


3



RECLAMATION DES FEMMES.

LE DESPOTISME MARITAL EST DEBOUT COMME UNE PIERRE D'ATTENTE.

LES Épouſes & les Meres d'un Peuple libre, fatiguées de l'attente, veulent enfin que leur Association conjugale ſoit volontaire; Épouſes, Meres & Filles d'Hommes que de vains Titres & un fol orgueil, ont rendu Traîtres à leur Patrie, elles oſent demander la protection de la Loi; les puniroient-on d'avoir formé des Nœuds qui, plus d'une fois, les ont forcés à gémir? Légiflateurs! les tems ſont murs, que la Juſtice & l'Égalité ſoient enfin auſſi pour celles dont la réſolution eſt d'obtenir ou la **LIBERTÉ**, ou la **MORT**.



Vestígios de Volúpia

A revolução cultural e a República revolucionária

Luiz Renato Martins

A oposição entre a máscara (ou o despotismo) e a natureza¹

Estabelecida a ordem estética de Brumário e Termidor a partir da máscara ou da *anti-natureza* - e quanto à expressão da liberdade, como regime discursivo oblíquo e indireto – ou, noutras palavras, posto o teor estruturalmente contraditório e ambíguo da ordem estética termidoriana, da qual deriva diretamente aquela do período consular pós-Brumário – entrevê-se, mediante tal contraste com maior nitidez, a diferença constitutiva da cultura do breve e intenso período revolucionário republicano – de economia expressiva *natural, direta e transparente*.

Foi aí precisamente quando, para retomar o problema inicial, David realizou suas pinturas hoje “exiladas” e não compreendidas, “aconselhando-se apenas da natureza”, segundo dizia.

Retornemos, pois, às palavras de David, ante a Convenção Nacional, quando encarregado de conceber a festa em honra dos jovens heróis Bara e Agricol Viala:

1. Este texto corresponde ao terço final do ensaio “Vestígios de volúpia”, sobre as mudanças ocorridas na pintura de Jacques-Louis David (1748-1826) no processo que leva da chamada “revolução cultural do ano II”, desencadeada concomitantemente à república revolucionária francesa (1792), ao período imediatamente subsequente ao XVIII Brumário (1799). O texto integral será publicado no volume *Revoluções: Poesia do Inacabado*, vol. I, a ser lançado pela editora Sundermann (coleção Ideias Baratas), em breve. Os elementos fundamentais deste trabalho foram obtidos de pesquisas realizadas mediante as bolsas FAPESP 08/57501-3, CAPES (AEX-11364/12-2) e PRPG-USP (2012).

Os homens não são senão aquilo que o governo os torna: esta é a verdade de todos os tempos. O despotismo atenua & corrompe a opinião pública, ou, para dizer melhor, lá onde ele reina, ela não existir; ele proscree minuciosamente todas as virtudes, &, para assegurar seu império, ele se faz preceder do terror, se envolve do fanatismo & se cobre da ignorância. Por toda parte a traição de olho turvo & pérfido, a morte & a devastação o seguem; ele arrasta também atrás de si o envilecimento com o qual cobre as regiões nas quais ele estabelece sua morada cercada de trevas: é nas sombras que ele medita o crime & aferra suas infelizes vítimas, cujo sangue chupa. Engenhoso em atormentá-las, ele constrói bastilhas; em seus momentos de lazer, ele inventa suplícios & satisfaz seus olhos da vista de cadáveres imolados aos seus furores. Capeto, o último de nossos tiranos, não quis ele, no 10 de agosto, hipocritamente saborear tal prazer de reis?

Sob as leis bárbaras do despotismo, os homens envilecidos & sem moral, não conservam nem mesmo a forma altiva que lhes deu a natureza. Por toda parte portam a corrupção & o desencorajamento: os braços são arrancados à charrua & se quedam ociosos nos palácios dos grandes; as terras ficam incultivadas, os rebanhos morrem nos pastos secos, & o comércio é aniquilado. Ele faz mais: seu jugo é tão pesado que ele sufoca nos corações até o desejo de ser pai, & que a esposa amaldiçoa a sua fecundidade; o amor da pátria é banido, sua voz não se faz mais ouvir, & o frio egoísmo substitui entre os homens as virtudes que os abandonam: então sua infelicidade se consuma: eles se tornam covardes, ferozes & pérfidos como o seu governo. Ó verdade humilhante! tal era o francês de outrora.

Desviemos, representantes do povo, nossos olhares desse abismo (...) & ponhamos à luz os benefícios do governo republicano.

A democracia não toma conselho senão da natureza, à qual sem cessar ela impele os homens. Seu estudo os torna bons, lhes faz amar a justiça & a equidade. É ela que lhes inspira esse nobre desinteresse que eleva suas almas & os torna capazes de empreender & executar as maiores coisas. Sob seu reino, todos os pensamentos, todas as ações se reportam à pátria: morrer por ela, é adquirir a imortalidade; as ciências e as artes são encorajadas; elas concorrem para a educação & a felicidade pública; elas ornaram a virtude dos encantos que a tornam cara aos mortais & inspiram o horror do crime: a terra, fecunda & generosa, espalha sobre sua fronte radiosa os tesouros que encerra seu seio; ela preenche os votos do cultivador e enche seus celeiros de ricas colheitas. Sob um céu tão puro, sob um governo tão belo, a mãe então, a mãe pare sem dores & sem arrependimentos; ela bendiz sua fecundidade, & faz

consistir a verdadeira riqueza no número de seus filhos. O comércio floresce à sombra da boa fé, a santa igualdade paira sobre a terra, & de uma imensa população faz uma numerosa família. Ó verdade consoladora! tal é o francês de hoje.

Povos, ouvi : & vós, tiranos, leais e empalidecei ...²

As formas voluptuosas ou das imagens vivas

Desde tal perspectiva, o que nos dirão hoje as “formas voluptuosas”? O retrato de Mme. Pastoret, ora em Chicago, não tem data precisa. O museu atribui a tela (*Portrait de Madame Pastoret*, 1791-2, óleo sobre tela, 113 x 100 cm, Chicago, The Art Institute) a antes da República. Porém, isto não condiz com a caracterização de uma dama da alta burguesia ou da nobreza de toga, com uma simplicidade incompatível com a hegemonia, pré-92, da burguesia censitária – basta ver, o auto-retrato de David, do período (1790, Florença, Uffizi, op. cit.). Ademais, ela vela seu filho como uma mãe popular. Mais provável é que David aí apresente uma mãe, ainda que burguesa, segundo a “revolução cultural” do ano II.³

A retratada é apresentada no ato de coser, ainda quando lhe faltem agulha e fio nas mãos prontas para a ação. Trata-se de um efeito “delicioso” do pintor. O olhar *voluptuoso* do observador completa *naturalmente* a imagem; desnecessário, que o pintor, para delinear a ação, desça aos detalhes da cena segundo a tradição da pintura de gênero.

Noutros termos, só após um exame e uma segunda averiguação, de fato, se conclui que fio e agulha não foram pintados. Viverá a imagem só enquanto incompleta? Rematá-la e matá-la seriam o mesmo?

De todo modo, o não acabado, aí, não consiste só na imagem, mas na própria pintura, perpassada por tensões e procedimentos antitéticos. No campo cromático ao redor da figura, as pinceladas sobressaem bem mais do que cores e tons, que tendem à unidade e uniformidade.

São, pois, elementos que revelam a liberdade - exuberante na vivacidade de cada pincelada - e, ao mesmo tempo, tendem à unidade ou interação cromática. Percebem-se ambos: as pinceladas e a trama natural e indivisível das relações pictóricas - alegorizadas também na unidade mãe-filho, que não precisa realce para ser evidente. O que significam?

2. Grifos meus (Cf. J.-L. DAVID, “Rapport sur la Fête Héroïque. Séance du 23 mesidor, an II de la République” in Michèle FAURE e Régis MICHEL, “Corpus des textes cités”, apud Marie-Pierre FOISSY-AUFRÈRE (dir.), *La Mort de Bara/ De L'Èvènement...*, op. cit., pp. 158-9.

3. “A primeira propriedade é a existência: é necessário comer a qualquer preço”, dizia então Hébert/ *Père Duchesne* (1757-94), apud S. BIANCHI, op. cit. p. 124.

É provável que não só a pintura seja objeto de tal prática reflexiva, mas também a ideia da nação, todo “uno e indivisível”, unidade superior às partes, mas ao mesmo tempo idealmente viva em cada um dos seus cidadãos. Assim, a figura terna e cuidadosa da mãe aludiria ao poder protetor e mantenedor da nação, a garantir a subsistência popular - reivindicação na qual o movimento de mulheres exercia protagonismo.⁴

Se isto procede, o retrato de Mme. Pastoret comportaria também uma imagem do governo da Montanha, aliado do movimento popular durante o processo de nacionalização da economia do ano II. A tela, em tal caso, seria anterior à primavera de 1794, quando o Comitê de Salvação Pública suspendeu o dirigismo econômico, e se consumou o divórcio do governo jacobino com o movimento popular. Talvez o quadro seria até anterior a outubro de 1793, quando o governo da Montanha rompeu com as organizações de mulheres e passou à repressão dos *sans-culottes*.

4. O governo, pressionado pelo movimento popular, estabeleceu tabelamentos (o dito “*maximum*”) contra o livre-comércio dos gêneros de primeira necessidade, em fevereiro de 1793. As primeiras demandas de taxaço do açúcar e do sabão, de 48 secções populares, datam de 25-27.02.1793 (ano I). Elas enfrentam duras crises de abastecimento e carestia. Em 13 pluviôso (1.02.93) a Convenção votou créditos de dez milhões para os necessitados. “Em 8 ventoso (26.02.94), (...) Saint-Just fez decretar o sequestro dos bens dos suspeitos; no (dia) 13 (3.03.94), um segundo decreto encarrega o Comitê de Salvação Pública de apresentar um relatório ‘acerca dos meios de indenizar todos os infelizes com os bens dos inimigos da República’/ ‘A força das coisas’, declarou Saint-Just, ‘nos conduz talvez a resultados aos quais não tínhamos pensado. A opulência se encontra entre as mãos de um número bem grande de inimigos da Revolução, as necessidades põem o povo que trabalha na dependência de seus inimigos (...)’ Os desgraçados são as potências da terra, eles têm o direito de falar como senhores aos governos que os negligenciam.” Cf. A. SOBOUL, *La Révolution...*, op. cit., p. 349. O primeiro *maximum* governamental em relação aos cereais data de 4 de maio. Uma lei de 26.07.93 estabelece a pena de morte contra os especuladores, impõe a produtores e comerciantes a declaração de seus estoques e institui comissões de controle contra os sonegadores. Ver *Idem*, p. 362. Entretanto, também têm força própria as contradições da aliança jacobino-popular. A inversão de tal tendência entre os jacobinos, que dominam o Comitê de Salvação Pública, se cristalizará, de acordo com o *laissez-faire* desejado pelas classes proprietárias, após várias crises que levaram à eliminação de “*enragés*”, hebertistas e outros. Culminará no divórcio com as organizações populares em 22.07.94, quando o governo da Montanha fixa um *maximum* – mas, desta vez para os salários (!). A administração parisiense baixa autoritariamente os salários diários em 5 termidor (23.07.94). Cortam-se assim os laços entre o governo da Montanha e as classes populares. Quatro dias depois, em 9 termidor, será desfechado o golpe antijacobino na Convenção. E Robespierre esperará em vão no Hôtel de Ville; o povo não sairá então às ruas para defender o governo. Sobre a ascensão do poder popular e as medidas de controle econômico, ver S. BIANCHI, *op. cit.*, pp. 121-35, 153-4, 238-41; sobre o fim da aliança entre a Montanha e os *sans-culottes* e o relaxamento no controle do comércio ilegal, e também dos preços, ver *idem*, pp. 243-59; ver também A. SOBOUL, *La Révolution ...*, op. cit., pp. 364-5.

De todo modo, o sentido provedor e otimista de imagem – quiçá, em convergência, com o ideal de uma República social? – é oposto – como imagem de mulher que tece – ao significado das Parcas. Na tradição pictórica, como figuras femininas que tecem, estas possuem em geral significado tétrico; evocam destinos nefastos. Vide de Goya (1746-1828) *Las Parcas* (1820-23, óleo sobre reboco transferido para tela, 123 x 266 cm, Madrid, Museu do Prado).

Vermelho e negro, branco e terras: a felicidade, uma ideia nova

Com efeito, a pintura francesa não conhecia um tal arranjo de cores tanto em termos de intensidade quanto na insolência de sua dimensão, para além de toda limitação linear. E tardaria a reencontrar algo similar. Van Gogh (1853-90), Gauguin (1848-1903), Matisse (1869-1954) parecem, dir-se-ia, provir diretamente do *Portrait de Madame Chalgrin, dite Madame Trudaine* (1791-2, óleo sobre tela, 130 x 98 cm, Paris, Louvre), por David.

Pinceladas e distinções cromáticas em torno do preto – cor contra a qual todas as demais parecem ganhar luz – realçam com nitidez o vermelho, o branco, o azul e os terras. A construção sólida e vigorosa das formas na tela, por meio das cores, sobrepuja a ordem racional do desenho e denota, como se por meio de sua própria voz e em tom pessoal, a alegria do artesão pintor, a experiência prazerosa de meios e circunstâncias do fazer. Em suma, a nitidez e o prazer das sensações da fatura enunciam uma figura feminina de olhar direto, expressão explícita e franca, como que a sugerir alguma promessa de realização iminente.

Que experiência, para além da potência formativa do artesão, seria evocada em tal celebração? A figura feminina, surgida de uma paleta essencialmente tricolor (na qual o negro e o azul avizinham-se, assim como o branco e os terras) – não evocará, na disposição imediata e pura das cores, com a sinceridade de uma expressão natural ou infantil, o efeito do estandarte nacional ante cada cidadão – e assim o amor da Pátria? Imagem da república como forma desejável e franca?⁵ Paixão do artesão-cidadão?

5. Agradeço e aproveito aqui de uma observação de minha aluna Juliana Faleiros (ECA-USP), distinguindo a força subjacente da tônica tricolor na estrutura cromática do quadro, que claramente recusa os meios tons em favor do recurso explícito a cores cruas. A precisão e a pertinência, a meu ver, de seu achado visual se confirmaram, não só no plano perceptivo, mas por entrecruzar o quadro e elementos da parte V do *Émile* (1762), em que Rousseau estabelece nexos do direito político com os aspectos das relações pessoais entre os gêneros. Não obstante, suas considerações não se limitavam a isto e, contra certos aspectos do texto de Rousseau, consideravam simultânea e dialeticamente o papel do ativismo feminino na radicalização do processo revolucionário.

Assim, não se trata nestes termos, tão próximos, da Pátria como horizonte ou bem longínquo – por exemplo, como a figurou Delacroix (1798-1863) em *La Liberté Guidant le Peuple* (1830, óleo sobre tela, 325 x 260 cm, Paris, Louvre),⁶ acerca das Jornadas Gloriosas da Revolução de 1830. Já a proximidade da imagem e a intensidade das cores, do quadro de David, sugerem antes a república como natureza, vista como promessa de felicidade, paz quotidiana e convivência intensa.

Alguma experiência histórica corresponderia, por hipótese, a tais formas? Com efeito, a constituição republicana do ano II reconheceu a paz como lúdica aspiração humana e fixou-a como objetivo universal. Na era dos povos que parecia se abrir, reconhecia-se na constituição “a tendência universal para o bem”, e Saint-Just elaborava a ideia de felicidade como direito geral e “... uma ideia nova na Europa”.⁷

Ante os olhos do observador, a exuberância e a vivacidade das cores - incluindo o negro que era a cor emblemática das vestes dos membros do Terceiro Estado -, e a potência majoritária do campo vermelho - sugerem intensidade e a realização de diferentes desejos? Não seria a forma republicana - ou da nação do “Contrato Social” e da “Vontade Geral”, imaginados por Rousseau - o desaguadouro natural de tais desejos?

De um modo ou de outro resta, para o observador, a experiência de que a intensidade das cores comprova, ante as sensações despertadas, a afirmação concreta de um estado sensível de transparência e felicidade.

Um nu singular: origem, função e estrutura

O objetivo de atribuir papel estruturante à fatura das pinceladas, ou um significado prioritário e duradouro a seu galope próprio, à primeira vista já se nota na tela *Joseph Bara* (1794, óleo sobre tela, 118 x 155 cm, Avignon, Musée Calvet).

Evidencia-se ademais uma dependência intrínseca do tecido das pinceladas ante a luz ambiente. Diante dos passos do observador, a tela varia, num todo orgânico, como se respirasse, se abrisse e se fechasse tal as muitas folhas de uma floresta.

Assim o quadro de pronto se mostra *perpassado, vulnerável* à luz física ou ambiente e passageira, ou *estruturado* por esta em suas muitas variações. Desde logo, sugere, pois, uma dialética entre o contingente e o duradouro.

6. Ver Dolf OEHLER, “Liberté, Liberté Chérie/ Fantasias masculinas sobre a Liberdade”, [trad.] José Bento M. Ferreira in D. OEHLER, *Terrenos Vulcânicos*, [trad.] Samuel Titan Jr., Márcio Suzuki, Luis Repa, José Bento Ferreira, São Paulo, Cosac& Naify, 2004, pp. 195-216.

7. Ver S. BIANCHI, *op.cit.*, p. 157; ver A. SOBOUL, *La Révolution...*, p. 349.

O que permite ao observador distinguir o volume do corpo de Bara do espaço à volta? Nada a não ser a luz refletida pelas porções da tela, pois esta não apresenta outro índice efetivo de espaço. Analogamente, a torção do corpo, que faz deste fato próximo, quase palpável, enfatiza o enraizamento da pintura no âmbito da fatura. O estreitamento ou achatamento da caixa de profundidade é outra marca estrutural da obra; de modo análogo, no *Marat...* e nos retratos, já referidos. A tinta ressalta ao mesmo tempo a sua materialidade. De fato, perceber e reflexionar não são dissociáveis frente a tal tela. Trata-se, em suma, de representação ímpar ante as muitas estampas acerca do menino herói, segundo os clichês apoloéticos de então.

Em que circunstâncias surgiu o quadro e com que fim? Robespierre trouxe o caso de Bara à tribuna da Convenção.⁸ Propôs a “panteonização” do jovem de catorze anos como herói da Pátria e que David realizasse a tela em sua honra.

O líder jacobino apresentou Bara despido de particularidades; preparou-o assim para objeto de empatia geral. Atento à operação de propaganda, David a seguiu de perto. Elaborou seu quadro mediante a supressão de todos os detalhes anedóticos.

Bara... se destinava a uma função votiva e à grande escala: a uma procissão pública vinculada ao ato de “panteonização”, e para o qual dois alunos de David preparavam dois imensos estandartes, a partir da tela.⁹

A ênfase de Winckelmann (1717-68) num ideal de beleza, afastado de qualquer particularidade, serviu provavelmente a David. Terá contribuído para sua decisão de apresentar o jovem Bara nu, ao contrário de muitas estampas da época. No entanto, a referência clássica aqui, antes de definir um modelo estético, atende, é de se concluir, a uma função de propaganda, dirigida ao *pathos* do espectador. O nu, outrora predicado restrito à representação visual do divino, ora serve à valorização de um herói *plebeu* ou popular.¹⁰

Democracia e estado de natureza

À nudez do jovem soma-se a suspensão evidente de seu gênero sexual. As formas nuas são as de um ser hermafrodita ou andrógino. Como explicá-las? Segundo Régis Michel:

8. Cf. R. MICHEL, “Bara/ du Martyr a l’Éphèbe” in M.-P.FOISSY-AUFRÈRE, *op.cit.*, p. 60. Ver Robespierre, « Séance du 8 nivôse an II » (28.12.1793), Convention Nationale, in M. FAURE e R. MICHEL, « Corpus ... », *op. cit.*, pp. 142-3.

9. David apresentou o projeto do ato à Convenção, mas o golpe de Termidor ocorreu antes e a festa foi cancelada. Sobre o projeto, ver DAVID, “Rapport sur...”, *op. cit.*, pp. 158-61 e nota 59 acima. Sobre as correspondências, após o cancelamento, dos dois alunos de David, Gérard e Serangeli, ver R. MICHEL, “Bara: ...”, *op. cit.*, pp. 60-65.

10. Ver *Idem*, pp. 60-8.

A graça assexuada de Bara não faz senão se acrescentar à sua nudez abstrata. Há Rousseau nesta busca radical da pureza primitiva. Bara nu é o retorno da humanidade à infância, antes da corrupção social. É a promessa de um mundo liberto do despotismo, no qual a natureza enfim se reconciliou consigo mesma, quer dizer, com a democracia, na palavra de David. É a virtude do homem novo.¹¹

Outra vez, pois, surge a questão do processo inacabado ou aberto e, novamente, cabe notar que David declarou oficialmente a tela concluída. Depois conservou-a em seu ateliê ao lado de duas peças emblemáticas de sua obra precedente: o *Juramento dos Horácios* (1784, óleo sobre tela, 330 x 425 cm, Paris, Louvre) e *Os Litores Levam a Brutus os Corpos de seus Filhos* (1789, óleo sobre tela, 323 x 422 cm, Paris, Louvre).¹² Por que duvidar então da conclusão da tela sobre Bara?

Feitos a mão

Mas como se combinam a volúpia do processo - em aberto e preponderante frente à forma - e o juízo operativo que visa à funcionalidade da tela? O despojamento e o estado da fatura responderiam à estratégia de negar tanto o quadro de gênero histórico, de formas e imagens concluídas, quanto o quadro de cenas sentimentais, por exemplo, de Greuze (1725-1805).¹³

Com efeito, a operação de propaganda jacobina, ao implicar o recurso ao nu podia se aproximar indesejavelmente da frieza clássica. Que David não desejasse tal frieza é o que o tipo das pinceladas deixa evidente. Estas últimas se tornam, como diz Régis Michel,

o verdadeiro assunto do quadro. O efeito de sua vibração insistente veicula uma dupla metáfora. A primeira é direta: a ideia do *combate*. O traço do pincel restitui sua animação – dir-se-ia quase seu vapor. Ele evoca por si mesmo a desordem da batalha sem cair no gênero inferior da pintura militar. A segunda metáfora é mais geral, e quase metafísica: a ideia da *História*. O dinamismo da pincelada satura a tela de uma espécie de imediatez: ele torna a história algo vivo, enquanto em geral ela é congelada pela frieza do verniz (*glacis*).¹⁴ Noutros termos, a História se conjuga ao presente: ela se torna visual e tátil, enquanto o acabamento liso a aprisiona na imobilidade de um passado acabado.¹⁵

11. Cf. *Idem*, p. 68.

12. Ver M.-P. FOISSY-AUFRÈRE, *op. cit.*, p. 18.

13. Ver R. MICHEL, “Bara : ...”, *op. cit.*, p. 67.

David já utilizara, nos retratos acima referidos, a técnica do frottis ou do tecido esgarçado de pinceladas. E a tal técnica, associada à ideia de um instante vivido e possivelmente de proximidade ante o retratado, também recorriam Fragonard (1732-1806), pintor da geração anterior, e Mme. Vigée-Lebrun (1755-1842), a retratista favorita de Maria-Antonieta.

No entanto, a utilização potenciada de tal procedimento por David em um quadro de gênero histórico constitui um fato novo. Explícita no caso uma nova concepção da história, perseguida desde o *Juramento do Jeu de Paume* (1791): aquela do momento histórico testemunhado diretamente, e simultaneamente alçado à sublimidade de exemplo.¹⁶ A conduta heroica, que é o tema do *Bara*, delinea-se no imponderável do instante vivido no qual a coragem e o amor à república afirmaram-se para além da vontade de viver. Noutras palavras, o desafio da pintura aí consiste em sintetizar em seu ato estruturante o aspecto duradouro da conduta memorável e em simultâneo o teor aberto do instante.

O que pinta, pois, David, ao pintar o jovem *Bara*? Não, um cadáver inanimado, mas um republicano revolucionário e virtuoso, e, como o pintor diz à Convenção, alguém muito próximo à natureza.¹⁷ Pinta, em síntese, a imortalidade e a eternidade histórica. David: - “*il (Bara) meurt, pour revivre à jamais dans les fastes de l’histoire*”.¹⁸

Volúpia.

-
14. O dicionário *Le Petit-Robert* explica: “*Glacis* [glasi]. n. m. (1757; de *glacer* (congelar). Cf. Paul ROBERT, *Dictionnaire Alfabétique & Analogique de la Langue Française*, A. REY e J. Rey-DEBOVE (red. dir.), Paris, Société du Nouveau Littre, 1979, p. 868. Nestes termos, o verbete constitui por si mesmo, uma explicação involuntária, decerto, do modelo acadêmico da pintura de gênero histórico como modo de mascarar conflitos.
 15. Grifos do autor. Ver R. MICHEL, “*Bara...*”, *op.cit.*, p. 67.
 16. Ver L. R. MARTINS, “O hemisclio: imagem da forma-Nação”, in *Revista Crítica Marxista*, n. 29, São Paulo, Fundação Editora Unesp, 2009, pp. 123-33.
 17. Ver J.-L. DAVID, “*Rapport sur...*”, *op.cit.*, p. 158.
 18. Cf. *Idem*, p. 159.