-197n, 224n, 241n-243n, 245n-247n

Mises, Ludwig Von - 263

Mitchell, W. J. T. – 32, 230 | 230n-231n, 233n

Mittman, Barbara – 142 | 142n-143n

Moisi, Dominique – 156n

Moitte, Jean-Guillaume - 81n

Molière (Jean-Baptiste Poquelin) - 107n

Moline, Pierre-Louis - 106n

Molinos, Jacques - 127, 145 | 127n

Mollerup, Nina - 189, 191, 207, 217, 237, 239-240, 252 | 184n, 193n-194n, 197n, 204n, 213n, 219n, 220n, 233n, 240n, 252n-253n

Mondzain, Marie-José – 5-6 | 6n

Monnet, Charles – 49-50

Montaigne, Michel de - 84n

Moreau, Charles - 68n,

Moreau, Jean-Michel – 51n, 75n

Morsi, Mohamed - 173

Mortada, Bassam – 211 | 211n, 219n

Mouffe, Chantal – 16 | 11n-12n, 16n

Mousa, Sarah – 168n, 176n-177n

Mubarak, Gamal– 185n

Mubarak, Hosni – 165-166, 168-169, 171-173, 175, 180, 184-185, 188-190, 193, 208-209, 213, 225, 228-229, 235, 238, 242-244, 250, 255 | 167n, 169n, 172n-175n, 177n, 181n, 184n-188n, 194n, 196n, 207n, 212n-213n, 229n, 233n, 238n, 242n, 244n 160n, 177n, 184n

Mushtaq, Abdul Qadir – 160n, 177n, 184n

Nagy, Khaled - 212, 215 | 212n

Nasser, Gamal Abdel – 164 | 164n, 173n, 181n, 229n

Nazif, Ahmed – 168 | 168n

Negri, Antonio - 22, 24-26, 31, 253-254, 276 | 23n, 25n, 130n, 140n, 177n, 200n-222n, 253n, 264n, 277n

Nesbitt, Nick - 132n

Neveux, Olivier - 7n

Noverre, Jean-Georges - 82n

Obama, Barak – 157 | 185n

Obrist, Hans Ulrich – 15

Offenhuber, Martin – 205n

Omran, Ragia – 214 | 214n

Ostrom, Elinor – 221n

Owen, Roger – 194n

Ozouf, Mona - 31n, 57n-60n, 83n, 84n

Pagès de Vixouse, François-Xavier - 50n

Péron, Louis-Alexandre – 81 | 78n-79n, 81n, 105n
 Pithou de Loinville, Joseph - 66, 117 | 117n
 Platão, 260 | 84n, 235n
 Plutarco, 81
 Poljarevic, Emin – 163-164 | 164n
 Potts, Alexander - 77n, 88n, 90n, 92n, 94n
 Poussin, Nicolas - 72n, 121n
 Prieur de la Marne (Pierre-Louis) - 71
 Prieur, Jean-Louis – 49 | 49n
 Rabbani, Mouin – 175n
 Rabbat, Nasser – 226n, 228n-230n
 Rabou, Ahmed Abd – 187 | 186n, 187n
 Racine, Jean – 105 | 107n
 Ramadan, Adel – 214 214n
 Rancière, Jacques – 5-8, 10, 19, 25, 31, 152, 228, 231, 235, 242 | 7n, 11n-12n, 19n, 97n, 228n, 231n, 235n, 241n-242n
 Rauning, Gerald - 25n
 Ravel, Jeffrey - 114n
 Renouvier, Jules - 49n
 Rewbell, Jean-François – 71 | 71n
 Riccoboni, Francois – 111 | 111n
 Rizk, Philip - 171, 173-174, 190, 212, 268 | 176n, 181n-182n, 189n-190n, 193n, 195n-201n, 212n
 Roberts, Warren - 48n-49n, 53n, 57n, 59n, 69n, 75n, 80n, 82n, 90n, 103n, 109n, 123n, 136n, 139n, 148n
 Robespierre, Maximilien – 70-71, 95-96, 108, 135, 138 | 53n, 57n-59n, 60n, 66n, 71n, 75n, 95n, 138n, 148n
 Roccu, Roberto – 168n, 176n, 178n
 Rollin, Chales - 82n
 Rosenblum, Robert – 79 | 79n, 82n-83n
 Roubo, André-Jacob -104-105
 Roushdy, Rania – 170n
 Rousseau, Jean-Jacques – 45 | 58n-59n, 62n, 97n, 119n, 136n, 138n, 140n
 Rousseau, Thomas 44, 80

Roussillon, Alain – 164n
 Ruby, Christian - 7n-8n
 Rudé, 31n, 138n-139n
 Saad, Mai – 193n
 Sadat, Anwar – 164-165, 167-168, 225 | 64n-165n, 173n, 175n, 181n, 229n
 Saeed, Khaled Mohamed - 175
 Sahut, Marie-Catherine - 51n-55n, 57n-59n, 65n, 68n-69n, 75n, 77n, 79n, 82n, 93n, 105n, 148n
 Said, Atef -186n, 188n, 213n, 225n, 229n, 232n-234n, 244n
 Said, Edward - 32, 40, 153-155, 160, 256 | 154n-155n, 159n
 Said, Salma – 193n
 Said, Tamer – 192n-193n
 Saint-Étienne, Rabaut - 48, 69-71 | 71n,148n
 Saker, Mido – 192n
 Salam, Elfatih A. Abdel – 160n
 Salama, Hussam Hussein – 226n-229n, 232n-234n
 São Paulo, 6
 Sarette, Bernard - 59n
 Schultz, Theodore – 262
 Schwedler, Jillian – 176n
 Scotini, Duccio – 197n
 Schnapper, Antoine – 70 | 53n, 56n, 58n-61n, 63n, 75n-77n, 79n, 81n-82n, 106n, 123n, 148n
 Scott, Virginia - 105n
 Sedaine, Michel-Jean - 81n, 125n
 Sedwick, Eve – 91 | 9n, 91n
 Seif, Mona – 214 | 214n
 Serangeli, Gioacchino Giuseppe - 59n
 Sérullaz, Arlette - 63n, 77n
 Shamel, Salma – 193n
 Shawky, Amany Aly – 211n
 Shehab, Bahia – 181n
 Shenker, Jack – 170n, 211n
 Shihade, Migda – 162n

Shokr, Ahmad – 183n, 226n-227n, 229n, 233n

Sholette, Gregory – 17 | 17n

Siegel, Harmon - 148n

Sieyès, Emmanuel - 141, 143-144 | 63n, 131n, 143n

Simonneau, Jacques Guillaume - 57n

Sisi, Abdul Fatah – 173 | 251n

Slackman, Michael – 169n

Snowdon, Peter – 219 | 219n

Sobchack, Vivian- 32, 249n

Soboul, Albert - 31n, 114n

Sócrates - 94n

Solanas, Fernando – 195n, 197n-198n, 206n-207n, 243n, 252n

Soleiman, Omar – 239n

Soliman, Ghareeb – 184n

Solomon-Godeau, Abigail - 26, 32, 87-88, 91-92, 268 | 77n, 87n-89n, 91n-93n, 132n, 144n

Stacher, Joshua – 176n

Starobinski, Jean - 83n, 144n

Stimson, Blake – 17 | 17n

Stokes, Melvyn – 254n

Stuhr-Rommereim, Helen – 209-210, 238 | 192n, 194n, 204n, 209n, 210n, 218n, 239n

Tadros, Mariz - 173

Taher, Menna – 214n

Taine, Hippolyte - 138n

Talma, François-Joseph - 106n

Tantawi, Mohamed - 186

Tarquin, 82n

Thévoz, Michel - 54, 146 | 60n, 94n, 104n, 146n

Thibault, Alexandre – 71 | 71n

Thompson Edward Palmer - 178n

Thompson, Nato - 8n, 18

Tilly, Charles - 166n, 225n

Trew, Bel - 192n-194n, 198n

Turgot, Anne-Robert – 112 | 113n

Tronchet, François Denis - 71n
Trumbull, John - 75n
Urabi, Ahmad - 163
Van Dyck, Anthony - 121n
Vasari, Giorgio – 5
Vaughan, William - 60n, 74n, 80n, 82n
Ventura, Lorella - 159n-161n
Vernet, Claude-Joseph - 135n
Viala, Joseph Agricol - 97n
Vien, Joseph-Marie – 77 | 77n-78n
Vigée-Lebrun, Élisabeth - 76n, 93n
Villeneuve, Jérôme Pétion de - 66n
Villette, Charles-Michel -122 | 66n, 74n
Vincent, François-André - 120n
Virno, Paolo - 139n-140n
Voltaire (François-Marie Arouet) – 105 | 59n, 106n, 124n
von Hippel, Theodor Gottlieb - 90n
Wagner, Richard – 196n
Wailly, Charles de - 81n
Wakolbinger, Ralph – 205n
Waller, Susan - 93n
Weber, Max – 6
Weibel, Peter - 8n, 18n
Weiwei, Ai – 193n
West, Benjamin - 75n
Westmoreland, Mark – 219 | 218n-219n, 242n
Weston, Helen - 94n
Whitehead, Laurence – 156n
Wicar, Jean-Baptiste – 78
Wieseltier, Leon – 154n
Winckelmann, Johann Joachim - 77n
Wind, Edgar – 81 | 82n
Wollstonecraft, Mary – 48 | 90n
Yadav, Stacey Philbrick – 176n

Zaghloul, Saad – 163

Ziada, Hazem, 251

ANEXO DE IMAGENS

Fig. 1



Autoria: Marie-Joseph Flouest (desenho) e Nicolas Francois Masquelier (gravura)

Título: *Serment prêté dans le Jeu de Paume à Versailles: par Messieurs les députés du Tiers aux quels 5 curés se sont réunis, dédié aux bons patriotes*

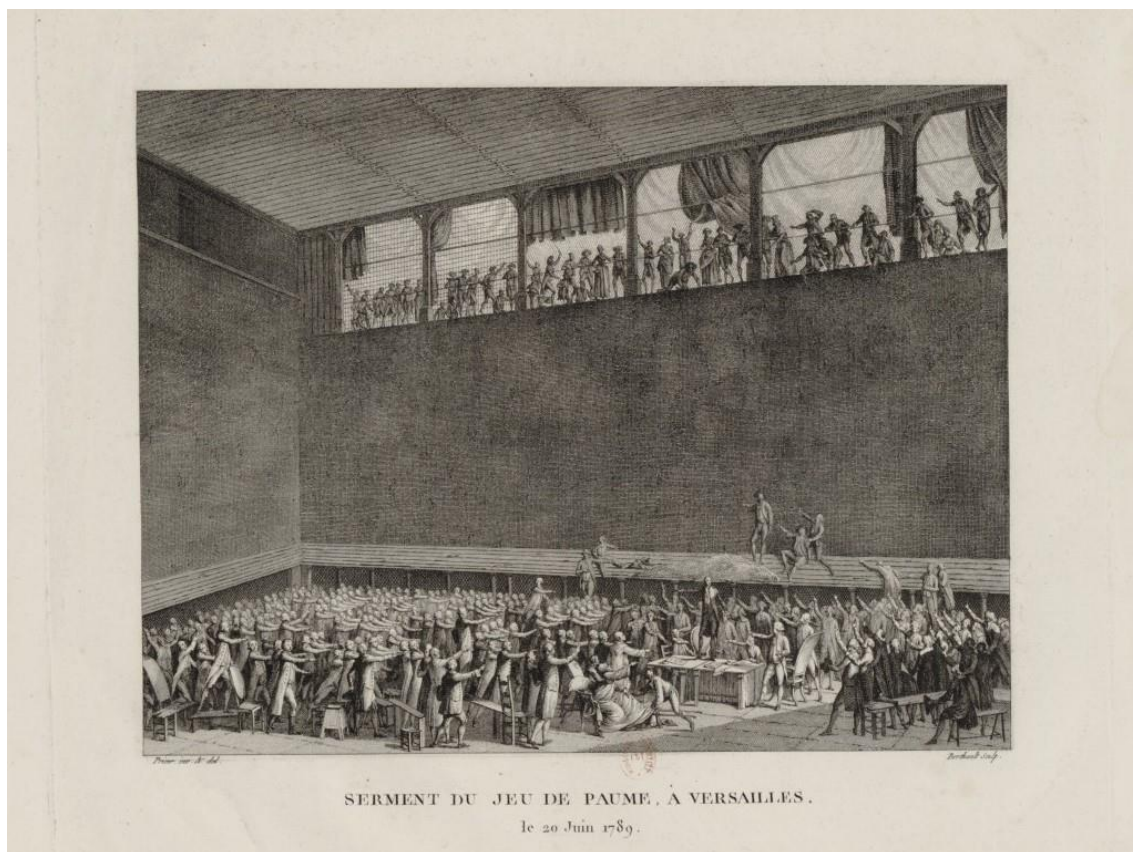
Ano: 1789

Técnica: Gravura

Dimensões: 22x38 cm

Localização: Bibliothèque nationale de France, département estampes et photographie, Paris

Fig. 2



Autoria: Jean-Louis Prieur (desenho) e Pierre-Gabriel Berthault (gravura)

Título: *Serment du Jeu de Paume, à Versailles: le 20 juin 1789*

Ano: c. 1789-1798

Técnica: Gravura

Dimensões: 18 x 24 cm

Localização: Bibliothèque nationale de France, département estampes et photographie, Paris

Observações: reproduzida em *Collection complète des Tableaux historiques de la Révolution française, en deux volumes*. Paris: Pierre Didot l'aîné, 1798 (gravura nº1)

Fig. 3



Autoria: Charles Monnet (desenho), Isidore-Stanislas Helman (gravura)

Título: *Serment du Jeu de Paume à Versailles le 19 juin 1789*

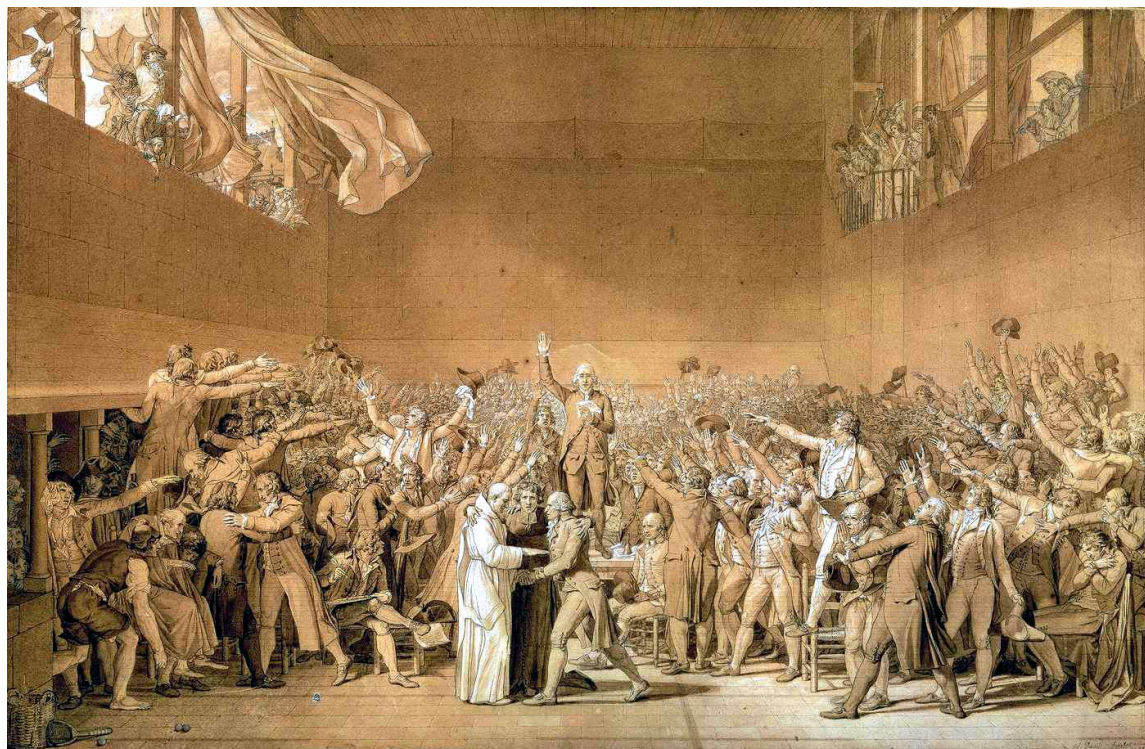
Ano: c. 1789-1792

Técnica: Gravura

Medidas: 28x44 cm

Localização: Bibliothèque nationale de France, département estampes et photographie, Paris

Fig. 4



Autoria: Jacques-Louis David

Título: *Serment du Jeu de Paume*

Ano: 1791

Técnica: Desenho (caneta, aguada de bistre, realces de branco)

Dimensões: 66 x101 cm

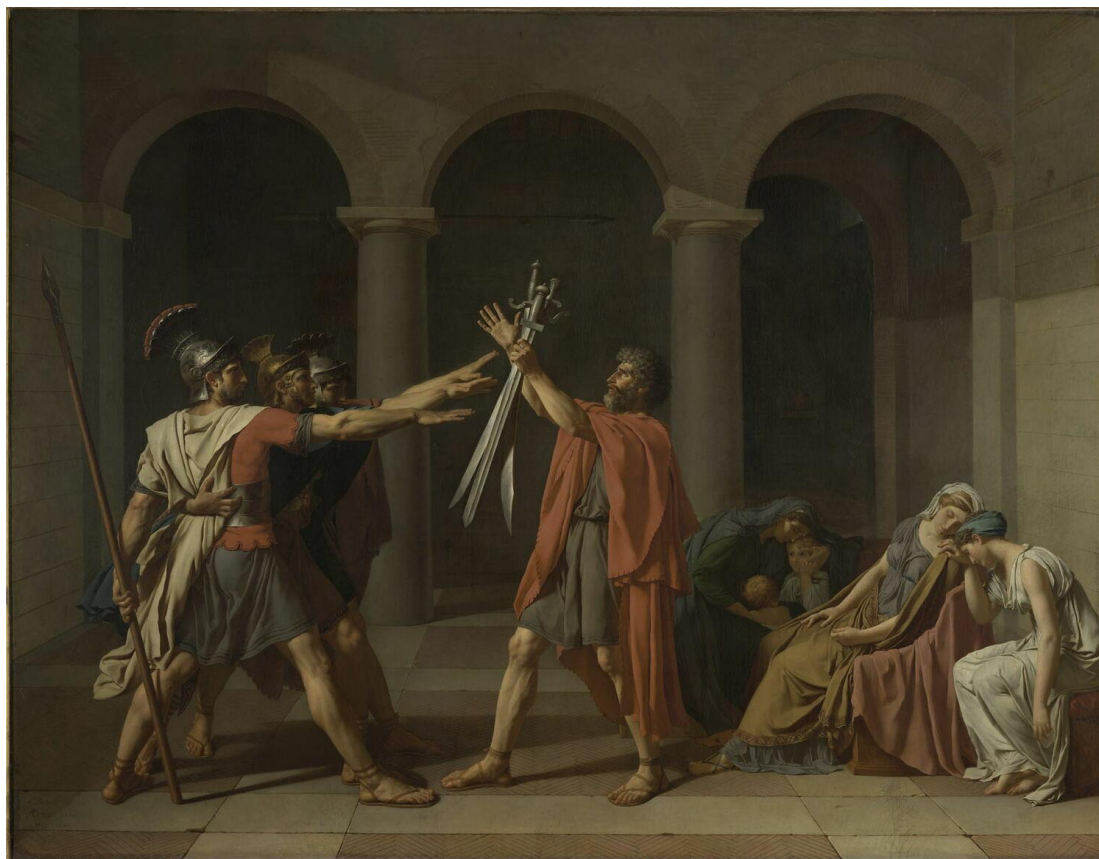
Localização: Châteaux de Versailles et de Trianon. Dépôt du Département des Arts Graphiques du musée du Louvre (© RMN-GP, Château de Versailles)

Fig. 5



Autoria: Jacques-Louis David
Título: *Bélisaire demandant l'aumône*
Ano: 1781
Técnica: Pintura (óleo sobre tela)
Dimensões: 288 × 312 cm
Localização: Palais des Beaux-Arts, Lille

Fig. 6



Autoria: Jacques-Louis David
Título: *Le Serment des Horaces*
Ano: 1784-1785
Técnica: Pintura (óleo sobre tela)
Dimensões: 330x425 cm
Localização: Musée du Louvre, Paris (© RMN-GP)

Fig. 7



Autoria: Jacques-Louis David

Título: *La mort de Socrate*

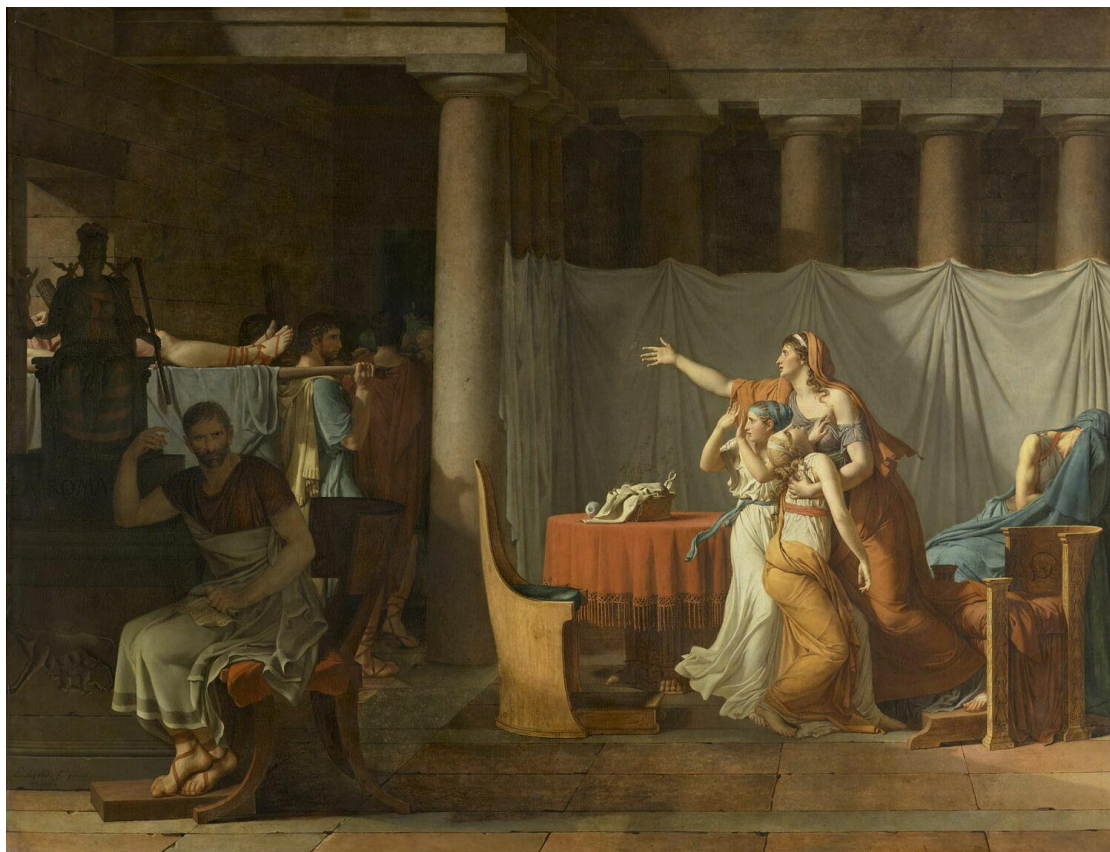
Ano: 1787

Técnica: Pintura (óleo sobre tela)

Dimensões: 130 x 196 cm

Localização: The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque

Fig. 8



Autoria: Jacques-Louis David

Título: *Les licteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils*

Ano: 1789

Técnica: Pintura (óleo sobre tela)

Dimensões: 323 x 422 cm

Localização: Musée du Louvre, Paris (© RMN-GP)

Fig. 9



Autoria: Jean-Louis Prieur (desenho), Pierre-Gabriel Berthault (gravura)
Título: *Première fête de la liberté à l'occasion des suisses de Château-Vieux / le 15 Avril 1792*
Ano: c. 1792
Técnica: Gravura (água-forte)
Dimensões: 33x49 cm
Localização: Musée Carnavalet, Paris

Fig. 10



Autoria: Villeneuve (editor)

Título: *Vue des six différentes stations de la fête de l'Unité et de l'Indivisibilité de la République.*

Ano: 1793

Técnica: Gravura (água-tinta)

Dimensões: 19 x 26 cm

Localização: Musée Carnavalet, Paris

Fig. 11



Autoria: Anónimo (editor: Jacques-Simon Chéreau)

Título: *Vue du jardin national et des décorations, Le jour de la Fête célébrée en l'honneur de l'Être Suprême le Decadi 20 Prairial l'an 2. de la République Française.*

Ano: c. 1794

Técnica: Gravura (água-forte)

Dimensões: 36x54 cm

Localização: Musée Carnavalet, Paris

Fig. 12



Autoria: Anónimo, (editor: Jacques-Simon Chéreau)

Título: *Vue de la montagne élevée au Champ de la Réunion/pour la fête qui y a été célébré en l'honneur de l'Être Suprême de Decadi 20 Prairial de l'an 2^e de la République Française.*

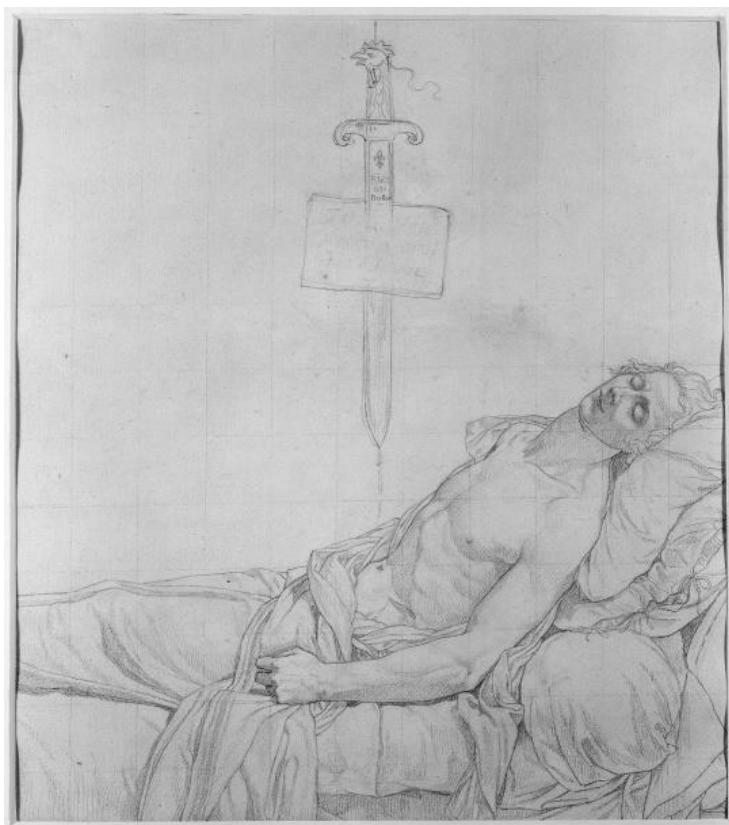
Ano: c. 1794

Técnica: Gravura (água-forte)

Dimensões: 30x42 cm

Localização: Musée Carnavalet, Paris

Fig. 13



Autoria: Anatole Devosge

Título: *Le Peletier de Saint-Fargeau sur son lit de mort*

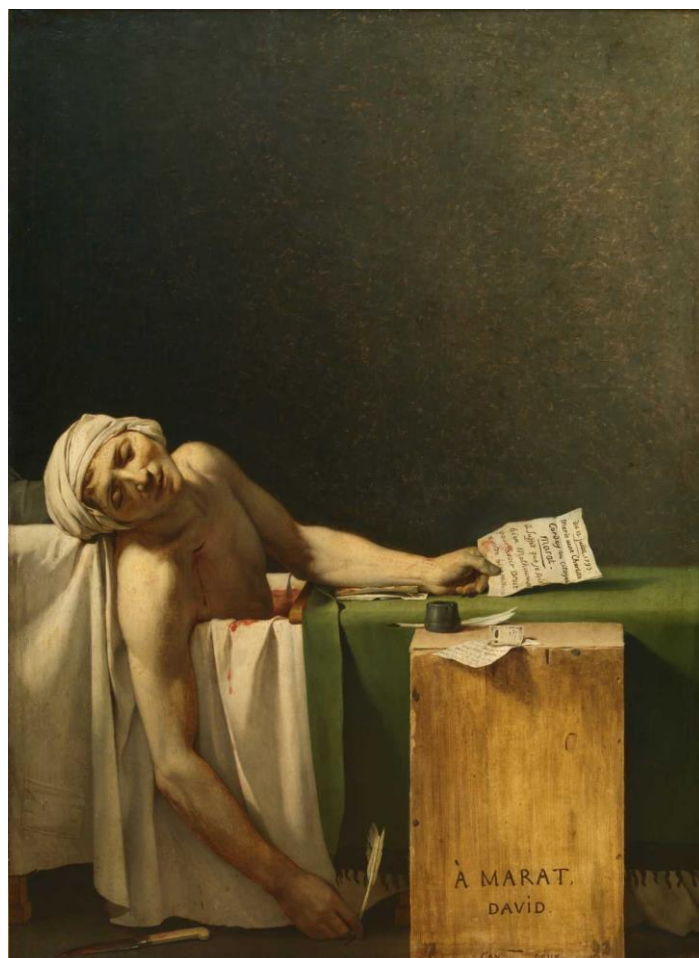
Ano: após 1793

Técnica: Desenho (lápiz)

Dimensões: 47x40 cm

Localização: Musée des Beaux-Arts, Dijon (© RMN-GP)

Fig. 14



Autoria: Jacques-Louis David

Título: *Marat assassiné*

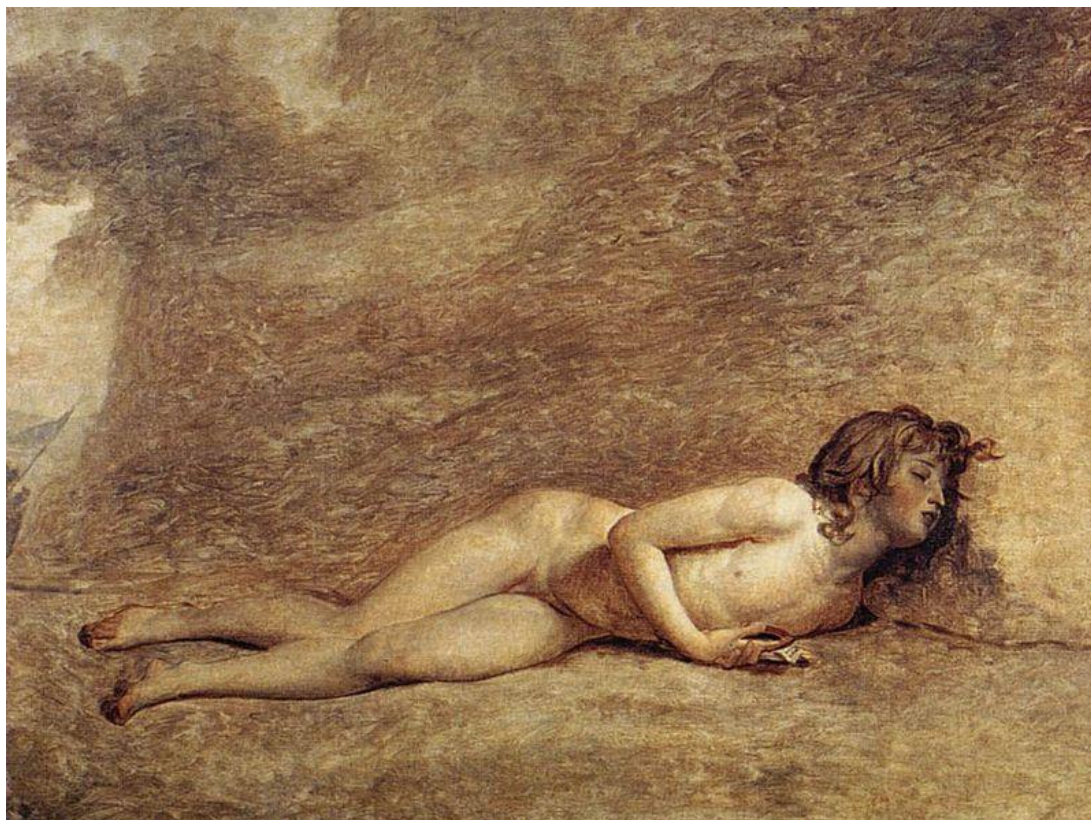
Ano: 1793

Técnica: Pintura (óleo sobre tela)

Dimensões: 165 x 128 cm

Localização: Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelas (© RMFAB)

Fig. 15



Autoria: Jacques-Louis David

Título: *La Mort de Joseph Bara*

Ano: 1794

Técnica: Pintura (óleo sobre tela)

Dimensões: 119 x 156 cm

Localização: Musée Calvet, Avinhão (© JL MABY Fondation Calvet)

Fig. 16



Autoria: Jacques-Louis David

Título: *Le représentant du peuple, projet de costume*

Ano: c. 1794

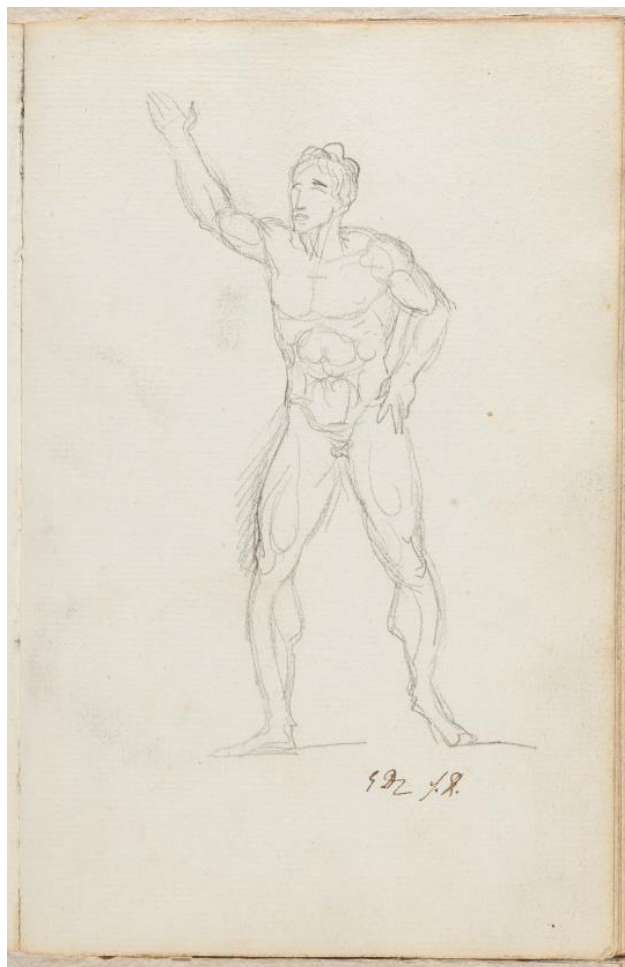
Técnica: Desenho e aquarela

Medidas: 31x22 cm

Localização: Musée Carnavalet, Paris

Observações: a figura segura um documento com a inscrição “Rapport sur les Costumes français”. Na capa está inscrito o mote “Peuple Français Egalité Liberté”.

Fig. 17



Autoria: Jacques-Louis David

Título: *Carnet de croquis pour le serment du Jeu de Paume* (fólio 47 verso)

Ano: 1790-1791

Técnica: Desenho

Dimensões: 20 x 13 cm

Localização: Châteaux de Versailles et de Trianon (© RMN-GP, Château de Versailles)

Fig. 18



Autoria: Jacques-Louis David

Título: *Carnet de croquis pour le serment du Jeu de Paume* (fólio 30 verso)

Ano: 1790-1791

Técnica: Desenho

Dimensões: 20 x 13 cm

Localização: Châteaux de Versailles et de Trianon (© RMN-GP, Château de Versailles)

Fig. 19



Autoria: Jacques-Louis David

Título: *Carnet de croquis pour le serment du Jeu de Paume* (fólio 43 verso)

Ano: 1790-1791

Técnica: Desenho

Dimensões: 13 x 20 cm

Localização: Châteaux de Versailles et de Trianon (© RMN-GP, Château de Versailles)

Fig. 20



Autoria: Jacques-Louis David

Título: *Carnet de croquis pour le serment du Jeu de Paume* (fólio 25 recto)

Ano: 1790-1791

Técnica: Desenho

Dimensões: 20 x 13 cm

Localização: Châteaux de Versailles et de Trianon (© RMN-GP, Château de Versailles)

Fig. 21



Autoria: Jacques-Louis David

Título: *Carnet de croquis pour le serment du Jeu de Paume* (fólio 55 verso)

Ano: 1790-1791

Técnica: Desenho

Dimensões: 20 x 13 cm

Localização: Châteaux de Versailles et de Trianon (© RMN-GP, Château de Versailles)

Fig. 22



Autoria: Jacques-Louis David

Título: *Carnet de croquis pour le serment du Jeu de Paume* (fólio 11 verso)

Ano: 1790-1791

Técnica: Desenho

Dimensões: 20 x 13 cm

Localização: Châteaux de Versailles et de Trianon (© RMN-GP, Château de Versailles)

Fig. 23



Autoria: Jacques-Louis David

Título: *Le serment du Jeu de Paume, 20 juin 1789*

Ano: 1791-1792

Técnica: Pintura (óleo sobre tela) e desenho

Medidas: 400 × 660 cm

Localização: Châteaux de Versailles et de Trianon. Dépôt du Département des Arts Graphiques du musée du Louvre (© RMN-GP, Château de Versailles)

Fig. 24



Autoria: Jacques-Louis David

Título: *Carnet de croquis pour le serment du Jeu de Paume* (fólio 33 verso)

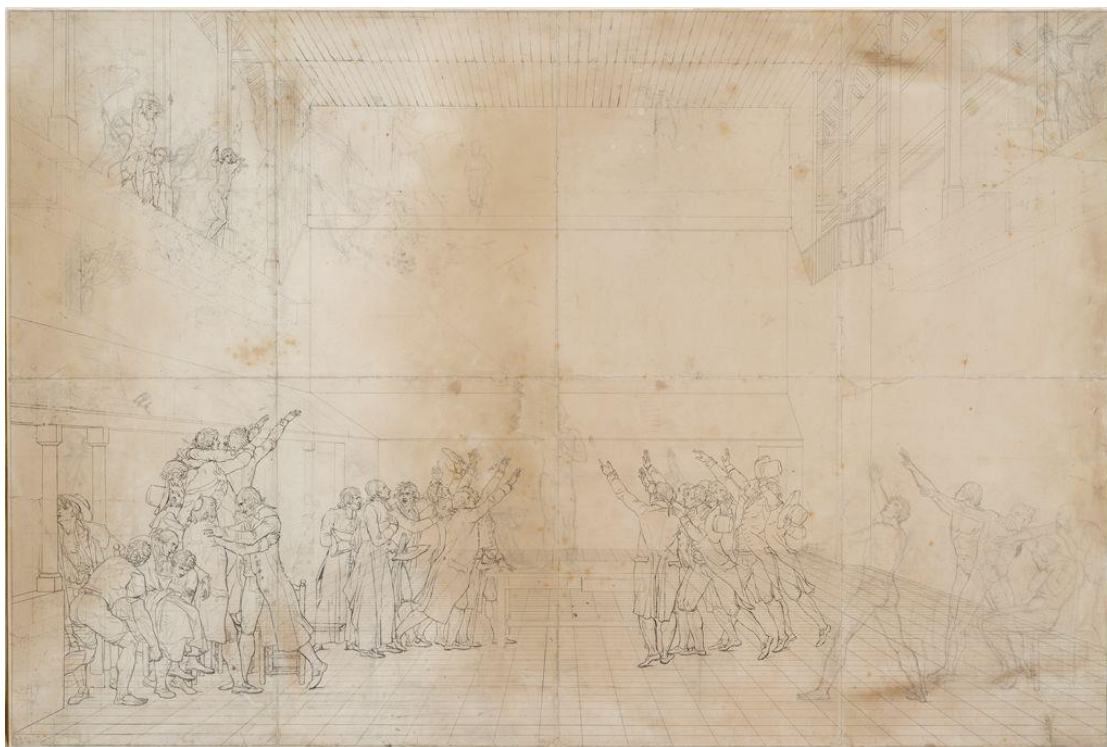
Ano: 1790-1791

Técnica: Desenho

Dimensões: 13 x 20 cm

Localização: Châteaux de Versailles et de Trianon (© RMN-GP, Château de Versailles)

Fig. 25



Autoria: Jacques-Louis David

Título: *Etude pour Le Serment du Jeu de Paume*

Ano: c.1790

Técnica: Desenho (tinta e grafite sobre papel)

Dimensões: 66x99 cm

Localização: Harvard Art Museums/Fogg Museum, Cambridge, MA.

Fig. 26



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Autoria: [não atribuida]

Título: *Reunion des Trois Ordres: Vla comme j'avions toujours désiré qu'ca fut*

Ano: 1789

Técnica: Gravura (água-forte)

Dimensões: 18 x 10 cm

Localização: Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Paris

Fig. 27



Autoria: Jacques-Louis David

Título: *Le Triomphe du peuple français. Projet de décoration*

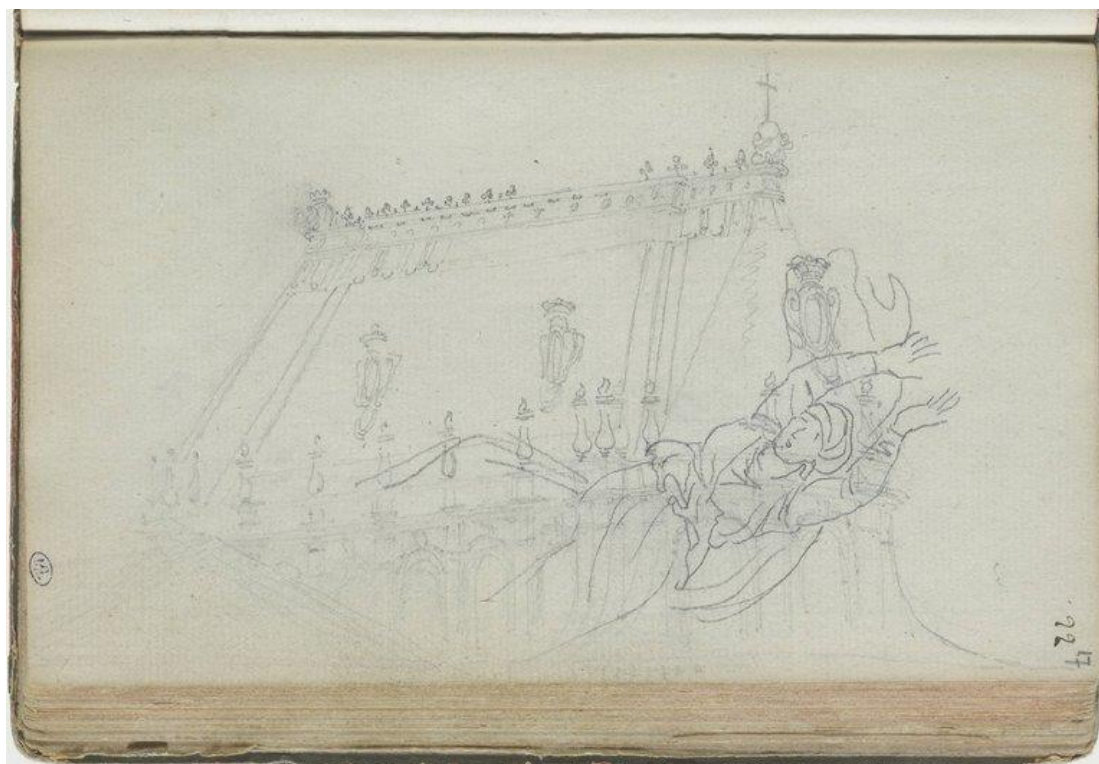
Ano: c. 1794

Técnica: Desenho

Dimensões: 33x71 cm

Localização: Musée Carnavalet, Paris

Fig. 28



Autoria: Jacques-Louis David

Título: *Album de croquis* (fólio 17 frente)

Ano: c. 1790-1791

Técnica: Desenho

Dimensões: 11 x 18 cm

Localização: Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Paris (© Musée du Louvre, RMN-GP)

Fig. 29



Autoria: Jacques-Louis David

Título: *Album de croquis* (fólio 20 verso)

Ano: c. 1790-1791

Técnica: Desenho

Dimensões: 18 x 11 cm

Localização: Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Paris (© Musée du Louvre, RMN-GP)

Fig. 30



Autoria: Jacques-Louis David

Título: *Album de croquis* (fólio 35 recto)

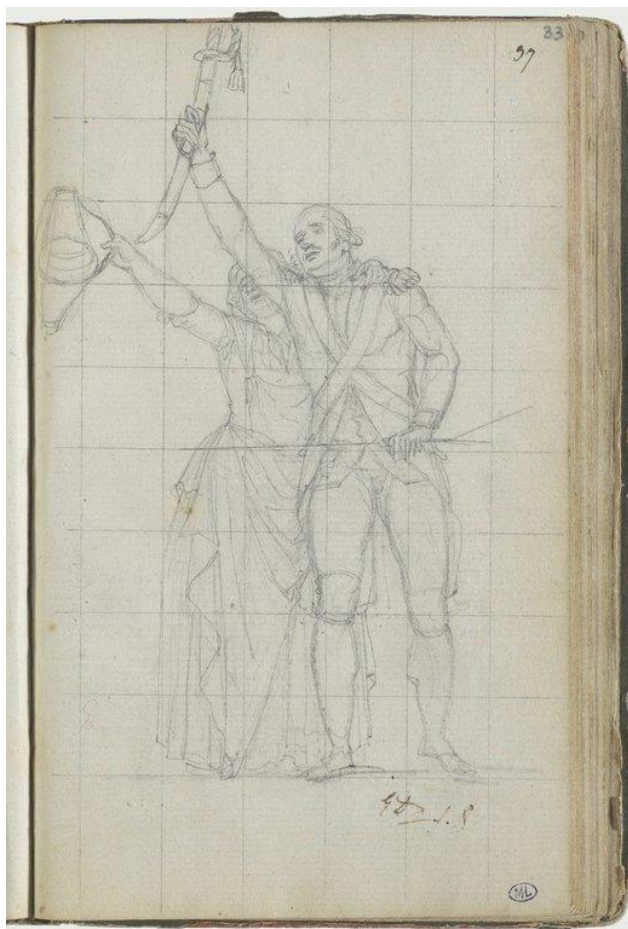
Ano: c. 1790-1791

Técnica: Desenho

Dimensões: 18 x 11 cm

Localização: Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Paris (© Musée du Louvre, RMN-GP)

Fig. 31



Autoria: Jacques-Louis David

Título: *Album de croquis* (fólio 33 recto)

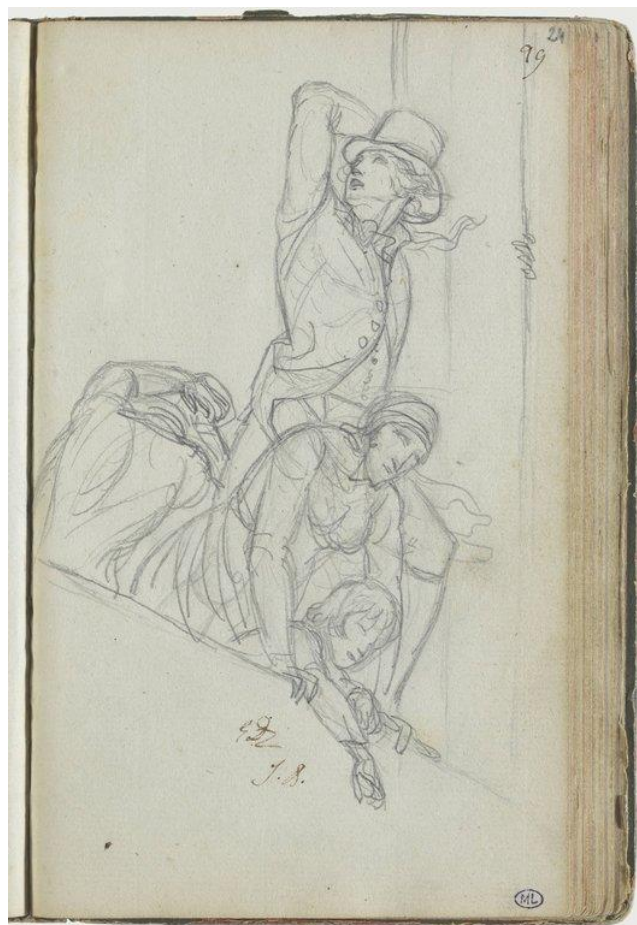
Ano: c. 1790-1791

Técnica: Desenho

Dimensões: 18 x 11 cm

Localização: Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Paris (© Musée du Louvre, RMN-GP)

Fig. 32



Autoria: Jacques-Louis David

Título: *Album de croquis* (fólio 24 recto)

Ano: c. 1790-1791

Técnica: Desenho

Dimensões: 18 x 11 cm

Localização: Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Paris (© Musée du Louvre, RMN-GP)

Fig. 33



Autoria: Jacques-Louis David

Título: *Album de croquis* (fólio 37 recto)

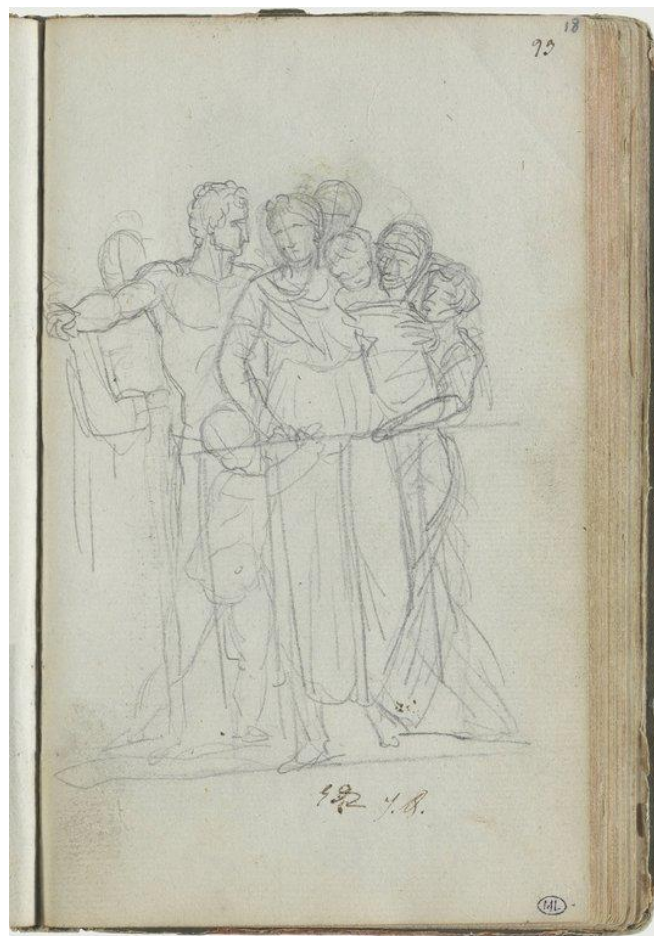
Ano: c. 1790-1791

Técnica: Desenho

Dimensões: 18 x 11 cm

Localização: Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Paris (© Musée du Louvre, RMN-GP)

Fig. 34



Autoria: Jacques-Louis David

Título: *Album de croquis* (fólio 18 recto)

Ano: c. 1790-1791

Técnica: Desenho

Dimensões: 18 x 11 cm

Localização: Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Paris (© Musée du Louvre, RMN-GP)

Fig. 35



Autoria: Jacques-Louis David

Título: *Carnet de croquis pour le serment du Jeu de Paume* (fólio 52 verso)

Ano: 1790-1791

Técnica: Desenho

Dimensões: 20 x 13 cm

Localização: Châteaux de Versailles et de Trianon (© RMN-GP, Château de Versailles)

Fig. 36



Autoria: Jacques-Louis David

Título: *Carnet de croquis pour le serment du Jeu de Paume* (fólio 53 recto)

Ano: 1790-1791

Técnica: Desenho

Dimensões: 20 x 13 cm

Localização: Châteaux de Versailles et de Trianon (© RMN-GP, Château de Versailles)

Fig. 37



Autoria: Jacques-Louis David

Título: *Carnet de croquis pour le serment du Jeu de Paume* (fólio 4 recto)

Ano: 1790-1791

Técnica: Desenho

Dimensões: 20 x 13 cm

Localização: Châteaux de Versailles et de Trianon (© RMN-GP, Château de Versailles)

Fig. 38



Autoria: Gavin Hamilton

Título: *The dead of Lucrecia (The Oath of Brutus)*

Ano: 1763-1767

Técnica: Pintura (óleo sobre tela)

Dimensões: 213 x 264 cm

Localização: Yale Center for British Art, New Haven, CT (© Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection)

Fig. 39



Autoria: Jean-Antoine Beaufort

Título: *Le Serment de Brutus* (La mort de Lucrèce)

Ano: 1771

Técnica: Pintura (óleo sobre tela)

Dimensão: 146 x 184 cm

Localização: Musée de la Faïence et des Beaux - Arts Frédéric Blandin, Nevers (© Atelier de photographie – Fourchambault; Michenet)

Fig. 40



Autoria: Johann Heinrich Füssli

Título: *Die drei Eidgenossen beim Schwur auf den Rütli (Rütli Schwur)*

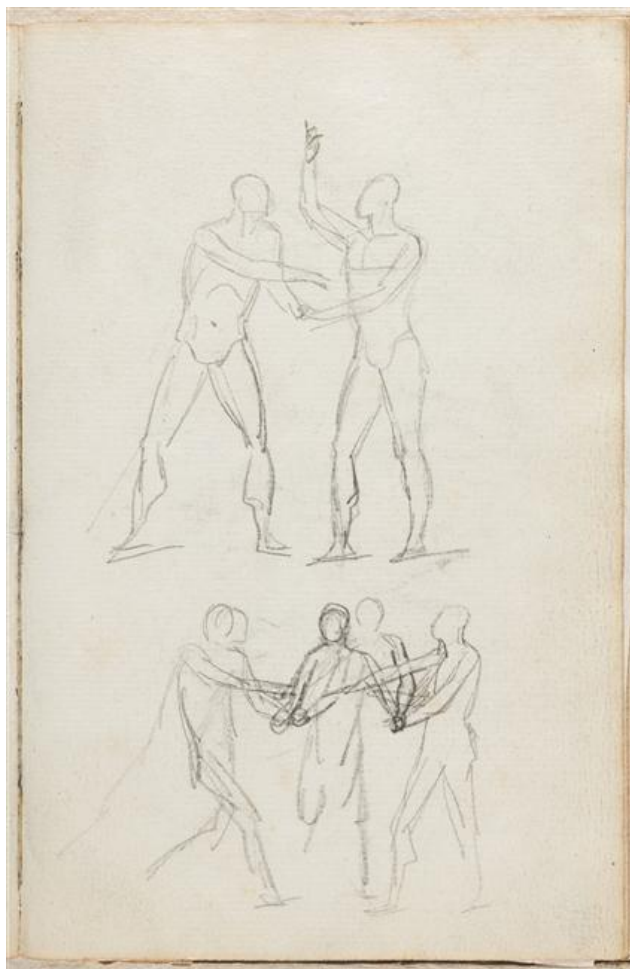
Ano: 1780

Técnica: Pintura (óleo sobre tela)

Dimensões: 267x178 cm

Localização: Kunsthau Zürich, (© Kunsthau Zürich, depósito do Cantão de Zúrique)

Fig. 41



Autoria: Jacques-Louis David

Título: *Carnet de croquis pour le serment du Jeu de Paume* (fólio 56 verso)

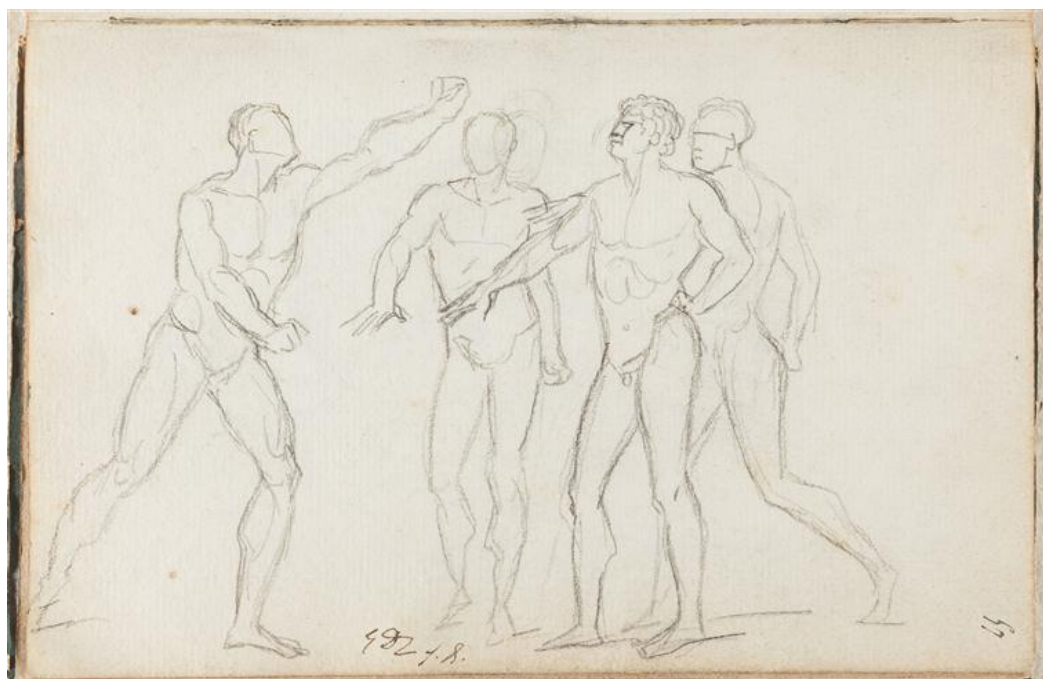
Ano: 1790-1791

Técnica: Desenho

Dimensões: 20 x 13 cm

Localização: Châteaux de Versailles et de Trianon (© RMN-GP, Château de Versailles)

Fig. 42



Autoria: Jacques-Louis David

Título: *Carnet de croquis pour le serment du Jeu de Paume* (fólio 57 recto)

Ano: 1790-1791

Técnica: Desenho

Dimensões: 13 x 20 cm

Localização: Châteaux de Versailles et de Trianon (© RMN-GP, Château de Versailles)

Fig. 43



Autoria: Jacques-Louis David

Título: *Carnet de croquis pour le serment du Jeu de Paume* (fólio 58 recto)

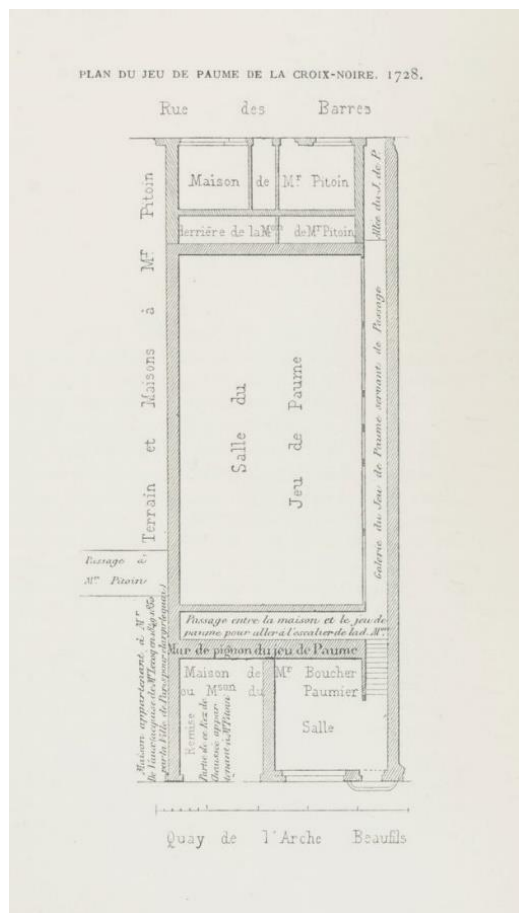
Ano: 1790-1791

Técnica: Desenho

Dimensões: 13 x 20 cm

Localização: Châteaux de Versailles et de Trianon (© RMN-GP, Château de Versailles)

Fig. 44



Título: *Plan du Jeu de Paume de La Croix-Noire*

Ano: 1728

Localização: reproduzida em Philéas Collardeau, *La salle de théâtre de Molière au port Saint-Paul: avec le plan du jeu de paume de la Croix-Noire et celui de l'hôtel Barbeau et des autres propriétés détruites pour l'établissement du nouveau marché de l'Ave-Maria*. Paris: J. Bonnassies, 1876, p. 16

Observações: Planta referente a uma das salas de jogo da pela utilizadas como espaço teatral por Molière em Paris, c. 1645.

Fig. 45



Autoria: Jacques-Louis David

Título: *Carnet de croquis pour le serment du Jeu de Paume* (fólio 5 verso)

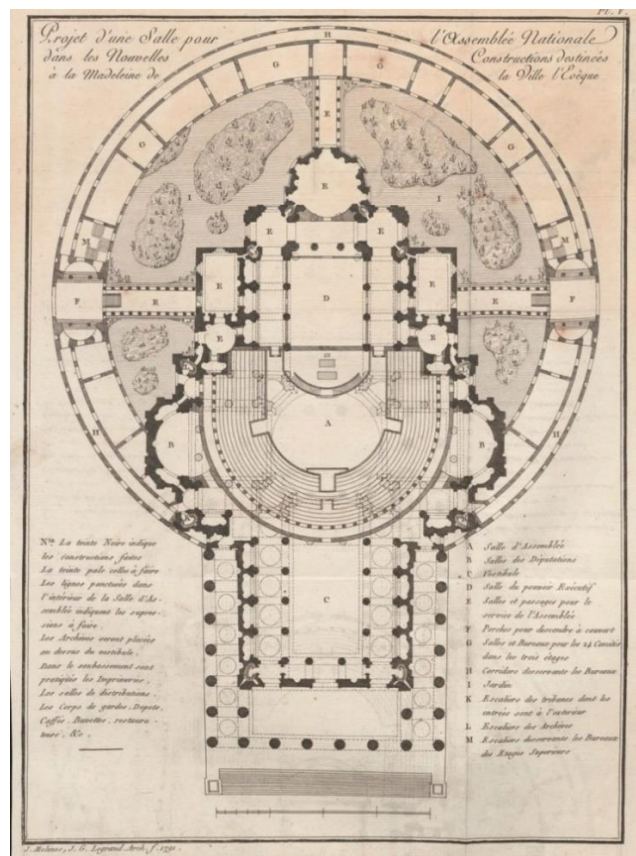
Ano: 1790-1791

Técnica: Desenho

Dimensões: 13 x 20 cm

Localização: Châteaux de Versailles et de Trianon (© RMN-GP, Château de Versailles)

Fig. 46



Autoria: Guillaume Legrand e Jacques Molinos

Título: *Plan du palais national, où des teintes différentes distinguent les constructions actuelles d'avec celles projetées, et où des lettres de renvoi indiquent la destination des différentes pièces*

Ano: 1791

Localização: reproduzido em Armand-Guy de Kersaint, *Discours sur les monuments publics, prononcé au Conseil du département de Paris, le 15 décembre 1791*, par Armand-Guy Kersaint, administrateur et député suppléant au département de Paris. Paris: Imprimerie de P. Didot l'ainé, 1792 (planche V)

Fig. 47



Autoria: Guillaume Legrand e Jacques Molinos

Título: *Coupe sur la largeur de la Salle d'Assemblée*

Ano: 1791

Localização: Reproduzida em Armand-Guy de Kersaint, *Discours sur les monuments publics, prononcé au Conseil du département de Paris, le 15 décembre 1791*, par Armand-Guy Kersaint, administrateur et député suppléant au département de Paris. Paris: Imprimerie de P. Didot l'ainé, 1792 (planche VII - detalhe)

Observações: corte da sala das reuniões onde se pode ver o *Serment du Jeu de Paume* na parede de fundo ladeado por “tábuas” de mármore com a Constituição.

Fig. 48



Autoria: Jean Lepautre

Título: *O bien don je suis ton serviteur*

Ano: c. 1666-1967

Técnica: Gravura

Dimensões: 24 x 32 cm

Localização: Bibliothèque nationale de France, département estampes et photographie, Paris

Observações: gravura referente à representação da peça *La Noce de village* (1666) de Guillaume Marcoureaux de Brécourt

Fig. 49



Autoria: Jean Lepautre

Título: *Peste soit de la beste*

Ano: c. 1666-1667

Técnica: Gravura

Dimensões: 24 x 32 cm

Localização: Bibliothèque nationale de France, département estampes et photographie, Paris

Observações: gravura referente à representação da peça *La Noce de village* (1666) de Guillaume Marcoureaux de Brécourt

Fig. 50



Autoria: Mona Seif

Título: *Million people protest*

Ano: 2011

Técnica: Fotografia

Localização: monasosh | Flickr

(<https://www.flickr.com/photos/89031137@N00/5410458140/in/album-72157625960610832/>)

Observações: Praça Tahrir, 1 de fevereiro de 2011

Fig. 51



Título: “O povo fez cair o regime” (capa do jornal *Al-Ahram* de 12 de fevereiro de 2011)

Ano: 2011

Observações: versão da inicial capa realizada digitalmente (Jahd Khalil, “History’s scribe” in *madamasr*, 10 June 2014, <https://www.madamasr.com/en/2014/06/10/feature/culture/historys-scribe/>) e versão publicada com os caracteres caligrafados por Mohamed Al Maghraby (fotografia publicada por Mona Seif em <http://yfrog.com/hsynvtj> e republicada em Robert Mackey, “Updates on Day 18 of Egypt Protests” in *The New York Times*, 11 february 2011, <https://archive.nytimes.com/thelede.blogs.nytimes.com/2011/02/11/latest-updates-on-day-18-of-egypt-protests/>)

Fig. 52



Autoria: Mona Seif

Título: *Feb 8-3:34pm*

Ano: 2011

Técnica: Fotografia

Localização: monasosh| Flickr

(<https://www.flickr.com/photos/89031137@N00/5427680747/in/photostream/>)

Observações: Praça Tahrir, 8 de fevereiro

Fig. 53



Autoria: Jonathan Rashad

Título: *Tahrir Square - July 8, 2011*

Ano: 2011

Técnica: Fotografia

Localização: Jonathan Rashad | Flickr

(<https://www.flickr.com/photos/drumzo/5914970742/in/album-72157627162270914/>)

Fig. 54



Autoria: Lilian Wagdy

Título: *Tahrir on July 29th, Salafis Friday*

Ano: 2011

Técnica: Fotografia

Localização: lilianwagdy | Flickr

(<https://www.flickr.com/photos/lilianwagdy/5988480043/in/album-72157627313326218/>)

Fig. 55



Autoria: Jonathan Rashad

Título: *The army on marching to attack protestors*

Ano: 2011

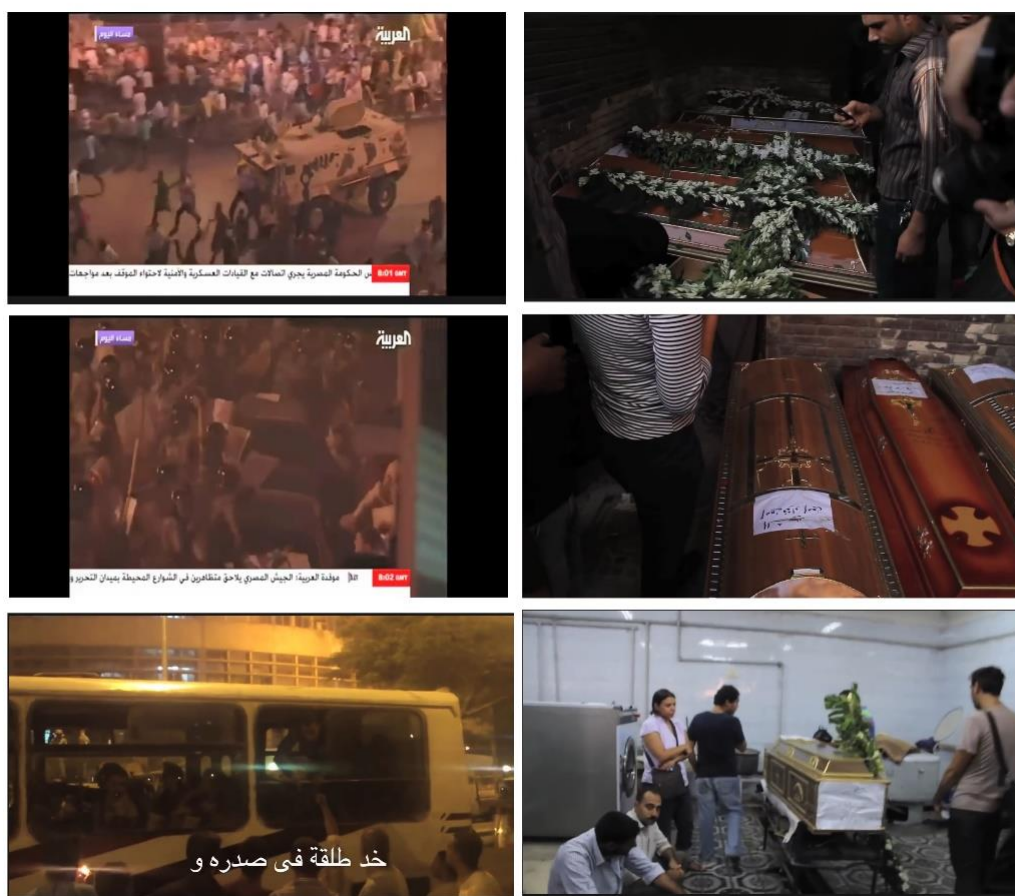
Técnica: Fotografia

Localização: Jonathan Rashad | Flickr

(<https://www.flickr.com/photos/drumzo/5998999995/in/album-72157627209906995/>)

Observações: Praça Tahrir, 1 de Agosto de 2011

Fig. 56



Autoria: The Mosireen Collective
Título: *Blood at Night, Grief by Day* | *Maspero 9/10*
Ano: 2011
Técnica: Vídeo
Duração: 3'25''
Localização: @Mosireen | YouTube
(https://www.youtube.com/watch?v=Mh5F0ot_p3s)

Fig. 57



Autoria: The Mosireen Collective
Título: *The Maspero Massacre* | 9/10/11
Ano: 2011
Técnica: Vídeo
Duração: 9'01''
Localização: @Mosireen | YouTube
(<https://www.youtube.com/watch?v=00t-0NEwc3E>)

Fig. 58



Autoria: The Mosireen Collective

Título: *Martyrs of the Egyptian Revolution*

Ano: 2011

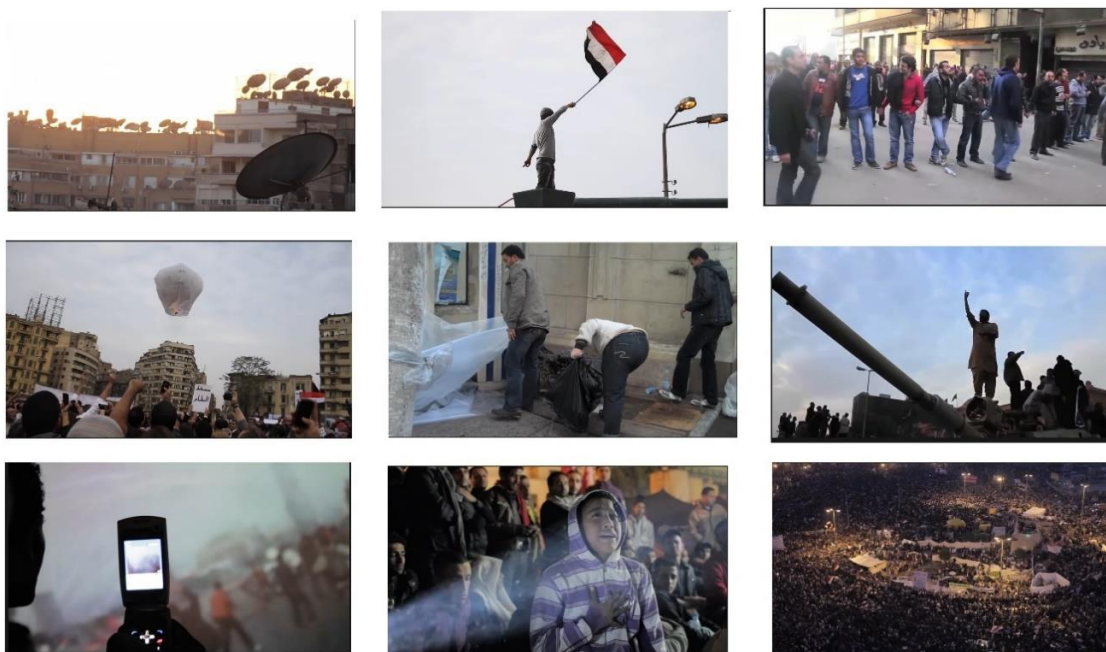
Técnica: Vídeo

Duração: 10'54''

Localização: @Mosireen | YouTube

(<https://www.youtube.com/watch?v=mdk6ZoWN37M>)

Fig. 59



Autoria: The Mosireen Collective
Título: *The People Demand the Fall of the Regime*
Ano: 2012
Técnica: Vídeo
Duração: 4'10''
Localização: @Mosireen | YouTube
(<https://www.youtube.com/watch?v=KVo3nqfKMbM>)

Fig. 60



Autoria: The Mosireen Collective
Título: *Tahsin village declares independence*
Ano: 2012
Técnica: Vídeo
Duração: 8'33''
Localização: @Mosireen | YouTube
(<https://www.youtube.com/watch?v=O8pZUznaLrc&t=17s>)

Fig. 61



Autoria: The Mosireen Collective

Título: *Workshop: Taking Testimony from Torture Victims*

Ano: 2011

Técnica: Fotografia

Localização: mosireen | Flickr

(<https://www.flickr.com/photos/73016608@N04/6589077157/>)

Fig. 62



Autoria Mahmoud Gamal El-Din

Título: *Tahrir Cinema*

Ano: 2011

Técnica: Fotografia

Localização: Mahmoud Gamal El-Din | Flickr

(<https://www.flickr.com/photos/mahmoudgamaldin/5935363224/>)

Fig. 63



Autoria: Sherief Gaber

Título: *Tahrir Scenes*

Ano: 2011

Técnica: Fotografia

Localização: sherief. | Flickr

(<https://www.flickr.com/photos/65183857@N06/5944824587/in/album-72157627214023584/>)

Fig. 64



Ano: 2011

Técnica: Fotografia

Localização: Tahrir Cinema | Facebook

(<https://www.facebook.com/204767142904234/photos/a.207234519324163/214768421904106>)

Observações: fotografia publicada na página de Facebook do projeto a 5 de agosto, já depois da evacuação da praça e do termino das sessões. Não tem legenda ou indicação de autor.

Fig. 65



Autoria: Sherief Gaber

Título: *Cinema Tahrir Premier Night*

Ano: 2011

Técnica: Fotografia

Localização: sherief. | Flickr

(<https://www.flickr.com/photos/65183857@N06/5933089481/in/album-72157627185591038/>)

Fig. 66



Autoria: Sherief Gaber

Título: *Cinema Tahrir Premier Night*

Ano: 2011

Técnica: Fotografia

Localização: sherief. | Flickr

(<https://www.flickr.com/photos/65183857@N06/5933093715/in/album-72157627185591038/>)

Fig. 67



Autoria: Sherief Gaber

Título: *Cinema Tahrir Premier Night*

Ano: 2011

Técnica: Fotografia

Localização: sherief. | Flickr

(<https://www.flickr.com/photos/65183857@N06/5933099027/in/album-72157627185591038/>)

Fig. 68



Autoria: Sherief Gaber

Título: *Cinema Tahrir Premier Night*

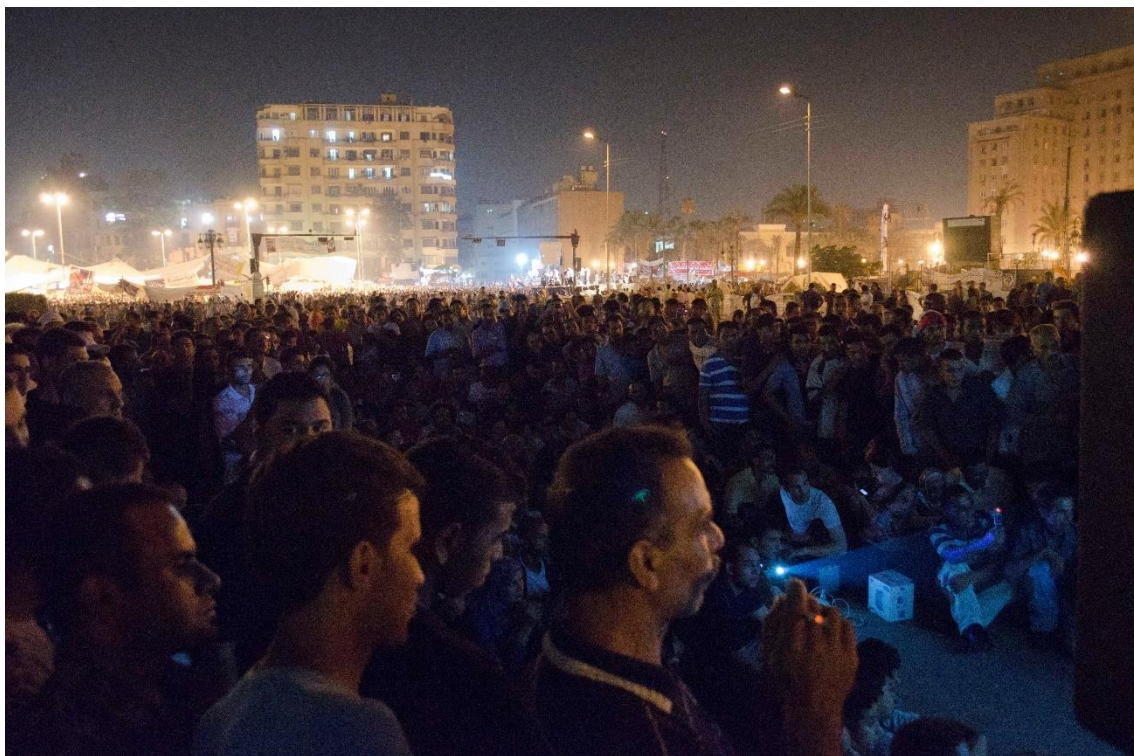
Ano: 2011

Técnica: Fotografia

Localização: sherief. | Flickr

(<https://www.flickr.com/photos/65183857@N06/5933124151/in/album-72157627185591038/>)

Fig. 69



Autoria: Sherief Gaber

Título: *Cinema Tahrir Premier Night*

Ano: 2011

Técnica: Fotografia

Localização: sherief. | Flickr

(<https://www.flickr.com/photos/65183857@N06/5933170547/in/album-72157627185591038/>)

Fig. 70



Autoria: Sherief Gaber

Título: *Cinema Tahrir Premier Night*

Ano: 2011

Técnica: Fotografia

Localização: sherief. | Flickr

(<https://www.flickr.com/photos/65183857@N06/5933741334/in/album-72157627185591038/>)

Fig. 71



Autoria: Sherief Gaber

Título: *Cinema Tahrir Premier Night*

Ano: 2011

Técnica: Fotografia

Localização: sherief. | Flickr

(<https://www.flickr.com/photos/65183857@N06/5933206919/in/album-72157627185591038/>)

Fig. 72



Autoria: Sherief Gaber

Título: *Cinema Tahrir Premier Night*

Ano: 2011

Técnica: Fotografia

Localização: sherief. | Flickr

(<https://www.flickr.com/photos/65183857@N06/5933776330/in/album-72157627185591038/>)

Fig. 73



Autoria: Lara Baladi

Título: *Tahrir Square, Cairo, July sit-in, 2011*

Ano: 2011

Técnica: Fotografia

Localização: Tahrir Cinema | Facebook

(<https://www.facebook.com/204767142904234/photos/a.207234519324163/212096068838008/>)

Observações: fotografia publicada na página de Facebook do projeto sem indicação de autor. Atribuída a Lara Baladi em “What relationship does visual culture have to the world we live in?” in *ibraaz*, 1 November 2011 (<https://www.ibraaz.org/platforms/2/responses/65>)

Fig. 74



Título: *July 17th Tahrir Khalid Abdalla preparing to present footage from #jan25*

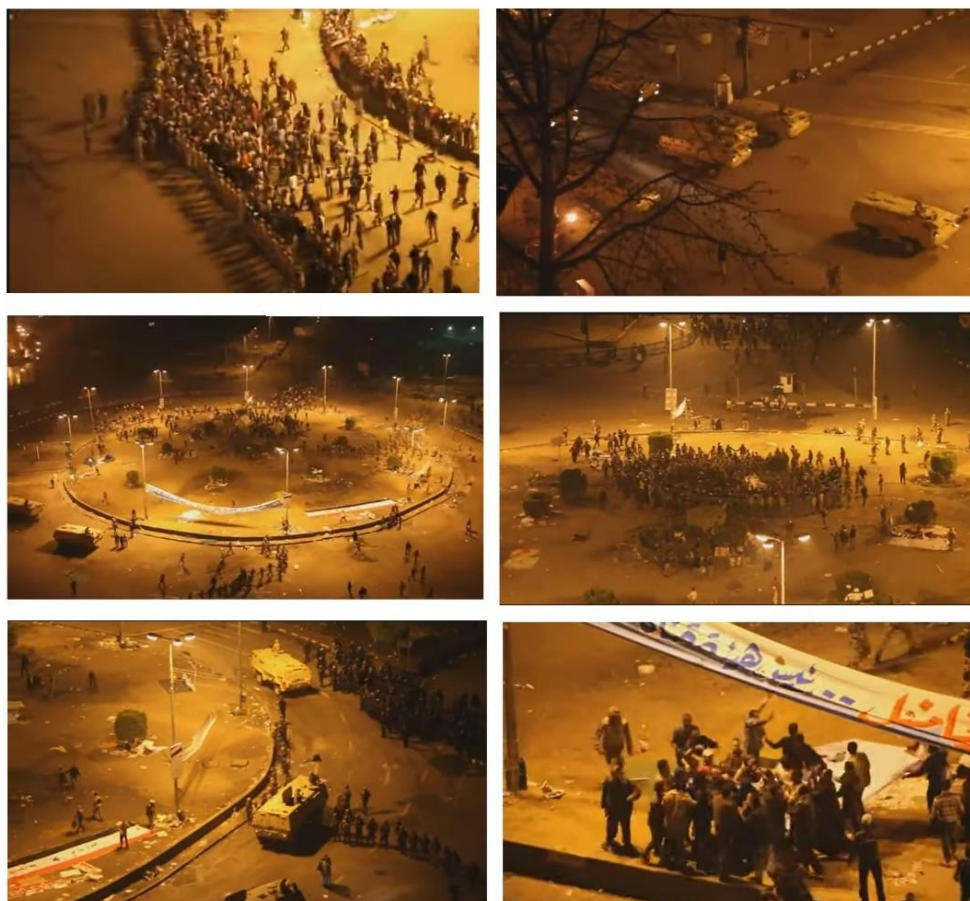
Ano: 2011

Técnica: Fotografia

Localização: Tahrir Cinema | Facebook

(<https://www.facebook.com/204767142904234/photos/a.207234519324163/207234522657496>)

Fig. 75



Autoria : Omar Kamel

Título: *Tahrir, April 8/9 2011*

Ano: 2011

Técnica: Vídeo

Duração: 8'25''

Localização: @OmarKamel | YouTube

(<https://www.youtube.com/watch?v=k4I0Q5jLXF8>)

Fig. 76



Título: *Tahrir Cinema July 22nd, during screening of Khalid Abadalla's footage of the battle of Qasr El Nil*

Ano: 2011

Técnica: Fotografia

Localização: Tahrir Cinema | Facebook

(<https://www.facebook.com/204767142904234/photos/a.207234519324163/208909859156629>)

Fig. 77



Título: *Tahrir Cinema, July Sit-In (2011-07-19) at Downtown, Cairo*

Ano: 2011

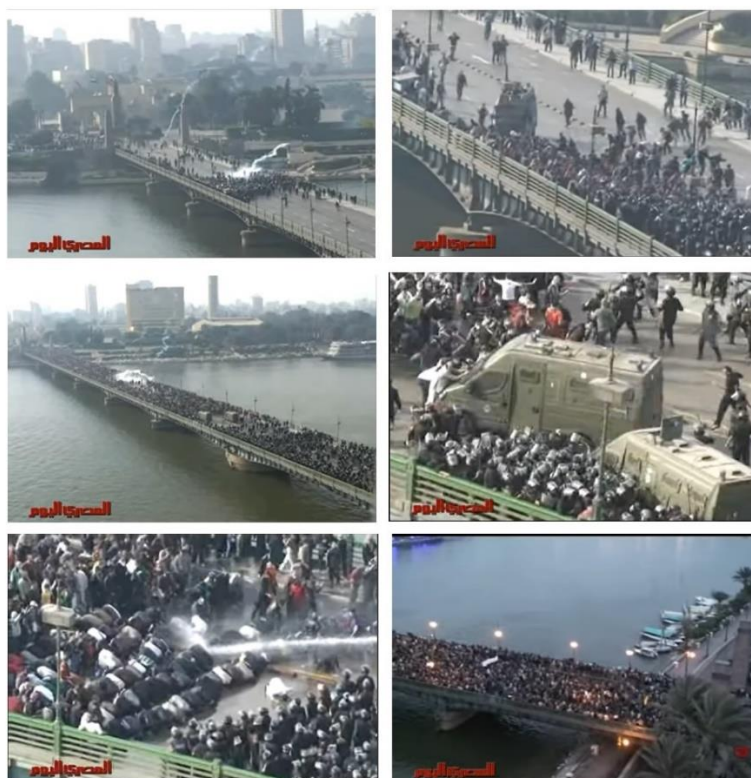
Técnica: vídeo

Duração: 17'02''

Localização: *858.ma - An archive of resistance* (<https://858.ma/BDQ/player/F>)

Observações: registo fílmico da sessão do *Cinema Tahrir* cuja curadoria ficou a cargo dos jornalistas do *Al-Masry Al-Youm*, Bassam Mortada e Mostafa Bahgat

Fig. 78



Autoria: Bassam Mortada e Mostafa Bahgat

Título: ثورة الغضب «في» قصر النيل (O dia da Raiva na Qasr El-Nil)

Ano: 2011

Técnica: vídeo

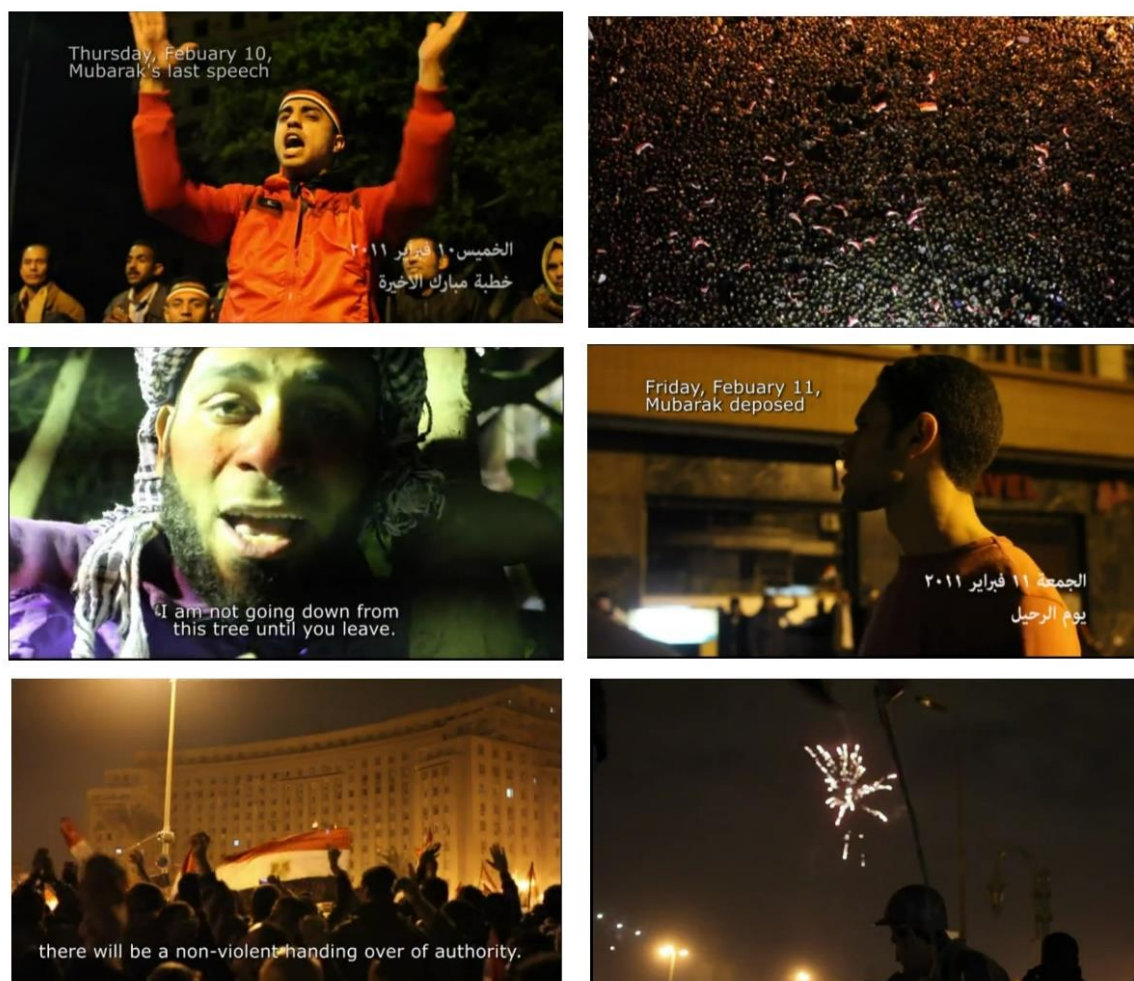
Duração: 9'47''

Localização: @AlMasryAlYoumjournal | YouTube

(https://www.youtube.com/watch?v=PujwO_iY5BU)

Observações: A página do *Al-Masry Al-Youm* no YouTube, onde o vídeo é disponibilizado, não indica a sua autoria. Porém, o anúncio, nas redes sociais, da sessão do *Cinema Tahrir* onde o material foi exibido refere que Bassam Mortada e Mostafa Bahgat iriam apresentar filmagens efetuadas por si próprios no âmbito da cobertura que vinham fazendo da revolução (https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid0Fuvx1EYhneMwNgK8sbRg4zwWqSpSodGodeNngU6dgcmxDCRvXaLEYgj5vuAJGsLhl&id=204767142904234 consultado a 06.04.2020).

Fig. 79



Autoria: Jasmina Metwaly

Título: *The Downfall of Mubarak*

Ano: 2011

Técnica: vídeo

Duração: 6'23''

Localização: Jasmina Metwaly | Vimeo (<https://vimeo.com/20169177>)

Fig. 80



Título: *Military trials - explanation*

Ano: 2011

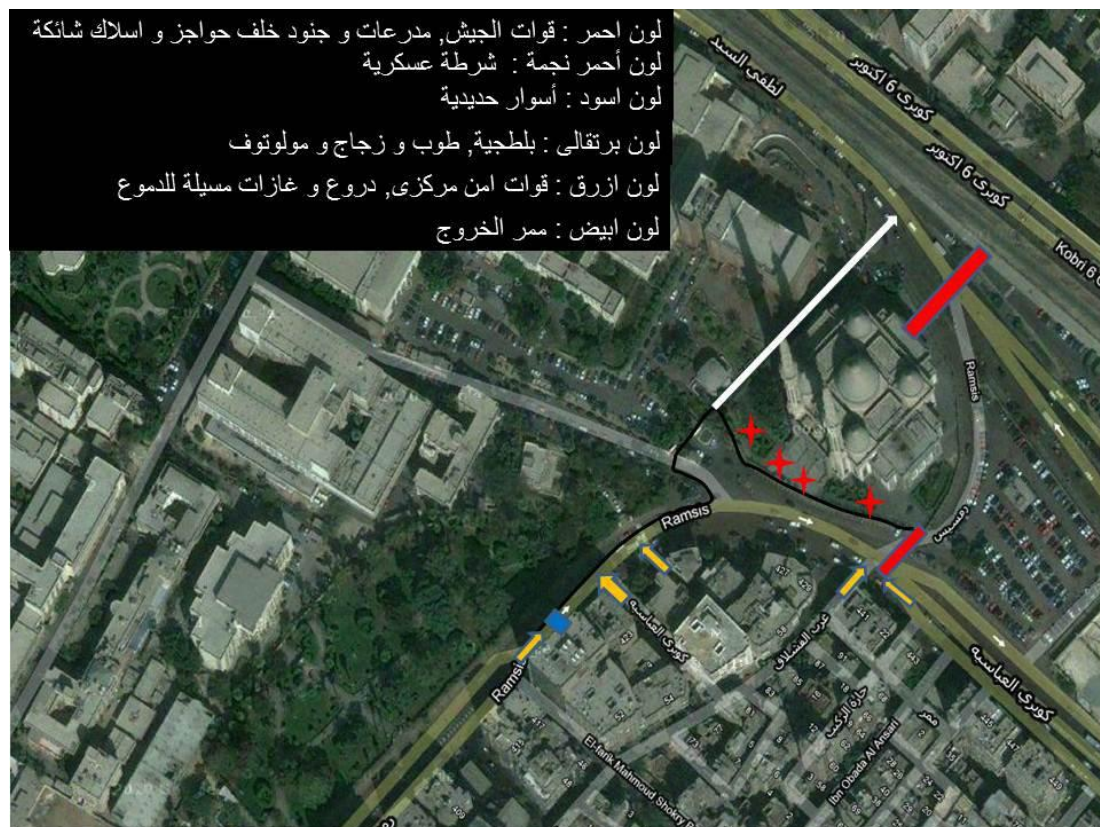
Técnica: vídeo

Duração: 2'26''

Localização: @tahrirDiaries | YouTube

(<https://www.youtube.com/watch?v=rWa2h4JeLgQ>)

Fig. 81



Autoria: Hisham Gaber

Ano: 2011

Técnica: Fotografia (imagem de satélite intervencionada digitalmente)

Localização: Tahrir Cinema | Facebook

(<https://www.facebook.com/204767142904234/photos/a.207234519324163/211159058931709>)

Observações: imagem descrita na página do *Cinema Tahrir* no Facebook como um “map to help explain the geography of the attack” sofrido por manifestantes na zona de Abassiya no dia 23 de julho de 2011

Fig. 82



Título: *Tahrir Cinema, July Sit-In (2011-07-30) at Tahrir, Cairo*

Ano: 2011

Técnica: vídeo

Duração: 9'50''

Localização: *858.ma - An archive of resistance* (<https://858.ma/BDU/player>)

Observações: registo fílmico da sessão do *Cinema Tahrir* com curadoria de Seif Khirfan

Fig. 83



Autoria: David Evers

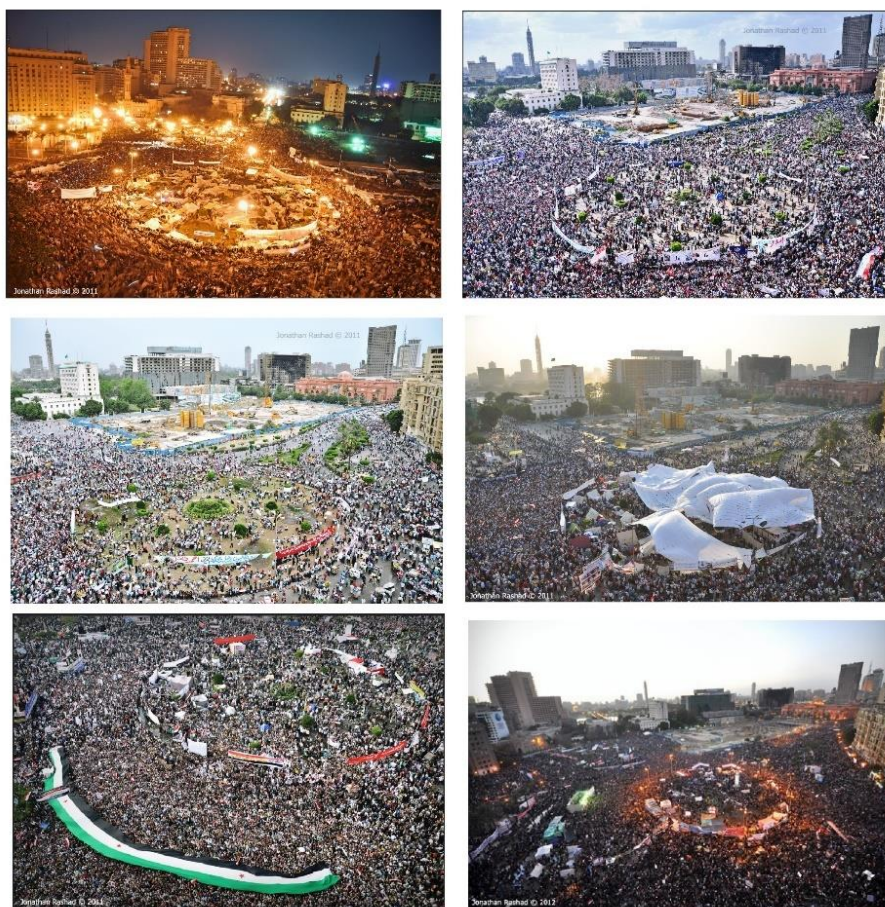
Título: *Midan Tahrir*

Ano: 2006

Técnica: Fotografia

Localização: Daveness_98 | Flickr (<https://www.flickr.com/people/89031137@N00/>)

Fig. 84



Autoria: Jonathan Rashad

Título: Tahrir Square - February 8, 2011; April 8, 2011; May 27, 2011; July 8, 2011; November 18, 2011; January 25, 2012

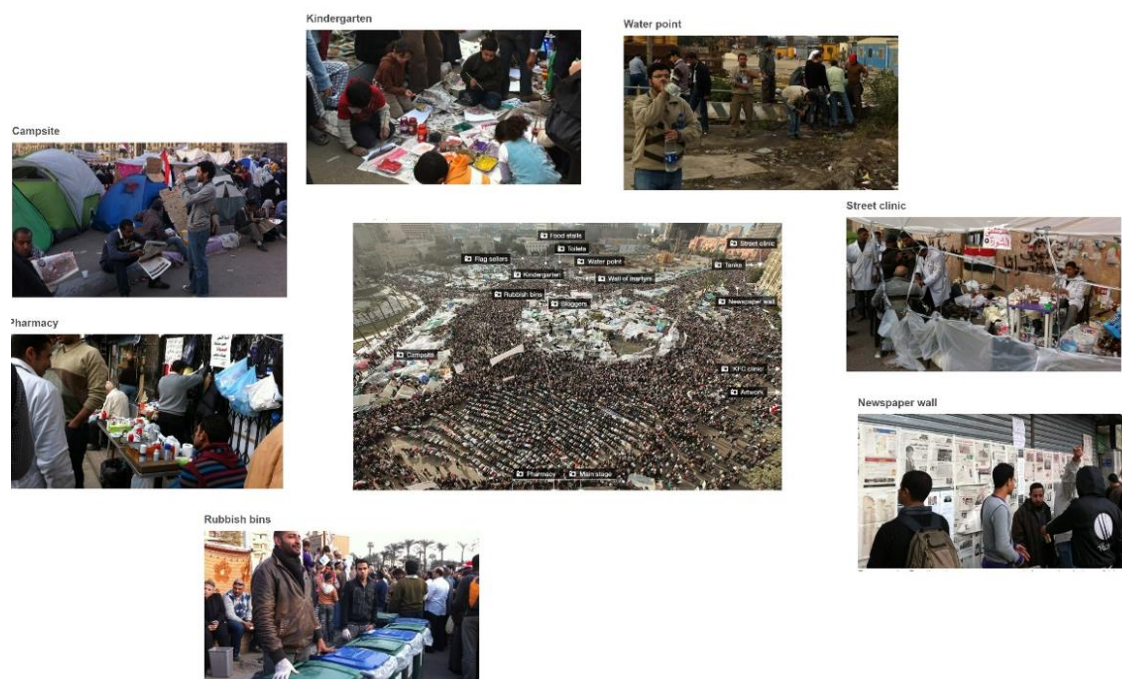
Ano: 2011-2012

Técnica: fotografia

Localização: Jonathan Rashad | Flickr

(<https://www.flickr.com/photos/drumzo/albums/72157627507295786/with/676763735>)

Fig. 85



Autoria: Yolande Knell

Título : *Tour of camp*

Ano: 2011

Localização: *BBC News* (<https://www.bbc.co.uk/news/world-12434787>)

Observações: “Mapa” interativo da praça Tahrir disponibilizado no site da BBC e composto por uma vista aérea do local (fotografia da Reuters) com ligações para imagens e breves descrições de várias estruturas de apoio à ocupação de janeiro e fevereiro (acampamento, infantário, zona de distribuição de água, farmácia, clínica de rua, ponto de recolha de lixo, muro de notícias, entre outras áreas)

Fig. 86



Autoria: Jonathan Rashad

Título: *Protesters doing their job at the entrance checkpoints of Tahrir square.*

Ano: 2011

Técnica: Fotografia

Localização: Jonathan Rashad | Flickr

(<https://www.flickr.com/photos/drumzo/5922927733/in/album-72157627162270914/>)

Observações: praça Tahrir, 10 de julho de 2011

Fig. 87



Autoria: Sherief Gaber

Título: *Tahrir Scenes*

Ano: 2011

Técnica: Fotografia

Localização: sherief. | Flickr

(<https://www.flickr.com/photos/65183857@N06/5944820109/in/album-72157627214023584/>)

Observações: praça Tahrir, 7 de julho de 2011

Fig. 88



Autoria: Jonathan Rashad

Título: *KFC Clinic*

Ano: 2011

Técnica: Fotografia

Localização: Jonathan Rashad | Flickr

(<https://www.flickr.com/photos/drumzo/5939072192/in/album-72157627162270914/>)

Observações: praça Tahrir, 14 de julho de 2011

Fig. 89



Autoria: Gigi Ibrahim

Título: *Cleaning Tahrir*

Ano: 2011

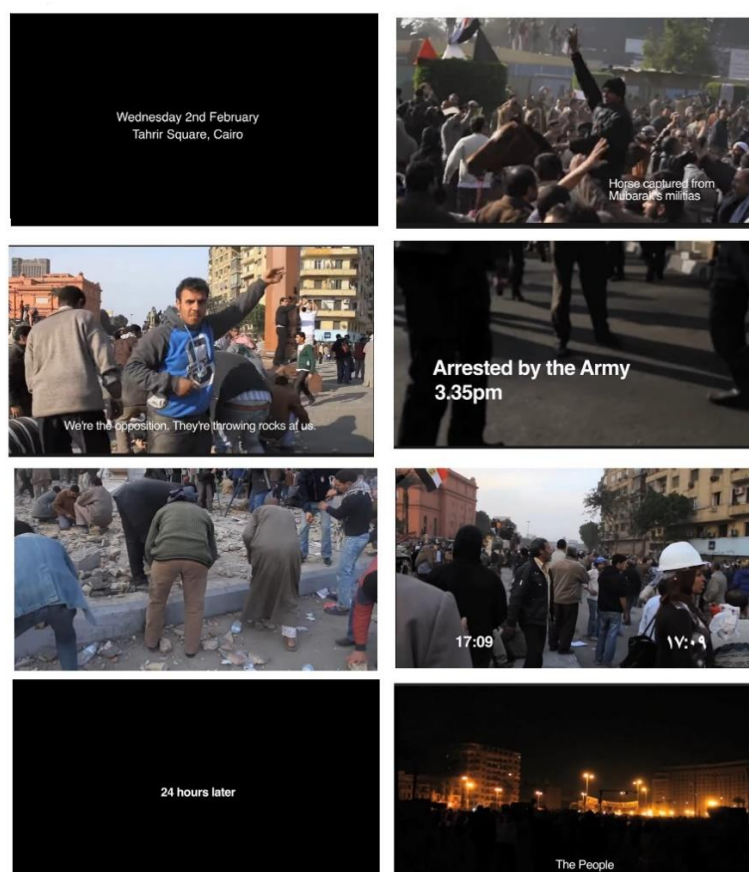
Técnica: Fotografia

Localização: Gigi Ibrahim | Flickr

(<https://www.flickr.com/photos/gigiibrahim/5946169524/>)

Observações: praça Tahrir, 9 de julho de 2011

Fig. 90



Autoria: Omar Robert Hamilton

Título: *The Camel Battle*

Ano: 2011

Técnica: Vídeo

Duração: 9'30''

Localização: @robbiehamilton | YouTube

(<https://www.youtube.com/watch?v=jx33QyWZo2s>)

Fig. 91



Autoria: Jonathan Rashad

Título: *The Heros. Graffiti in Mohamed Mahmoud st. in the memory of those who lost their eyes*

Ano: 2011

Técnica: Fotografia

Localização: Jonathan Rashad | Flickr

(<https://www.flickr.com/photos/drumzo/6448263283/in/album-72157628630478473/>)

Fig. 92



Autoria: Sherief Gaber

Título: *Tahrir Scenes*

Ano: 2011

Técnica: Fotografia

Localização: sherief. | Flickr

(<https://www.flickr.com/photos/65183857@N06/5944786335/in/album-72157627214023584/>)

Observações: Sherief Gaber fez acompanhar a publicação da fotografia pela seguinte descrição: “This man had been shot in the eye on June 28th by police rubber bullets. He made a formal complaint to the prosecutor general's office, and was later called by a prosecutor and told to drop his case. A prime example of why the police and the justice system both need serious reform”.