

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS - UFMG
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS - FAFICH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

ALLYSSON FILLIPE OLIVEIRA LIMA

O POVO ENTOA A REVOLUÇÃO
MOVIMENTOS POPULARES E CANÇÕES NA REVOLUÇÃO
FRANCESA (1789-1794)

Belo Horizonte
2017

ALLYSSON FILLIPE OLIVEIRA LIMA

O POVO ENTOA A REVOLUÇÃO
MOVIMENTOS POPULARES E CANÇÕES NA REVOLUÇÃO
FRANCESA (1789-1794)

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de mestre no Programa de Pós-Graduação em História, do Departamento de História da Universidade Federal de Minas Gerais, na linha de pesquisa História e Culturas Políticas.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Miriam Hermeto de Sá Motta
Coorientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Cláudia de Assis

Belo Horizonte
2017

944.04

L732p

2017

Lima, Allysson Fillipe Oliveira

O povo entoa a revolução [manuscrito] : movimentos populares e canções na Revolução Francesa (1789-1794) / Allysson Fillipe Oliveira Lima. - 2017.

161 f. : il.

Orientadora: Miriam Hermeto de Sá Motta.

Coorientadora: Ana Cláudia de Assis.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia

1.História – Teses. 2. Música - Teses.3.França – História – França – História - Revolução, 1793-1794 - Teses. I. Hermeto, Miriam II. Assis, Ana Cláudia de. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. IV. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



**"O Povo entoa a Revolução: movimentos populares e canções na Revolução
Francesa (1789-1794)"**

Allysson Fillipe Oliveira Lima

Dissertação aprovada pela banca examinadora constituída pelos Professores:

Prof.ª. Dra. Miriam Hermeto de Sa Motta - Orientadora
UFMG

Prof.ª. Dra. Ana Cláudia Assis
UFMG

Prof. Dr. Luiz Duarte Haele Arnaut
UFMG

Prof. Dr. Adriano Sérgio Lopes da Gama Cerqueira
UFOP

Prof.ª. Dra. Maria Juliana Gambogi Teixeira
UFMG

Belo Horizonte, 01 de junho de 2017.

Agradecimentos

Embora a redação desta dissertação constituísse parte importante do mestrado, penso que a travessia desse sertão tenha sido muito maior. Assim, gostaria de utilizar deste espaço não só para agradecimentos voltados à escrita da dissertação, mas a todos aqueles que contribuíram para que eu desse passos por essas veredas. Agradeço à FAPEMIG pela concessão da bolsa de mestrado. Ao Departamento de História da UFMG por conceder os subsídios necessários à realização desta pesquisa. Aos colegas Felipe Malacco, Márcio Rodrigues, Paulo Andrade e Pedro Barbosa que me deram as primeiras doses de encorajamento e críticas ao projeto que comecei a rabiscar no mesmo ano do processo de seleção. Aos professores André Miatello, Douglas Attila e Kátia Baggio, que acreditaram em meu projeto. A todos os colegas de pós-graduação, também ingressos em 2015, com quem compartilhei salas de estudos e de disciplinas. Dentre eles, gostaria de destacar a generosidade de Marco Giradi, amigo com quem troquei os rascunhos de nossas dissertações, e a atenciosa amizade de Caroline Andrade. Aos competentes professores Adriana Romeiro, Carmen Bernard, Douglas Attila e José Dabdab Trabulsi, que ofertaram disciplinas tão importantes à minha pesquisa e formação profissional. Aos membros da Comissão do Ephis 2016, em especial, Ana Tereza Landolfi, Cássio Bruno, Igor Nefer, Júlia Melo, e Leandro Faluba (*in memoriam*), Ludmila Torres, Nathália Tomagnini, Rafael Fonseca e Robson Jr.. A todos os estudantes que realizaram comigo a disciplina que ofertei em 2015, “Intérpretes da Revolução Francesa: contextos e releituras (1790-1989)”. Aos amigos que fiz no projeto Lecampo. Aos muitos colegas da “Peladinha Histórica” de toda semana. Aos amigos de toda hora, Alexandre Tasca, André Segala, Betina Maliska, Breno Gontijo, Breno Mendes, Bruno Corrêa, Bruno Duarte, Bruno Morais, Cairo Barbosa, Cecília Vieira, Clara Cunha, Clara Moreira, Douglas Freitas, Érica Abreu, Evandro Nobre, Fabiana Léo, Fernanda Godoy, Fernando Garcia, Gabriel Machado, Gabriela Galvão, Gislaíne Gonçalves, Henrique Guedes, Henrique Rodrigues, Hugo Rocha, Isabel VillaLobos, Isadora Silva, João Riveres, José Queiroz, José Roberto, Júlia Helena, Júlia Toledo, Júlio Marotta, Kelly Espírito Santo, Lucas Paulino, Ludmila Kelles, Luísa Sabino, Luísa Saldanha, Maria Visconti, Mateus Frizzone, Matheus Rezende, Matheus Yago, Natália Iglesias, Pedro Resende, Poliana Jardim, Priscilla Bahiense, Renata Moreira, Thaianne Salgado, Thiago Duarte, Thiago Prates, Tomás Loïck, Valério Mascarenhas, Vitor Menezes e Warley Gomes. Aos amigos do Amálgama, em especial Gabriel Teixeira e Lucas Leles. À Escola de Kung Fu Shaolin do Norte, em nome do

professor Neemias Oliveira, local acolhedor onde aprendi um pouco mais sobre mim. À Escola Inclusiva de Música Santa Cecília, onde dei meus primeiros passos na educação musical graças a professores tão generosos e fundamentais à esta pesquisa, André Furtado e Leandro de Paiva. Ao amigo Paulo Henrique Alves, que me auxiliou na análise musical das canções. Aos amigos que fiz no Santeria e no Bombshell, que me acolheram com enorme carinho. Agradeço aos professores Ana Claudia Assis, Luiz Haele Arnaut e Miriam Hermeto de Sá Motta, pela orientação, interlocução, e modelo de profissional correto, generoso e sensível que gostaria de me tornar um dia. À Bete, Camila e Ernane, pelo carinho de sempre. À Regina, Carlos Alberto, Sr. Leri, Dona Mariinha, Rosângela, Victor e João, pelo carinho, acolhida e zelo. Agradeço especialmente aos meus pais, José Engracio e Maria Helena, e às minhas irmãs Patrícia, Julia e Priscilla, pelo amor, apoio e também compreensão em minhas ausências. À amizade do meu irmão Getúlio, presente em todos os momentos importantes de minha vida. Agradeço à Luísa, companheira fiel, que me traz tanta alegria, meu grande amor. Que novas trilhas se abram nesse sertão e que eu possa ter a sorte de contar com vocês em suas travessias.

RESUMO

Esta dissertação consiste na análise de canções populares como práticas culturais e suportes de informações e ideias, tendo sempre no horizonte o protagonismo popular ao longo da Revolução Francesa (1789-1794). Partindo do hábito parisiense de criar paródias sobre canções de sucesso, percorre-se, em um primeiro momento, as vielas da Paris sob o Antigo Regime buscando um significado comum ao “povo”, conhecer os lugares e os autores do cantar, e melhor compreender a relação entre as canções populares e a rede de informações vigente. Ao adentrar o período revolucionário, pretende-se investigar como as canções populares contribuíram para mudanças e, concomitantemente, foram transformadas pela Revolução. Defende-se que, durante os primeiros anos revolucionários, as canções populares passaram a conter também um caráter de ativismo político popular. Já sob o período da República, sustenta-se que há em vigor um processo de instrumentalização das canções populares por parte do Estado, o que as transformaria mais uma vez. Para esse trabalho, foram utilizadas letras e partituras de canções populares, bem como estampas que circularam ao longo do período. Por fim, esta pesquisa também procura tratar dos limites impostos pela Democracia representativa à participação política dos movimentos populares.

Palavras-Chaves: Canções populares; Movimentos populares; Revolução Francesa.

ABSTRACT

This dissertation analyses popular songs as cultural practices, as well as an information and idea support, always minding popular prominence throughout the French Revolution (1789-1794). Starting from the Parisian habit of creating parodies about victory songs, first we traverse chanting places and its authors as a way to comprehend the relation between popular songs and the information network in vigor. After stepping in the revolutionary period, we aim to investigate how popular songs contributed to transformations and, at the same time, were transformed by the Revolution. We argue that during the first revolutionary years these popular songs had a meaning of political activism. During the republican period, we sustain that the State used these popular songs and changed them once again. To do this, we used lyrics and musical notations of popular songs, as well as pictures that were disseminated during the period. Finally, this dissertation also investigates the limits imposed by representative democracy to popular movements political participation.

Keywords: Popular Songs; Popular Movements; French Revolution.

SUMÁRIO

SUMÁRIO.....	9
INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO 1 - <i>Les chansons du Baccus</i> : A canção popular como prática cultural e suporte em uma rede de comunicações no Antigo Regime.....	18
1.1 O Povo sob o Antigo Regime	18
1.2 Autores e lugares do cantar.....	28
1.3 A canção popular e a rede de comunicações parisiense.....	38
CAPÍTULO 2 - <i>Ah, ça ira!</i> nas ruas: A canção popular como suporte e ativismo político (1789-1792).....	49
2.1 O protagonismo popular sob os primeiros anos revolucionários	51
2.2 Autores e lugares do cantar sob a Revolução	64
2.3 O canto popular e o exercício político.....	78
CAPÍTULO 3 - <i>La Carmagnole du peuple</i> : A canção popular e o impacto republicano (1792-1794).....	91
3.1 Seguindo os movimentos populares: do patriotismo à República.....	93
3.2 A instrumentalização e a censura das canções populares	105
3.3 O refluxo e o legado dos movimentos populares	119
CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	130
Fontes	130
Referências bibliográficas	132
CRONOLOGIA DA REVOLUÇÃO FRANCESA (1788-1794).....	137
ANEXO 2 - Partituras, Letras e suas traduções para o português.....	140
Partituras.....	140
Letras e Traduções.....	148

INTRODUÇÃO

Em 14 de julho de 1789, quando o povo parisiense tomou a “abominável” *Bastille*, pouco se poderia imaginar o impacto de tal acontecimento. Até então, o rei havia convocado e iniciado os Estados Gerais em Versalhes – algo que não ocorria desde 1614. O Terceiro Estado implodira tal reunião ao se constituir e autonear, conforme a sugestão de Sieyès¹, “Assembleia Nacional”. E ficara definida que a sua primeira tarefa seria esboçar uma nova constituição para o Estado francês. Portanto, haviam se apresentado sobre o palco revolucionário as figuras do rei, da nobreza e do clero, bem como algumas oriundas do Terceiro Estado, sobretudo juristas e funcionários públicos.

A tomada da *Bastille* simboliza a entrada de um novo personagem sobre o palco político, que toma de imediato o protagonismo: o povo². Ao dominarem a prisão, mais do que apenas manifestar as suas insatisfações nos *cadernos de queixas*³, os movimentos populares inauguraram um novo momento revolucionário: a partir de então, são eles quem ditarão o ritmo da Revolução.

Temida não só no contexto revolucionário do final do século XVIII, a forma de participação popular inaugurada na *Bastille* terá fluxos e refluxos ao longo do século XIX francês, preocupando e moldando os diversos governos. Acontecimentos que exemplificam a participação popular em contextos franceses foram as Revoluções de 1830, 1848 e a Comuna de Paris de 1871, embora a preocupação com as ruas pare ao longo de todo o século.⁴

A partir de 1870, com a instalação da Terceira República francesa e os seus esforços em

¹Emmanuel Joseph Sieyès (1748-1836) foi um eclesiástico e político francês, de notável participação ao longo de todo o processo revolucionário francês. Esteve presente como um dos representantes do Clero nos Estados Gerais e manteve-se como parlamentar ao longo da Revolução, votando, inclusive, pela execução do rei Luís XVI em 1793. Sua contribuição mais lembrada à Revolução foi a redação do panfleto “*Qu'est-ce que le tiers état?*” (em tradução: “O que é o Terceiro Estado?”), em cujo documento discorre sobre o conceito de “nação” e o princípio de sua legitimidade política. Tal panfleto foi digitalizado e disponibilizado pelo portal da *BnF*: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k41687k>>. Acessado em 17 mar. 2017.

²A definição de “povo” usada nesta dissertação será dada no primeiro capítulo.

³Tradução livre de: “*cahiers de doléances*”. Eram cadernos sob o Antigo Regime, endereçados ao rei, em cujas páginas habitantes locais registravam pedidos e insatisfações. Além dos cadernos produzidos pelo Terceiro Estado, também havia cadernos da Nobreza e do Clero. Tais documentos foram muito explorados pela historiografia, sobretudo a produzida ao longo do século XIX, por autores como: Louis Adolphe Thiers, Jules Michelet, Alexis de Tocqueville, dentre outros. Para maiores esclarecimentos quanto à “anatomia” dos cadernos de queixa, conferir: FEUERWERKER, David. *Les juifs en France: anatomie de 307 cahiers de doléances de 1789*. In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 20^e année, N. 1, 1965. pp. 45-61. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.3406/ahess.1965.421760>>. Acessado em 16 ago. 2016.

⁴FURET, François. *A Revolução em debate*. Tradução de Regina Célia Bicalho Prates e Silva. São Paulo: Edusc, 2001.

construir uma memória nacional, os debates a respeito da Revolução Francesa foram direcionados da política para as universidades, processo que se intensificou ao longo do século XX, o que ocasionou na quase restrição dos debates aos especialistas.⁵

Em se tratando dos trabalhos historiográficos que buscaram compreender melhor os movimentos populares, há, desde o século XIX, obras que enfatizam a sua sede de justiça⁶, sua predestinação ao socialismo⁷, seus aspectos sociais e mentais⁸, suas formas de agir⁹, o seu contexto urbano e parisiense¹⁰, ou ainda a sua retórica “revolucionária”¹¹. Enfim, há muito o que já foi produzido sobre os movimentos populares. Contudo, proponho nesta dissertação discuti-los uma vez mais. Por meio de fontes pouco exploradas pela historiografia, as canções populares, pretendo evidenciar o povo e o seu protagonismo ao longo do processo revolucionário e, como diria o historiador Jules Michelet, em meio ao processo “artístico” que me torna historiador, “reaquecer as cinzas arrefecidas há tanto tempo, [...] estar em íntimas ligações com esses mortos ressuscitados, quem sabe, ser enfim um deles”¹².

Mencionadas em duas obras clássicas sobre a Revolução¹³, de Jules Michelet e François-Alphonse Aulard, as canções populares foram de fato trabalhadas por historiadores do tema somente no final do século XX, após a guinada dos estudos históricos para os aspectos culturais. Destaco os trabalhos de Laura Mason¹⁴, quanto à prática e representação das canções populares

⁵*Idem. História Universitária da Revolução.* In: Dicionário Crítico da Revolução Francesa / François Furet e Mona Ozouf. Tradução de Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. PP.971-989.

⁶MICHELET, Jules. *História da Revolução Francesa – Da queda da Bastilha à Festa da Federação.* Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

⁷JAURESS, Jean. *Histoire socialiste de la Révolution française.* Paris: Libr. De “l’Humanité”, 1922-1924. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5458931g>>. Acessado em 16 ago. 2016.

⁸LEFEBVRE, Georges. *O Grande medo de 1789: os camponeses e a Revolução Francesa.* Tradução de Carlos Eduardo Castro Leal. Rio de Janeiro: Campus, 1979.

⁹RUDÉ, George. *A multidão na história: estudo dos movimentos populares na França e Inglaterra, 1730-1848.* Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

¹⁰SOBOUL, Albert. *A Revolução Francesa: edição comemorativa do bicentenário da Revolução francesa, 1789-1989.* Tradução de Rolando Roque Silva. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

¹¹FURET, François. *Pensando a Revolução Francesa.* Tradução de Luiz Marques e Martha Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

¹²MICHELET, Jules *apud* LORIGA, Sabina. O eu do historiador. *História da historiografia*, número 10. Ouro Preto: Dezembro, 2012. P.248. Disponível em: <<https://historiadahistoriografia.com.br/revista/article/viewFile/451/322>>. Acessado em 16 ago. 2016.

¹³MICHELET, Jules. *op. cit.*, 1989.

AULARD, François-Alphonse. *Histoire politique de la Révolution française, origines et développement de la démocratie et de la République (1789-1804).* Paris: A. Colin, 1901. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4898p>>. Acessado em 16 ago. 2016.

¹⁴MASON, Laura. *Singing the French Revolution: popular culture and politics, 1787-1799.* Ithaca: Cornell University Press, 1996.

ao longo da Revolução (1789-1800), e também o de Robert Darnton¹⁵, sobre a utilização das canções populares como meio de comunicações sob o Antigo Regime.

Nesta dissertação, analiso as canções populares como práticas culturais e suportes de informações e ideias, tendo sempre no horizonte o já mencionado protagonismo popular ao longo da Revolução Francesa.

Compreendo como práticas culturais não só os momentos quando as canções eram compostas, mas também aqueles da recepção do público,¹⁶ em espaços onde diversão, comunhão e informação se misturavam, e as práticas extrapolavam as relações pessoais, construindo “o mundo como representações”¹⁷. “Sendo históricas e socialmente variáveis”¹⁸, pretendo compreender por meio delas “visões de mundo”, sistemas de valores, sistemas normativos, “modos de vida” e ideias disseminadas.¹⁹ Afinal, segundo Roger Chartier, as práticas²⁰ “visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição [...]”²¹

As canções populares eram objetos culturais, que serviam como suportes, ou veículos, de ideias e informações. Acompanhá-las não é tarefa simples, pois elas transitavam pelas ruas de Paris entre os mundos da oralidade e da escrita, em performances diversas e espaços heterogêneos, registradas em jornais, almanaques, estampas, partituras, e em pedaços de papel guardados em bolsos, ou ainda, na memória popular, veiculadas em burburinhos, boatos e calúnias. As canções populares, como produtos de práticas, traziam representações de mundo que, por sua vez, geravam ou modificavam aquelas práticas culturais. É em meio às peculiaridades de um processo revolucionário que pretendo observar essas transformações das canções populares e suas representações, tendo como objeto os movimentos populares pois,

¹⁵DARNTON, Robert. *Poesia e polícia: redes de comunicação na Paris do século XVIII*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

¹⁶*ibidem*, P.128.

¹⁷CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editora, 1988. P.28.

¹⁸*ibidem*, P.25.

¹⁹D’ASSUNÇÃO, *op. cit.*, P.130.

²⁰José Barros D’Assunção, em artigo que trata das contribuições dadas por Roger Chartier à História Cultural, afirma que: “Não obstante, a contribuição decisiva de Roger Chartier para a História Cultural, está na elaboração das noções complementares de ‘práticas’ e ‘representações’. De acordo com este horizonte teórico, a Cultura (ou as diversas formações culturais) poderia ser examinada no âmbito produzido pela relação interativa entre estes dois pólos. Tanto os objetos culturais seriam produzidos ‘entre práticas e representações’, como os sujeitos produtores e receptores de cultura circulariam entre estes dois pólos, que de certo modo corresponderiam respectivamente aos ‘modos de fazer’ e aos ‘modos de ver’.” D’ASSUNÇÃO, José Barros. *A História Cultural e a contribuição de Roger Chartier*. Diálogos - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História, vol. 9, núm. 1, 2005, P.131.

²¹CHARTIER, *op. cit.*, P.23.

como afirma Lynn Hunt:

O significado do conjunto de práticas políticas que juntas constituíram o processo da revolução não pode ser deduzido de suas origens intelectuais e filosóficas. As práticas têm de ser situadas em seu contexto social. As árvores da liberdade foram plantadas por alguém, e os festivais foram mais bem-sucedidos em alguns lugares do que em outros. Uma estrutura simbólica não cai do céu, nem é extraída de livros. Ela é moldada pelo povo que encontra algum atrativo na visão apresentada pela nova cultura política.²²

Ou seja, embora as “identidades sociais” não determinem as práticas culturais, elas fornecem “indicativos” sobre a forma como serão criadas e estabelecidas novas práticas.²³

As canções populares foram fundamentais na divulgação e disseminação de valores e ideias em processo de formação ao longo do período revolucionário. Nelas, heróis foram criados e, sobretudo, os terríveis inimigos foram apontados e caracterizados. Também mitos, símbolos e valores morais foram propagados por elas, angariando novos indivíduos em torno daquelas culturas políticas.²⁴

Assim, algumas perguntas se apresentam: onde, quando e como se dava o envolvimento político do povo sob Antigo Regime? E sob a Revolução? Quem eram os autores e onde cantavam antes e depois de 1789? Qual era a linguagem dessas canções? O que as permitia circularem? O que elas representavam? Como elas dialogavam entre si? Que tipo de questionamento elas faziam? Quais práticas elas expressavam e engendravam? Como, por quem, quando e onde elas foram apropriadas ao longo do processo?

A partir de tais questionamentos, espero que essas páginas sejam capazes de adentrar um determinado mundo da Revolução Francesa, onde se possa acompanhar o protagonismo dos movimentos populares no curso dos eventos, a preocupação dos diversos governos em controlá-los, bem como melhor compreender quais são “os valores, expectativas e regras implícitas que expressaram e moldaram as ações coletivas”. E onde, quando e como eles foram manifestados.²⁵

Essa investigação teve como cenário a cidade de Paris, principal centro dos

²²HUNT, Lynn. *Política, cultura e classe na Revolução Francesa*. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. P.153.

²³*idem*.

²⁴MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Culturas Políticas na História: Novos Estudos*. Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2014. P.24.

²⁵A construção de um objetivo para este trabalho teve importante contribuição da definição dada por Lynn Hunt ao conceito de “Cultura Política”: “Se houve alguma unidade ou coerência no vivenciamento da Revolução, ela proveio de valores comuns e expectativas compartilhadas de comportamento. Esses valores e expectativas são o principal enfoque do meu estudo. Os valores, expectativas e regras implícitas que expressaram e moldaram as intenções e ações coletivas são o que chamo de cultura política da Revolução; essa cultura política forneceu a lógica da ação política revolucionária.” HUNT, Lynn. *Política, cultura e classe na Revolução Francesa*. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. P.31.

acontecimentos revolucionários, e compreendeu os anos de 1789-1794. Justifico o ano de partida pelo início do protagonismo do povo no “Quatorze de julho”. Optei por concluir as análises no ano de 1794, justamente quando o número de novas canções populares comercializadas no período encontrou o seu apogeu²⁶, pois identifiquei ali uma transformação do tipo de canção que se produzia até então. Em um contexto de esfriamento da relação entre populares e um projeto de Revolução, tal pico de vendas foi alcançado graças ao envolvimento direto da máquina estatal, sob interesses da Convenção, e não pelo crescimento do envolvimento popular. Nas palavras de François Furet sobre esse contexto, remetendo-se à obra de Michelet:

Assim, os Jacobinos se colocam no poder no lugar da Revolução em dois sentidos: negativamente na medida em que esse poder perdeu seu impulso popular positivamente na medida em que ele o substituiu por uma “máquina”. Com esse termo, que encontramos com tanta frequência na sociologia política do final do século, Michelet quer indicar de um lado que a iniciativa revolucionária deixa de ser espontânea para tornar-se mecânica, e de outro que o magistério do Direito degradou-se em polícia das pessoas.²⁷

Portanto, o apogeu dos números de canções populares comercializadas está necessariamente vinculado ao aparato estatal instituído pelo Terror, e não aos movimentos populares, objeto deste trabalho, o que me levou ao fim das investigações no ano de 1794. Essa questão será retomada e aprofundada no terceiro capítulo desta dissertação.

Quanto à metodologia empreendida, lanço mão da análise de textos, estampas mas, sobretudo, das partituras de canções entoadas pelos populares e comercializadas ao longo da Revolução. Com análises restritas às letras das canções, vários trabalhos feitos pela historiografia limitaram-se ao aspecto textual, aproximando-as de poesias que também corriam pelas ruas de Paris. Penso que, embora a música se aproxime daquelas em alguns aspectos, como na métrica e no ritmo, ela possui especificidades que devem ser respeitadas e trabalhadas sempre que isso for possível. Melodias, harmonias, timbres, alturas, performances, são exemplos do que se perde ao restringirem a análise à palavra a ser cantada.

É importante destacar que ao questionar o método de análise empreendido até então

²⁶Segundo o musicólogo Constant Pierre, ainda uma referência no levantamento quantitativo de canções no período:

1789: 116 canções / 1790: 261 canções / 1791: 308 canções / 1792: 325 canções / 1793: 590 canções / 1794: 701 canções / 1795: 137 canções / 1796: 126 canções / 1797: 147 canções / 1798: 77 canções / 1799: 90 canções / 1800: 25 canções. PIERRE, Constant. *Les hymnes et chansons de la révolution*. Paris: Imprimerie Nationale, 1904. P.49.

²⁷FURET, François. *A Revolução em debate*. Tradução de Regina Célia Bicalho Prates e Silva. São Paulo: Edusc, 2001. PP.50-1.

pelos historiadores, não pretendo me lançar ao trabalho dos musicólogos. O que proponho neste trato das canções populares é - assim como os historiadores que analisam pinturas e para isso consideram as diversas especificidades de suas fontes, sejam os traços dos artistas ou a paleta de cores escolhida - o desassossego profissional de buscar as ferramentas que sejam necessárias ao trabalho, mesmo que em áreas adjacentes à História.

Com essa perspectiva, ao me deparar com as fontes que utilizo nesta dissertação, por vezes, elas se limitavam às letras das canções. Nesses casos, bastaram as bases do ofício do historiador, o de questionar as fontes em relação aos diversos aspectos de sua produção, circulação, contextos, e, quando possível foi, colher vestígios de suas recepções. Entretanto, algumas fontes envolviam outras linguagens, como as estampas, mais trabalhadas pela historiografia, ou as partituras, ainda um campo relativamente estranho ao ofício.

O trato das imagens foi construído por meio da bibliografia em relação à presença das mesmas antes e durante o processo revolucionário francês. Como se tratavam de representações que envolviam ora os cancioneiros, ora as canções e as ideias expressas por elas, o seu manejo foi facilitado pela própria bibliografia antes pretendida a este trabalho e também àquela comum aos estudos da relação entre impressos e a Revolução Francesa. Destaco aqui autores como Daniel Roche, Robert Darnton, Carlo Ginzburg, Lynn Hunt, Roger Chartier, Lise Andries, James Leith e Rolf Reichardt.

No que tange ao uso das partituras como fontes históricas, o processo seria mais longo. Surgiu a necessidade de buscar uma educação musical. Com ela, foi possível olhar para o documento com menos estranhamento que outrora, podendo perceber ali uma forma de representação da música. Afinal, a partitura, por mais elementos que pudesse me fornecer, nunca seria a música em si, mas uma representação da canção popular construída em uma linguagem específica. Os primeiros questionamentos se deram quanto à linguagem musical presente nos documentos.

Para trazer à vida as canções foi preciso alguém que soubesse ler as partituras e executá-las, enfim, por meio de uma performance. Nisto, a orientação da Profa. Ana Claudia Assis foi fundamental. Além de me ensinar a trilhar um caminho por meio da leitura e análise das partituras, por meio dela, tomei conhecimento do programa Sibelius, programa capaz de criar partituras e executá-las. As gravações dessas execuções seguem em anexo a esta dissertação, para que as análises das canções sejam acompanhadas de suas escutas. Portanto, a performance musical foi o segundo elemento a ser investigado. Levando para o período da pesquisa, quem executava as canções populares, onde, quando, como, por que o fazia, com qual objetivo? Havia

censura? Essa pessoa sofria com ela?

Depois, em quais instrumentos as canções eram executadas? Seria à capela, em um instrumento de corda, de sopro, de percussão, ou o improvisavam? Como? Cada instrumento possui uma identidade sonora distinta, capaz de modificar completamente a experiência musical. Foi preciso pesquisar quais eram os instrumentos utilizados pelos diversos cancioneiros.

Ao executar as canções, qual deveria ser o ritmo adotado? Nas partituras foi possível imaginá-lo pela identificação do compasso e do desenho rítmico das notas musicais - a forma como elas estavam dispostas. Afinal, e como veremos já no primeiro capítulo, o ritmo fora um elemento fundamental na compreensão dos coletivos que se formavam em torno de uma canção.

Além disso, compreender o que se cantava também era fundamental à análise, buscar as diversas referências presentes nas letras das canções. Quem eram as pessoas, grupos e lugares citados? O que significava para aquelas pessoas determinadas expressões? Do que tratava, afinal, a letra daquela canção?

Feito isso, busquei compreender a melodia expressa nas partituras como uma mensagem dada pelo compositor, fosse ele identificado ou não. Para compreendê-la, tentei perceber as suas oscilações e mudanças, como nas tonalidades²⁸ e nos intervalos²⁹, mas também entender quando elas eram sutis ou simplesmente não ocorriam. Com isso, foi possível realizar um paralelo entre a retórica musical, ou seja, o seu discurso, e aquilo o que estava impresso como letra e título da canção.

Por fim, foi preciso conceitualizar o termo “canção popular” e buscar leituras dentro da História da Música, para chegar a gêneros hoje esquecidos, como as “*chansons françaises*” e as “*chansons à boire*”. Destaco aqui autores como Constant Pierre, Una McIlvenna, Jean Nicolas Surmont, Donald Grout e Claude Palisca.

Dessa opção de metodologia decorreu a importância, para este trabalho, do acervo digital da Biblioteca Nacional da França, nomeado “Gallica”. Contando com quase 25 mil partituras³⁰ - além de livros, imagens, manuscritos, documentos de som, etc -, a sua existência foi o que viabilizou o desenvolvimento desta pesquisa.

Sobre as traduções realizadas ao longo da dissertação, optei pela preservação do título

²⁸Tonalidade é um ordenamento específico dado às notas de uma música.

²⁹Intervalo é a distância entre uma determinada nota e outra.

³⁰Dados encontrados na Carta do COEPIA, nº28, publicada em fevereiro de 2015, Disponível em: <http://www.gouvernement.fr/sites/default/files/contenu/piece-jointe/2015/02/lettre_du_coepia_no28_fevrier_2015.pdf>. Acessado em 16 ago. 2016.

original das canções e dos lugares, exceto nos casos em que isso poderia acarretar qualquer prejuízo ao leitor. Quanto às letras das canções, intentei traduzi-las de forma a preservar o sentido daquilo que era cantado, podendo o leitor conferi-las na língua francesa em notas de rodapé.

No que tange ao estilo da narrativa historiográfica, procurei deixá-la mais fluida, no intuito de oferecer ao leitor uma atmosfera mais próxima daquilo que entendo como a parisiense do final do século XVIII. Dessa forma, acredito conjugar melhor a análise das fontes, os lugares de suas execuções, os seus autores, os seus diversos usos pelos populares e o próprio ambiente sonoro da Paris setecentista.

Em relação à tentativa de construção desse ambiente sonoro como recurso narrativo, embora não o faça com o rigor que mereceria esse tipo de abordagem, pois não encontrei tempo hábil em um mestrado e nem fontes históricas para isso, gostaria de ressaltar a enorme contribuição para este trabalho dada pelas obras do musicólogo Murray Shafer. Livros como “A afinação do mundo”³¹ e “O ouvido pensante”³² transformaram completamente a minha relação tanto com a música, a expressão mais acabada do ambiente sonoro onde vivemos, quanto com todos os sons e silêncios que compõem as paisagens sonoras que vivencio. A partir disso, tentei reconstruir, mesmo que de forma narrativa, ambientes sonoros como os ruidosos mercados parisienses, repletos de animais, aglomerados de pessoas, trânsito de carroças, e, enfim, o canto das vendedoras de peixes: as chamadas *poissardes*.

Foi com o mesmo objetivo que se deu a escolha das epígrafes de cada um dos capítulos. As citações da obra “Um conto de duas cidades” (no original, “*A tale of two cities*”), escrito pelo célebre romancista inglês Charles Dickens, em 1859, dão o tom de cada um dos três momentos históricos trabalhados aqui, a saber: o Antigo Regime, a revolução sob uma monarquia constitucional, e a revolução sob o Terror. Ao mesmo tempo, o sucesso³³ de uma obra como essa, que imerge os seus personagens nos mares revoltos da Revolução, em meio ao século XIX europeu, sessenta anos depois da tomada da *Bastille*, também serve à reflexão do tipo de legado – e trauma – deixado pelos revolucionários àquelas mulheres e homens

³¹SHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

³²idem, *O ouvido pensante*. Tradução de Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal; revisão técnica de Aguinaldo José Gonçalves. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

³³O romance “Um conto de duas cidades” é um dos mais vendidos da história. Estima-se que mais de 200 milhões de cópias foram vendidas desde a sua publicação. Disponível em: <<http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-28854998>>. Acessado em 9 mar. 2017.

oitocentistas.

Isso posto, foi na intenção de melhor compreender e trazer novos questionamentos quanto à participação popular na Revolução Francesa, o seu protagonismo, e o seu legado para os séculos posteriores, que apresento esta dissertação, dividida em três capítulos.

O primeiro capítulo, intitulado “*Les chansons du Baccus: A canção popular como prática cultural e suporte em uma rede de comunicações no Antigo Regime*”, buscará uma definição para o povo sob o Antigo Regime, percorrerá os lugares e apresentará os autores das canções populares, bem como trabalhará a relação delas com os meios de comunicação da época e a sua utilização como prática cultural sob o Antigo Regime.

O segundo capítulo, “*Ah, ça ira! nas ruas: A canção popular como ativismo político (1789-1792)*”, apresentará as mobilizações populares dos primeiros anos da Revolução, o seu protagonismo, as reações dos primeiros governos a elas, trilhará os novos lugares e conhecerá os autores das canções populares, e também discutirá a relação entre o canto popular e o exercício político direto.

Por fim, o terceiro e último capítulo, intitulado “*La Carmagnole du peuple: A canção popular e o impacto republicano (1792-1794)*”, discorrerá sobre o caminho percorrido pelos populares ao longo do ano de 1792, caminhará sobre os lugares do cantar e apresentará os seus autores, tratará do refluxo dos movimentos populares em 1794, frente ao avanço do poder representativo, das discussões republicanas a respeito da utilização das canções populares sob os seus ideais, da censura e institucionalização das canções populares levadas a cabo pelos governos republicanos, e, enfim, dirá sobre o legado deixado pelos movimentos populares e suas canções.

Assim, espero que possamos adentrar as trevas das situações do povo, compartilharmos da esperança revolucionária e também condoermos ao dar passos nos pântanos³⁴ terroristas. Afinal, como sugere Dickens, tempos passados podem ser muito parecidos com o presente:

Aquele foi o melhor dos tempos, foi o pior dos tempos, foi a idade da razão, a idade da insensatez, a época da crença, a época da incredulidade, a estação da Luz, a estação das Trevas, a primavera da esperança, o inverno do desespero, tínhamos tudo diante de nós, não tínhamos nada diante de nós, todos iríamos direto ao Paraíso, todos iríamos direto no sentido oposto – em suma, a época era tão parecida com o presente que algumas das autoridades mais ruidosas insistiram que ela fosse recebida, para o bem ou para o mal, apenas no grau

³⁴“Pântanos terroristas” é uma figura de linguagem utilizada pelo filósofo Newton Bignotto. BIGNOTTO, Newton. As aventuras da virtude: As ideias republicanas na França do século XVIII. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. P.318.

superlativo de comparação.³⁵

³⁵DICKENS, Charles. *Um conto de duas cidades*. Tradução de Débora Landsberg. São Paulo: Estação Liberdade, 2010. P.11.

CAPÍTULO 1 - *Les chansons du Baccus*: A canção popular como prática cultural e suporte em uma rede de comunicações no Antigo Regime

Pois estava por vir a época em que os espantalhos esqueléticos daquela região, em seu ócio e fome, observariam o acendedor de lampião por tanto tempo que conceberiam a ideia de aperfeiçoar o método e puxar homens com tais cabos e roldanas, ostentando as trevas de suas situações. Porém, a época ainda não viera; e todos os ventos que sopravam sobre a França balançavam em vão os trapos dos espantalhos, pois os pássaros, belos em canções e penas, não viam neles nenhum aviso.³⁶

Às vésperas da Revolução, Paris é a segunda maior cidade da Europa, com uma população em torno de 550 mil e 600 mil habitantes³⁷. O assunto em suas ruas é um só: a convocação dos Estados Gerais promovida pelo rei em 8 de agosto de 1788. Sob tempos de crise, os parisienses sofrem com a alta dos preços, que tende a piorar com a colheita desastrosa naquele ano. O *déficit* financeiro do Estado, antigo conhecido dos franceses, agravado sobretudo pela guerra de independência dos Estados Unidos, torna evidente para a população o problema institucional dos privilégios. A convocação é então recebida com esperança pelo povo.

Representantes e cadernos de queixas são enviados pela plebe à abertura dos Estados Gerais, em 5 de maio de 1789, e pedem a abolição de todos os privilégios, exemplificados no pagamento de vários impostos pela plebe ao rei, à nobreza e ao clero. Esses impostos seriam a razão da condição miserável na qual se encontrava o povo.³⁸ Mas, afinal, quem é o “povo”, como defini-lo e qual é a sua condição ao final do século XVIII?

Ao longo deste capítulo, pretendo buscar uma definição de povo a partir da paródia, uma prática cultural popular à época, percorrer os espaços onde as performances ocorriam, compreender como essa prática servia à diversão, à comunhão e também como veículo de informação na rede de comunicações da Paris setecentista.

1.1 O Povo sob o Antigo Regime

“Antigo Regime” foi o nome dado pelos revolucionários ao sistema ancorado basicamente em três temas. Primeiro, uma economia rural, cuja população nos campos

³⁶DICKENS, Charles. *Um conto de duas cidades*. Tradução de Débora Landsberg. São Paulo: Estação Liberdade, 2010. PP.46-7.

³⁷VOVELLE, Michel. *A revolução francesa, 1789-1799*. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Editora, Unesp, 2012. P. 164.

³⁸“Caderno de Terceiro Estado da paróquia de Longey-en-Dunois, eleição de Châteaudun, generalidade de Orléans, bailiado de Blois”, extraído de: MATTOSO, Kátia Mytilineou de Queiroz. *Textos e documentos para o estudo de História Contemporânea*. São Paulo: Edusp, 1976.

constituía 85% dos franceses em 1789. Segundo, uma sociedade de ordens, dividida em três estados (clero, nobreza e plebe) e com normas de organização de um mundo hierarquizado e piramidal.³⁹ Terceiro, o absolutismo⁴⁰, forma de governo responsável por, através da imagem do rei, garantir a estabilidade e preservação da ordem social.⁴¹

Jules Michelet, historiador francês do século XIX, situa a França sob tal regime como um reino católico e injusto. Para o escritor republicano, o Antigo Regime tem como característica marcante a tirania, a ausência da justiça, pois está sob o poder de duas instituições, a Igreja e a Monarquia. A primeira é culpada por substituir a necessidade da justiça em um julgamento pela necessidade da fé. A salvação depende da vontade e graça de Deus. Aquele que crê é redimido por sua fé, não pela justiça. Sobre a Monarquia, Michelet culpa o rei Luís XVI por não zelar pelo amor de seus súditos. Ao se trancafiar em Versalhes, junto à Corte, o Bourbon teria abandonado o seu povo à condição de miséria e aos desmandos da nobreza e do clero. Tal condição de injustiça se materializaria aos olhos do povo pelos arbitrários encarceramentos expedidos nas “cartas de aprisionamento”⁴² do rei.

Subjugado pela Igreja e pelo Rei, o povo é descrito por Michelet como “infantil”, “ingênuo”, “resignado”, “paciente”, adjetivos que denotam a ausência de direitos, de um lugar de fala, de possibilidade de expressões políticas.⁴³

Nesse cenário, a Revolução inaugura o tempo das luzes, do novo mundo, da justiça e da liberdade. O povo que a vivencia é um povo que aprende o que significa ser portador de direitos, e nos é apresentado como alguém capaz de pôr abaixo, a partir da justiça, o Antigo Regime.

Outro estereótipo do povo, propagado sobretudo pelos autores conservadores, como Edmund Burke e Hippolyte Taine, é o de “bandidos”, “selvagens”, “maltrapilhos”, “turba”,

³⁹“Na antiga França, a lei distinguia três *ordens*: o clero, a nobreza e o Terceiro Estado. Suas proporções numéricas são imprecisas: dos 23 milhões de habitantes que o reino podia conter, sem dúvida não havia mais de 100 mil sacerdotes, monges e freiras, e de 400 mil nobres; todo o resto pertencia ao Terceiro Estado.” LEFEBVRE, Georges. *1789, o surgimento da Revolução Francesa*; prefácio e posfácio de Albert Soboul; prefácio à edição alemã de Claude Mazauric. Tradução de Cláudia Schiling. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. P.43.

⁴⁰ Aqui cabe uma ressalva, o “absolutismo” é um conceito construído pela historiografia posterior à Revolução, e não, como se pode inferir desta leitura, um conceito contemporâneo aos acontecimentos.

⁴¹VOVELLE, Michel. *A revolução francesa, 1789-1799*. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Editora, Unesp, 2012. PP.6-9.

⁴²Tradução livre de *lettres de cachet*, eram ordens expedidas pelo rei em cartas fechadas e que continham a sua assinatura. Tais ordens de aprisionamento se baseavam na acusação de atentado contra a segurança do reino. Disponível em: <<http://www.lefigaro.fr/lefigaromagazine/2011/05/21/01006-20110521ARTFIG00599-mythe-et-realites-des-lettres-de-cachet.php>>. Acessado em 15 ago. 2016.

⁴³NASCIMENTO, Alcide Cabral do. Na trama da Revolução Francesa com Jules Michelet. *Revista de História Sæculum*, nº 8/9, jan./ dez. 2002/2003. P.148. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/srh/article/view/11282>>. Acessado em 16 ago. 2016.

“ralé”, ou, “canalha”.⁴⁴

O pensador inglês Edmund Burke⁴⁵, por exemplo, contemporâneo à Revolução Francesa, define o princípio do poder da Assembleia Nacional francesa como um princípio “mau, para subverter e destruir; mas nenhum para construir [...]”. Os membros de tal assembleia agiriam, segundo ele, “entre os gritos tumultuosos de uma turba mista de homens ferozes, e de mulheres perdidas à vergonha, que, de acordo com suas fantasias insolentes, dirigem, controlam, aplaudem, explodem-nos”⁴⁶ (grifos meus).

Segundo o historiador Daniel Roche, as representações do povo feitas por setecentistas literatos, economistas e médicos, invariavelmente giram em torno de “signos do atraso moral e intelectual: a ignorância, os preconceitos, o descontrole, a paixão. Essa desqualificação passa muito bem pelo vocabulário da animalidade, da infância, do desvario.”⁴⁷

Assim, na busca por uma definição do “povo” sob o Antigo Regime, nos deparamos com muitos estereótipos, representações que, nas palavras do historiador inglês George Rudé:

[...] apresentam a multidão como uma abstração desmaterializada, e não como um conjunto de homens e mulheres de carne e osso. Em suma, ambas reduzem os participantes das multidões e dos movimentos populares ao que Carlyle chamou de “uma fórmula lógica morta” e, com isso, para as finalidades deste estudo, fogem a todas as questões relevantes.⁴⁸

Portanto, proponho com esta pesquisa “interrogar estereótipos e mitos”, buscar o popular não só em suas representações, mas em um conjunto de “comportamentos e práticas no qual se percebe, mediante modos distintos de ler o mundo, uma certa unidade”.⁴⁹

A miséria e os privilégios questionados pelo povo no caderno de queixas, por exemplo, encontram eco na conformação social e urbana da Paris setecentista. Na nova Paris do Oeste, “no *faubourg Saint-Germain*, em *Saint-Honoré*, no *Palais-Royal* e no tradicional *Marais* dos

⁴⁴RUDÉ, George. *A multidão na história: estudo dos movimentos populares na França e Inglaterra, 1730-1848*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Campus, 1991. P.6.

⁴⁵Edmund Burke (1729-1797) foi um parlamentar e pensador inglês, membro do partido *Whig*, cuja obra de maior expoência fora a “Reflexões sobre a Revolução em França”, publicada em novembro de 1790. Nela, o autor discorre sobre a Constituição Inglesa e sobre o quanto a Revolução na França seria não só prejudicial aos franceses mas também um contraponto perigoso aos ideais ingleses.

⁴⁶BURKE, Edmund. *Reflexões sobre a Revolução em França*. Tradução de Herculano de Lima Einloft Neto. 2012. P.40.

⁴⁷ROCHE, Daniel. *O Povo de Paris: Ensaio sobre a Cultura Popular no Século XVIII*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. P.16.

⁴⁸RUDÉ, George. *A multidão na história: estudo dos movimentos populares na França e Inglaterra, 1730-1848*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Campus, 1991. P.7.

⁴⁹ROCHE, Daniel. *O Povo de Paris: Ensaio sobre a Cultura Popular no Século XVIII*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. P.33.

magistrados”⁵⁰, nobres palacetes se impõem. “Mais além espraia-se a cidade do crescimento especulativo, em direção aos *Champs-Élysées*, às colinas de *Monceau*, à *Opéra*, lugar do dinheiro e dos gastos improdutivos.”⁵¹ A leste, “entre os mercados e a Municipalidade, do Sena até os bulevares, e além deles,”⁵² em *faubourgs* que ficarão na memória revolucionária, como *Saint-Marceau* e *Saint-Antoine*, o povo habita em moradias alugadas⁵³ que se caracterizam pela noção de empilhamento.⁵⁴

Esse tipo de conformação das moradias populares, de alcunha à época “domicílios da miséria”⁵⁵, caracterizava a penúria dos populares e também propiciava formas de sociabilidades típicas, que teriam implicações importantes na mentalidade coletiva:

A análise do vocabulário da moradia não deve enganar: a preponderância dos quartos significa que, para a maioria, é numa peça única que se desenrolam todas as atividades cotidianas: cozinha, refeição, sono e, por vezes, até mesmo trabalho. O mundo popular é o da promiscuidade, onde o espaço se organiza espontaneamente, com um uso máximo dos desvãos; é um lugar de barulho sem intimidade possível, porquanto não somente os ocupantes ali se aglomeram como os tabiques são finos e deixam filtrar o bulício e os rumores; é um meio privado que, por força, transborda para o exterior, a extensão compartilhada dos tabuleiros e dos patamares, das escadarias e das ruas. Não somente a verticalidade de conjunto instaura uma falta de intimidade geral como a relação da moradia e do ambiente torna-se factícia.⁵⁶

Por paredes com pouco (ou nenhum) isolamento acústico, corredores, escadas e portões, o privado é propagado para o público, chegando às ruas, casas próximas, oficinas, lojas, barbearias e tavernas. O estado de terrível miséria em que se encontra o povo parisiense no final do século XVIII é um dos assuntos a circular entre as lareiras familiares e as barbearias nas manhãs de domingo. E delas, logo se materializa o medo, na escassez do trigo ou na falta de madeira: “os boatos provocados pelo medo de faltar [madeira], quando o rio está tomado pelos gelos ou quando o degelo da primavera atrapalha os abastecimentos, eclodem nos portos e se propagam na cidade.”⁵⁷

Essa permeabilidade entre o privado e o público, presente tanto nas estruturas físicas

⁵⁰*ibidem*, P.107.

⁵¹*ibidem*, PP. 66-7.

⁵²LEFEBVRE, Georges. *1789, o surgimento da Revolução Francesa*; prefácio e posfácio de Albert Soboul; prefácio à edição alemã de Claude Mazauric. Tradução de Cláudia Schiling. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. PP.136-7.

⁵³Em análise das moradias populares ao longo de todo o século XVIII, o historiador Daniel Roche chegou à constatação de que “o povo assalariado é um povo de locatários: 90% dos casos.” ROCHE, *op. cit.*, P.152.

⁵⁴*ibidem*, P.146.

⁵⁵*ibidem*, P.143.

⁵⁶*Ibidem*, P.169.

⁵⁷*Ibidem*, P.192.

das moradias quanto no próprio comportamento dos populares, em sua prática cultural, terá íntima relação com a rede de comunicações parisiense e a circulação de boatos, como será trabalhado mais adiante.

Faz parte também da cultura popular de Paris a desconfiança em relação aos recém-chegados. Em um contexto miserável e tão bem “vigiado” por todos, a presença de um estranho à vizinhança logo causa receio aquele pequeno mundo. Seria o estrangeiro um ladrão de trigo, madeira, ou, quem sabe, de roupas? Também mais tarde, veremos que uma compreensão da mentalidade coletiva do povo, proposta pelo historiador George Lefebvre em seus estudos acerca do Grande Medo,⁵⁸ de 1789, encontra raízes justamente nessa cultura popular.⁵⁹

Outro espaço importante para a análise dos comportamentos do povo parisiense é o das tavernas e dos cafés. Em 1790, havia cerca de 4300 estabelecimentos de bebidas em Paris.⁶⁰ Frequentados sobretudo à hora do jantar, as tavernas e os cafés serviam ao divertimento essencialmente coletivo dos parisienses. Neles, uma operária comum de tecidos⁶¹ do *Faubourg Saint-Antoine* poderia “emborcar jarros de vinho, dizer galanteios, degustar um guisado, dançar a giga, a gavota, a *éclanche*, os minuetos, a contradança, afirmar, um momento que seja, a liberdade dos corpos e das mentes.”⁶² Ou, quando um descarregador de mercadorias do *Faubourg Michel* desejava alguma diversão após o trabalho, é bem possível que ele tivesse como destino final a *Quai des Augustins*, à margem esquerda do rio *Seine*. Essa doca, assim como a mercearia de *Gallet*, a *Opéra Comique*, ou os teatros de feiras na *Foire Saint-Germain*, era uma das opções de diversão baratas que as noites da Paris setecentista ofereciam.⁶³

Em locais como esses, a partir de conversas, leituras de livros e libelos, encenações e boataria, o povo parisiense construía novas interpretações sobre os acontecimentos, compartilhava angústias e impressões, comungava vivências.

Em uma noite agradável da primavera parisiense, era possível ouvir, em meio ao som de cavalos e charretes que cortavam o ar, uma canção que ecoava do interior do *Café du*

⁵⁸LEFEBVRE, Georges. *O Grande medo de 1789: os camponeses e a Revolução Francesa*. Tradução de Carlos Eduardo Castro Leal. Rio de Janeiro: Campus, 1979.

⁵⁹ROCHE, *op. cit.*, P.326.

⁶⁰*ibidem*, P.328.

⁶¹Para maiores informações quanto ao papel das mulheres ao longo da Revolução Francesa, consultar: BADINTER, Elisabeth. *Palavras de homens: 1790-1793*. Tradução de Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

⁶²ROCHE, *op. cit.*, P.348.

⁶³DARNTON, Robert. *Os dentes falsos de George Washington: um guia não convencional para o século XVIII*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. P.68.

*Caveau*⁶⁴. Ao se aproximar, seria possível distingui-la: “*États-Généraux*”⁶⁵ (Faixa 1 do CD), com autoria atribuída ao deus romano Baco:

Baco, depois de longos trabalhos,
Para tornar seu reino tranquilo,
Quer que seus Estados Gerais
Estejam reunidos neste asilo.
[...]⁶⁶

Os versos entoados na canção comparavam Luís XVI ao deus Baco e a reunião dos Estados à festa romana, que teria como finalidade fazer reinar novamente a tranquilidade na França. Regada a vinho, a feliz reunião trazia consigo o desejo por uma nova ordenação social, “balanceada”, cuja influência do “bom burguês” fosse garantida e tivesse ao seu lado a permanência de uma “moderna nobreza” e de um “clero lúbrico”:

[...]
Distingamos os diversos estados
que devem ter o balanço:
Do bom burguês nós fazemos caso,
Dar-lo-emos portanto influência:

Aos nobres modernos permitidos;
Cortemos mesmo os mais góticos;
para representar o Clero,
Nós escolheremos os mais lúbricos.
[...]⁶⁷

A autoria destinada a Baco provavelmente era uma indicação de que a canção utilizava um gênero musical muito comum entre a segunda metade do século XVII e a primeira do XVIII: a *chanson à boire*⁶⁸. Embora possamos compreender alguns elementos musicais por meio da definição do conceito, como a sua natureza frívola, os lugares e circunstâncias de sua execução,

⁶⁴O *Café du Caveau* era um dentre vários lugares de sociabilidade parisiense, onde ocorriam momentos de certa “liberdade” sob o Antigo Regime. *ibidem*, P.68.

⁶⁵Em tradução livre: “Estados Gerais”.

⁶⁶Tradução livre de: *Bacchus, après de longs travaux, / Pour rendre son règne tranquille, / Veut que ses Etats – Généraux / Soient assemblés dans cet asile. s./a. Le Porte Feuille du Bonhomme, ou petit Dictionnaire très-utile pour l’intelligence des affaires présentes.* Londres, 1791. P.130. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=HApCAAAAcAAJ>> Acessado em 16 ago. 2016.

⁶⁷Tradução livre de: [...] *Distinguons les divers états/ Qui doivent tenir la balance: Du bom bourgeois nous faisons cas, Donnons-lui donc de l’influence: Aux nobles modernes congé; Sabrons même les plus gothiques; pour représenter le Clergé, On choisira les plus lubriques. idem.*

⁶⁸O termo *chanson à boire*, também era conhecido como *chanson de Bacchus*, *chanson bachique*, ou *chanson de table*. “O termo foi usado principalmente entre a segunda metade do século XVII e a primeira do XVIII para canções de forma estrófica, silábicas e de natureza frívola em contradição às melodias sérias, e cujas letras tratavam do amor, de cenas do campo ou sátiras políticas. As canções para beber foram as predecessoras dessas canções; não há diferenças sensíveis entre elas.” BARON, John H. *apud* DE SURMONT, Jean-Nicolas. *Chanson. Son histoire et sa famille dans les dictionnaires de langue française. Étude lexicale, historique et théorique.* Berlin: De Gruyter, 2010. PP.187-8.

bem como sua forma estrófica, aprofundá-los só seria possível por meio da análise da partitura. O musicólogo Constant Pierre citou a canção “*États-Généraux*” em seu trabalho, chegando a mencionar a melodia utilizada: “*Ce fut par la faute du sort*”⁶⁹.⁷⁰ Entretanto, a análise da partitura da canção “*Au cy-devant roi*”⁷¹, que fazia uso da mesma melodia, levou-me a três hipóteses: primeiro, a fonte histórica se equivocara no assinalado e a melodia utilizada seria outra; ou, segundo, haveria outra melodia homônima, a qual não tive acesso; ou, terceiro, não me foi possível compreender a prosódia presente na letra desta canção, inviabilizando a análise musical. Explico. Ao colocar em paralelo a letra da canção “*Au cy-devant roi*” e a sua melodia - e tentei o mesmo com a letra de “*États-Généraux*” -, as tônicas das palavras não condiziam com os tempos fortes das frases melódicas. Assim, não foi possível construir um paralelo entre o discurso da letra e o musical, inviabilizando a sua análise tal como se pretende nesta dissertação.

No que tange a análise do discurso da letra, a composição de Baco parecia de fato moldada para os momentos de comunhão e alegria:

[...]
 No lugar de um Te Deum barulhento;
 Contido pela santa capela,
 Choquemos nossas taças sorrindo;
 Esta música é bem mais bela.
 [...]⁷²

Afinal, embora desejasse que a reunião resultasse em uma sociedade mais “balanceada”, àquela altura, não restava muito mais aos membros do Terceiro Estado do que embalar as suas bebedeiras com uma divertida e esperançosa canção:

Aguardando os resultados
 De suas novas conferências,
 O que faremos nós? Bons banquetes
 Entre amigos e belas;
 E para assegurar o sucesso
 De seus trabalhos e de suas vigílias,
 A suas saúdes, com bons motivos,

⁶⁹Em tradução livre: “Foi culpa do destino”.

⁷⁰PIERRE, Constant. *Les hymnes et chansons de la révolution*. Paris: Imprimerie Nationale, 1904. P.458.

⁷¹DÉSAUGIERS, Marc-Antoine. *Au cy-devant roi. Air: Ce fut par la faute du sort [à Iv.]*. Paris: Frère, 1792. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9064123j>>. Acessado em 16 ago. 2016.

⁷²Tradução livre de: *Au lieu d'un Te Deum bruyant; / Heurté par la sainte chapelle, / Choquons nos verres en riant; / Cette musique est bien plus belle.* s./a. *Le Porte Feuille du Bonhomme, ou petit Dictionnaire très-utile pour l'intelligence des affaires présentes.* Londres, 1791. P.130. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=HApCAAAAcAAJ>> Acessado em 16 ago. 2016.

Nós esvaziaremos algumas garrafas.⁷³

A mensagem transmitida pela letra de “*États-Généraux*”, portanto, parece clara: a convocação feita pelo rei poderia pôr fim à miséria da plebe – o que certamente motivaria o canto coletivo e os goles de vinho barato naquela noite em um café parisiense.

Contrapondo o momento de crise vivido pelos parisienses, de apreensão e medo, o ato de cantar, mais do que informar e divertir, poderia funcionar como uma forma de catarse coletiva, de exaltação da esperança em tempos melhores que viriam, graças à convocação.

Acostumado a ouvir e fazer canções no seu dia a dia, como a trabalhada acima, o parisiense setecentista guardava com elas uma relação de proximidade, de confiabilidade. A música, nesse contexto, não era algo distante, inacessível, restrita aos especialistas, mas uma forma importante de expressão para uma sociedade majoritariamente analfabeta e cuja liberdade de imprensa só será decretada em 24 de agosto de 1789.

Na sociedade francesa do final do século XVIII, como exposto por Robert Darnton em seu livro “*Poesia e polícia*”, as informações circulam, sobretudo, através da oralidade. É um costume francês da época o ato de improvisar palavras em melodias, antigas e contemporâneas, para fazer veicular os assuntos mais diversos: supostas conspirações, escândalos, assuntos de guerra, impostos, crenças, tradições, peças cômicas, óperas, ou ainda, a esperança de dias melhores.⁷⁴

As canções, bem como os demais suportes, auxiliam no processo de elaboração dos populares, oferecendo “estruturas para organizar a realidade”⁷⁵, e ganham ainda mais notoriedade em relação aos impressos e aos demais suportes orais pela sua capacidade de transformar insatisfações difusas em um discurso coerente, facilmente memorizado e de ampla circulação. Isso se explica graças a algumas características presentes na música, como a rima, o ritmo, a melodia e a performance, por exemplo.

O neurologista Oliver Sacks, ao atender diversos casos que envolviam o cérebro e a música, escreveu um livro intitulado “*Alucinações Musicais*”. Nele, o médico trata da habilidade de estruturar e organizar realidades propiciada pela música:

Além dos movimentos repetitivos de andar e dançar, a música pode permitir a

⁷³Tradução livre de: *En attendant les résultats / De leurs conférences nouvelles, / Que ferons nous ? De bons repas / Entre des amis et des belles; / Et pour assurer le succès / De leurs travaux et de leurs veilles, / A leurs santés, en bons sujets, / On vuidera quelques bouteilles. idem.*

⁷⁴DARNTON, Robert. *Poesia e polícia: redes de comunicação na Paris do século XVIII*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. P.84.

⁷⁵idem, *Os best-sellers proibidos da França Revolucionária*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. P.207.

habilidade de organizar, de seguir sequências complexas ou de manter na mente um grande volume de informações – é o poder narrativo ou mnemônico da música. Isso ficou bem evidente com meu paciente, dr. P., que perdera a capacidade de reconhecer ou identificar até mesmo objetos comuns, embora os visse perfeitamente. (Ele talvez sofresse de uma forma inicial e principalmente visual da doença de Alzheimer.) O dr. P. não conseguiu reconhecer a luva e a flor que lhe entreguei, e em dado momento confundiu sua mulher com um chapéu. Sua condição era quase totalmente incapacitante – mas ele descobriu que podia realizar as tarefas do dia a dia se elas fossem organizadas em música.⁷⁶

Portanto, há características específicas da música que auxiliam a organização da vida humana, o que nos remete às implicações culturais:

Toda cultura possui canções e rimas para ajudar as crianças a aprender o alfabeto, os números e outras listas. Mesmo quando adultos, somos limitados em nossa capacidade para memorizar séries ou retê-las na mente se não usarmos recursos ou padrões mnemônicos – e os mais poderosos desses recursos são a rima, a métrica e o canto.⁷⁷

Parte dessas características estão resguardadas em partituras do período, as demais se perderam, junto às vivências daquelas pessoas. Talvez por isso, a historiografia tenha negligenciado o uso de canções como fontes históricas, pois elas se perderam com o passar do tempo em memórias dessas vivências ou em documentos que os historiadores, com sua formação profissional tradicional, não possuem as ferramentas para traduzir.

Acredito que o músico John Cage tenha dado uma definição de “música” que possa interessar à busca de melhor compreendê-la sob o Antigo Regime francês: “Música é sons, sons à nossa volta, quer estejamos dentro ou fora de salas de concerto”⁷⁸. Com isso, Cage defende que a apreciação musical poderia ser uma maneira do ouvinte refletir sobre o mundo, da forma como lhe convier, e não um modelo preestabelecido de compor sons e silêncios. Para ele, a música está, por definição, implicada ao contexto de execução, à reflexão do ouvinte, à liberdade. Mas como aplicar esse conceito às condições da plebe sob um regime de privilégios, necessariamente injusto?

O termo “Antigo Regime” foi inventado pelos contemporâneos da Revolução Francesa para representar aquele que entendiam ser um momento fundador essencial, a Revolução, não apenas para a história nacional, mas também para a humanidade.

⁷⁶SACKS, Oliver. *Alucinações musicais: relatos sobre a música e o cérebro*. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. P.249.

⁷⁷*Ibidem*, P.250.

⁷⁸SHAFER, Raymond Murray. *O ouvido pensante*. Tradução de Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Ed. Unesp, 2011. P.108.

Propagadas em salões, cafés, associações, academias, grupos de estudos, sociedades e lojas maçônicas, as obras⁷⁹ de filósofos do século XVIII penetraram o seio dos revolucionários que acreditaram na busca pela felicidade terrestre e em sua capacidade de transformar completamente a sociedade por meio do poder político, de um contrato social, para fazê-la adentrar, enfim, à “modernidade” defendida pelos ilustrados.⁸⁰ Mas, para isso, tiveram que ir além das especulações de seus “guias”, tiveram que colocar abaixo todo um edifício secular de poder e administração pública, pondo em prática as discussões ilustradas, materializando instituições – ditas “modernas” – para instituir, enfim, a soberania popular – fosse ela sob qualquer forma de governo. Eis o desafio monumental daquelas pessoas. Teria a canção representado e expressado essa tarefa?

Sob o Antigo Regime, a canção popular também é uma prática cultural presente nos mais diversos espaços: cafés, tavernas, ruas, pontes, praças e bulevares. Como escreve Roche, ela “reencontra e completa várias das funções ligadas tradicionalmente aos escritos difundidos”⁸¹ por Paris:

[...] cântico, é um meio de cristianização e toda uma parte da cultura religiosa elementar se adquire cantando; queixa, ela pode acompanhar a evocação fabulosa ou realista da atualidade, desempenhar à sua maneira um papel no concerto da propaganda política oficial (por volta de 1780, os recrutadores parisienses tentam alistar a juventude ao som de Adélaïde et Fine Lame, canção em louvor à guerra da América). Árias emanadas dos círculos dominantes são assobiadas e comentadas pelo homem da rua; enfim, a canção é também meio de evasão e de descontração, modo de evocar o cotidiano, de acompanhar o trabalho, de ritmar as tarefas domésticas. Em suma, canta-se sob todos os tetos, nas oficinas, nas ruas, nas praças e nas pontes.⁸²

Soma-se a isso o costume parisiense de reaproveitar melodias conhecidas sob novas letras improvisadas e teremos uma prática cultural popular, a paródia, com “sabor” de lazer, de zombaria, e capacidade de estruturar realidades sob um discurso coerente e de fácil acesso. Ela é, assim como sugere a definição de Cage, um “setor de liberdade”⁸³ para os parisienses sob o Antigo Regime.

Portanto, gostaria de tratar nesta dissertação, como fez a historiografia da segunda

⁷⁹Como por exemplo: Voltaire, Jean-Jacques Rousseau, Denis Diderot e Jean le Rond d'Alembert.

⁸⁰LEFEBVRE, Georges. *1789, o surgimento da Revolução Francesa*; prefácio e posfácio de Albert Soboul; prefácio à edição alemã de Claude Mazauric. Tradução de Cláudia Schiling. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. PP.83-5.

⁸¹ROCHE, Daniel. *O Povo de Paris: Ensaio sobre a Cultura Popular no Século XVIII*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. P.294.

⁸²*Ibidem*, PP.294-5.

⁸³DAVENSON, H., *apud* ROCHE, Daniel. *ibidem*, P.296.

metade do século XX, sobretudo os autores Georges Rudé e Daniel Roche, de um “povo” reunido em torno da ausência de privilégios, do sofrimento frente à miséria, e pelos seus costumes, práticas e expectativas, expressos em seu cotidiano no hábito de compor e cantar. Nas palavras de Roche:

[...] considerei como povo as classes trabalhadores assalariadas; não se trata, no século XVIII, do proletariado ou da classe operária, e sim de um “nível de classe”, de um misto que exclui os mestres artesãos e os lojistas independentes, e que agrupa os operários, os companheiros das indústrias e do comércio, os criados, tão numerosos nessa época. Por si só, a necessidade de construir um quadro de referência suficientemente aberto e controlável pela pesquisa obriga a essa escolha, e estamos cômicos de que ninguém se achava definitivamente encerrado nessas categorias, que não passam de meios de análise. Mais que um “povo”, limitado de baixo para cima pela dificuldade enorme de sua promoção social no meio dos patrões, dos empresários, dos talentos – o trajeto da mobilidade social não se percorria facilmente -, puxado para baixo pela propensão maciça ao fracasso em caso de crise geral ou de problemas familiares ou pessoais, é uma maioria da população (dois terços talvez) que aqui se pode reconhecer mais largamente: ela tem uma cultura comum não apenas ao modo do trabalhador, mas porque nela se identifica, nas relações familiares, nas convivências, nos comportamentos, um modelo de relações com as classes superiores, um tipo de vida que se compõe, antes de tudo, de atos cotidianos que respondem a situações cotidianas.⁸⁴

Bem como acompanhar esse povo ao longo do processo revolucionário, por meio de suas expressões e representações presentes nas canções populares.

Por hora, para melhor compreender o povo parisiense por meio de suas canções, faz-se necessário “calçar os sapatos do morto”⁸⁵ e percorrer a sua cidade: as vielas da Paris setecentista. Nelas, pretendemos ouvir os lugares do cantar e segui-los: cafés, tavernas, mercados, ruas, pontes, e até onde mais pudermos alcançar. Bem como as vozes e os timbres dos instrumentos dos cancioneiros, principais mediadores e propagadores das notícias. Afinal, quais são os espaços do cantar e seus atores? Como a música é propagada na Paris setecentista?

1.2 Autores e lugares do cantar

Embora comumente lembrada pelo contexto revolucionário, sobretudo as famosas “*Ça Ira*” e “*La Marseillaise*”, a canção popular já se faz presente sob o Antigo Regime. Há canções sobre as guerras entre Francisco I e Carlos V, sobre as mortes de Henrique II, de Carlos IX, de Henrique III, dentre outras.⁸⁶

⁸⁴ibidem, P.14.

⁸⁵MELLO, Evaldo Cabral, *apud* SCHWARCZ, L. K. M.; STARLING, Heloísa. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. P.20.

⁸⁶PIERRE, Constant. *Les hymnes et chansons de la révolution*. Paris: Imprimerie Nationale, 1904. P.1.

Segundo os musicólogos Donald Jay Grout e Claude Victor Palisca, “O francês foi sempre a língua da *chanson*, como o latim o foi da missa.” Para eles, os compositores franceses desenvolveram no século XVI “um tipo de *chanson* mais marcadamente nacional.” Tais obras, cerca de 1500 peças, são publicadas nos anos 1528-1552 pelo primeiro impressor musical francês: Pierre Attaignant.⁸⁷ O impacto do gênero *Chanson Française* será percebido nas canções populares que circulam pelos mais diversos espaços no século XVIII francês, como veremos adiante.

Nos teatros, o canto de profissionais e as intervenções dos espectadores são importantes formas de se manifestar opiniões – às vezes, ocasionando incidentes. Sobretudo no gênero “*Vaudeville*”, algo próximo de “Teatro de Variedades”, artistas e público entoam as canções em voga. Como descrito por Louis-Sébastien Mercier, “Não há acontecimento que não seja devidamente registrado na forma de um *vaudeville* pelo populacho irreverente”⁸⁸. Nesse gênero não havia “nenhuma espécie de dramaturgia ou coesão entre suas cenas. Tratava-se, exclusivamente, de uma sucessão envolvendo – dez a quinze apresentações individuais – canto, dança, acrobacias, esquetes e monólogos cômicos, performances com animais e mágica.”⁸⁹ Compositores como Barré, Léger, Desfontaines, Radet e Piss (este, *vaudevilliste* e secretário do Conde de Artois⁹⁰), são exemplos que ganharam grande popularidade ao entrarem por uma porta e saírem por outra nos teatros de *vaudeville* parisienses.⁹¹

Com a popularidade, o prestígio. Os músicos de teatro tinham, de maneira geral, boa educação, reputação literária, contatos sociais que os permitiam circular pelos *salons*⁹² parisienses e, ocasionalmente, tinham patronagem da nobreza.⁹³ Mas, apesar das canções transbordarem dos teatros para os demais espaços públicos, o prestígio dos músicos de teatro

⁸⁷GROUT, Donald Jay e PALISCA, Claude Victor. *História da Música Ocidental*. Tradução de Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 1994. P.225.

⁸⁸MERCIER, Louis-Sébastien, *apud* DARNTON, Robert. *Os dentes falsos de George Washington: um guia não convencional para o século XVIII*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. P.68.

⁸⁹MOBLEY, Jonnie Patricia, *apud* ESTEVES, Gerson da Silva. *A Broadway não é aqui. Teatro musical no Brasil e do Brasil: Uma diferença a se estudar*. São Paulo, 2014. P.32.

⁹⁰PIERRE, Constant. *Les hymnes et chansons de la révolution*. Paris: Imprimerie Nationale, 1904. P.72.

⁹¹*ibidem*, P.6.

⁹²Sobre os espaços do alto mundo literário e das vidas no *underground* setecentista, Robert Darnton escreveu: “Apesar do papel democrático do *espírito*, o salão continuava uma instituição bem formalista. Lá não se podia pousar os cotovelos sobre a mesa nem entravam indivíduos desprovidos de sólidas apresentações. Nas últimas décadas do *Ancien Régime*, o salão cada vez mais se tornava reduto dos *philosophes* do Alto Iluminismo, que abandonavam os cafés às espécies inferiores de *littérateur*. O *café* era uma antítese do *salon*: aberto a todos, a um passo da rua – embora houvesse gradações em sua intimidade com o popularesco.” DARNTON, Robert. *Boemia Literária e Revolução – O submundo das letras no Antigo Regime*. Tradução de Luís Carlos Borges. Ed: Companhia das Letras, 1987. PP.33-4.

⁹³MASON, Laura. *Singing the French Revolution: popular culture and politics, 1787-1799*. Ithaca: Cornell University Press, 1996. P.24

não se estendia aos demais compositores de Paris, como veremos adiante.

Dos teatros, as canções não demoravam para ganhar as ruas de Paris.

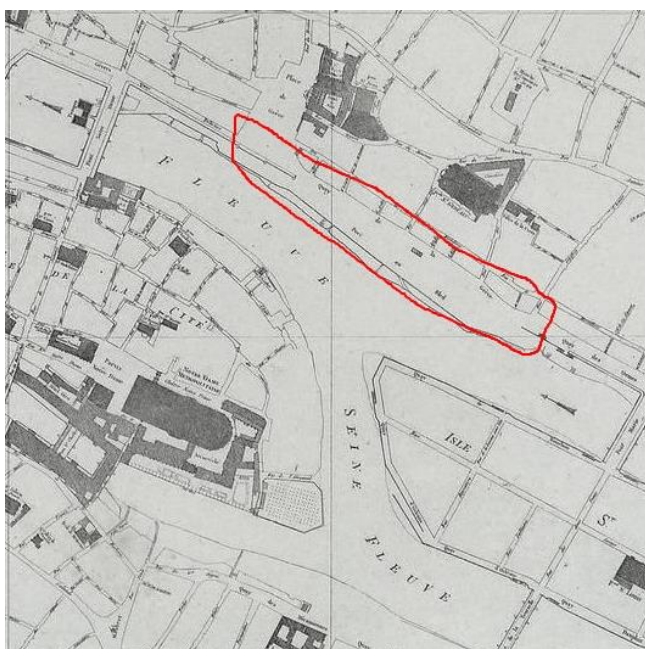


Figura 1: Recorte do mapa de Paris, 1791, de Edme Verniquet, com destaque em vermelho (meu) para a Quai de la Grève, hoje chamada de Quai de l'Hôtel de Ville. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/1790_Plan_de_Verniquet.jpg. Acessado em 17 mai. 2017.

Seria comum, por exemplo, percorrermos a Quai de la Grève e lá reconhecermos o som do violino de Leveau. “Beauchant”⁹⁴, como o chamavam, era mais um dos músicos de rua que, sozinho ou acompanhado de seu colega Asselin, de alcunha “La Gaîté”⁹⁵, divertia e informava as ruas de Paris em troca de alguns sous⁹⁶. A dupla, inclusive, atribuiu-se o título de “cantores dos prazeres do rei e da família real”.

Tal título seria modificado anos mais tarde por *Beauchant*, desta vez tendo como parceiro o músico Baptiste – de alcunha “*Le Divertissant*”⁹⁷ - transformando-se sob a Revolução em “cantores dos prazeres dos *sans-culottes*”⁹⁸.

Em meio à gente do povo, sobre um caixote de madeira, o músico de rua, também um vendedor de canções, portava um realejo (*vielle*), uma flauta, uma gaita de fole (*musette*), uma rabeca ou um violino ao ombro, e posicionava atrás de si uma imagem que ilustra a história invocada na canção. O arco da rabeca ou do violino era usado também para apontar na representação os episódios e elementos da história cantada.⁹⁹ “A fim de atrair a multidão, muitas vezes usa roupas chamativas, chapéus extravagantes feitos de papel ou palha, e produz uma

⁹⁴Em tradução livre: “Belo canto”.

⁹⁵Em tradução livre: “A Alegria”.

⁹⁶No antigo sistema monetário francês, uma libra francesa equivalia a 20 sous que, por sua vez, equivalia a 240 deniers.

⁹⁷Em tradução livre: “O Divertimento”.

⁹⁸PIERRE, Constant. *Les hymnes et chansons de la révolution*. Paris: Imprimerie Nationale, 1904. PP.5-6.

⁹⁹DARNTON, Robert. *Poesia e polícia: redes de comunicação na Paris do século XVIII*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. P.90.

música muito alta, competindo por centavos [...].”¹⁰⁰ Nos intervalos do repertório, o ambulante sacava de sua “bolsa pendurada à cintura” a canção a vender. A cena se repete a quarenta passos dali com outro cancionista, e também mais adiante.¹⁰¹ Como afirma Darnton: “Paris transbordava de canções. Na verdade, como se dizia, o reino todo podia ser descrito como 'uma monarquia absoluta temperada por canções'.”¹⁰²

Instalado sobre bulevares, praças, docas e pontes, o vendedor de canções fazia parte do contexto urbano parisiense.

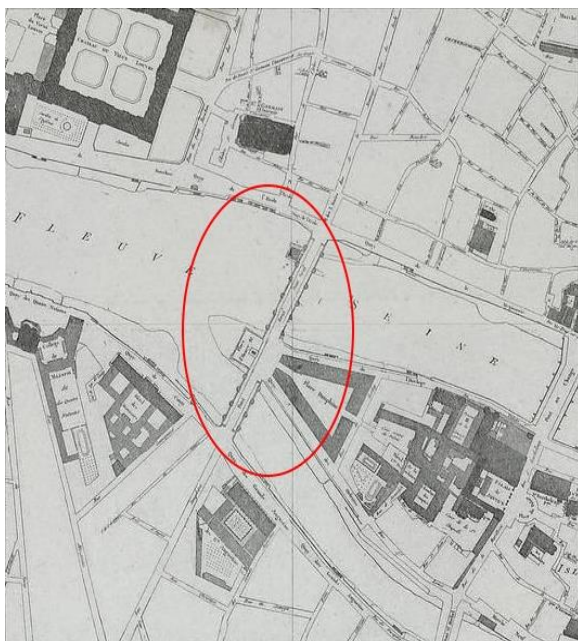


Figura 2: Recorte do mapa de Paris, 1791, de Edme Verniquet, com destaque em vermelho (do autor) para a *Pont-Neuf*. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/1790_Plan_de_Verniquet.jpg. Acessado em 17 mai. 2017.

Na *Pont-Neuf* - ponte que faz conexão entre a margem direita do rio *Seine*, a *Île de la Cité* (antigo centro da Paris medieval) e a margem esquerda do rio -, por exemplo, a sua presença era tão representativa que várias canções populares passaram a ser conhecidas simplesmente pelo nome de “*pont-neufs*”.¹⁰³

Roger Chartier cita três representações das últimas décadas do Antigo Regime que retratam esse tipo de comércio: “*O cantor da feira*, um quadro de J. -C. Seckaz gravado em estampa por Romanet; *O violinista*, quadro de Louis Watteau de 1785 (Museu de Belas-Artes, Lille); e uma gravura de Moreau, o Jovem, *A feira de Gonesse* [...]”.¹⁰⁴

¹⁰⁰*ibidem*, PP.89-90.

¹⁰¹ROCHE, Daniel. *O Povo de Paris: Ensaio sobre a Cultura Popular no Século XVIII*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. P. 295.

¹⁰²DARNTON, Robert. *Os dentes falsos de George Washington: um guia não convencional para o século XVIII*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. P.68.

¹⁰³*ibidem*, PP.49-50.

¹⁰⁴CHARTIER, Roger. *Leituras e leitores na França do Antigo Regime*. Tradução de Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora UNESP, 2004. P.221.

No quadro de Louis Watteau, por exemplo, percebe-se não só a representação feita acima dos músicos de rua, como também a venda de outros produtos mediante o trabalho de sua parceira, representada à esquerda:



Figura 1 WATTEAU, Louis Joseph. “Le Violoneux”. 1785. Palais des Beaux-Arts, Lille. Foto: (C) RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojéda. Disponível em: <http://www.photo.rmn.fr/archive/97-020913-2C6NU0SAOIAH.html> .Acessado em 17 mai. 2017.

O parisiense Mercier é um dos que observa e escreve com pesar sobre o sucesso do método “pedagógico” empreendido pelos cancioneiros no público das ruas parisienses:

[...] A canção jocosa faz desaparecer o auditório do vendedor de escapulários, que fica sozinho sobre seu banco mostrando em vão com sua varinha os chifres do demônio tentador, inimigo do gênero humano. Cada um esquece a salvação que ele promete, para ir atrás da canção condenável. O cantor dos renegados anuncia o vinho, a boa mesa e o amor, celebra os atrativos de Margot, enquanto a moeda de dois centavos que oscilava entre o cântico e o

vaudeville, infelizmente vai cair no bolso do cantor mundano.¹⁰⁵



Figura 4: O público observa atento o músico de rua no quadro “Le Violoneux”, de Louis Watteau. Disponível em: <http://www.photo.rmn.fr/archive/97-020913-2C6NU0SAOIAH.html> .Acessado em 17 mai. 2017.

Na representação feita por Watteau, a performance do músico é tão eficiente que todo o público representado no quadro, inclusive um cachorro, demonstra estar entretido com ela. A única personagem que está a fazer outra atividade é justamente a sua parceira, que recebe o dinheiro das vendas em sua mão.

Como também podemos notar no tom adotado por Mercier em seu relato, esses músicos de rua ocupavam uma posição marginal na sociedade parisiense, de pouco prestígio. Além do fato de que o duplo trabalho empreendido por eles, o de compositores e vendedores ambulantes, colocava-os em uma posição social menos nobre do que as empreendidas pelos músicos de teatro, há também a questão destacada pela historiadora Laura Mason quanto à falta de regulamentação do ofício.

Mason afirma que, como a ocupação de vendedores de canções poderia ser algo esporádico e para qual não se necessitaria um treino especial, homens e mulheres só precisavam de algumas canções para ir ao trabalho.¹⁰⁶ Não havia em Paris nada que regulamentasse a prática do ofício, sejam guildas ou regulamentações jurídicas. Em decorrência disso, por estarem à margem da lei, não era incomum que músicos de rua fossem presos pela polícia parisiense, sobretudo quando se atreviam a entoar “obscenidades”.¹⁰⁷

Outro fator que poderia levá-los à prisão, seria a fiscalização de suas canções vendidas. Embora a maior parte delas fossem manuscritos, algumas foram toscamente impressas. No caso dessas, cabia ao compositor apresentá-las à polícia para que fossem lidas e aprovadas antes da impressão. O não cumprimento dessa determinação poderia acarretar não só a prisão do

¹⁰⁵MERCIER, Louis-Sébastien, *apud* CHARTIER, *ibidem*, P.222.

¹⁰⁶MASON, Laura. *Singing the French Revolution: popular culture and politics, 1787-1799*. Ithaca: Cornell University Press, 1996. P.21.

¹⁰⁷*ibidem*, p.22

compositor, como também do impressor e do livreiro envolvidos.¹⁰⁸

Outra parte importante do trabalho dos compositores de rua, para além de suas performances e vendas, é o aspecto musical das canções. O trabalho nisso consiste em criar paródias: adaptar novas letras a melodias já conhecidas e de sucesso comprovado entre os populares. Há o receio, entre os compositores, de que novas melodias pudessem encontrar resistência de parte do público não habituado à música.¹⁰⁹ Dessa maneira, uma famosa combinação de sons (a melodia), conhecida por transmitir ou fazer sentir algo, articulava-se com uma nova mensagem exposta em palavras cantadas. O resultado desse processo poderia ser o reforço da mensagem anterior, como no caso da canção “*États-Généraux*”, ou ainda a sua negação, o que geraria uma ironia, possivelmente bastante divertida.¹¹⁰

A estrutura de suas composições remete ao gênero “*Chanson Française*”, do século XVI, caracterizadas pelos musicólogos Grout e Palisca como canções:

[...] ligeiras, rápidas, bem ritmadas, predominantemente em compasso binário, embora com uma ou outra passagem em compasso ternário, com a melodia principal na voz mais aguda, mas sem excluir alguns breves trechos de imitação. Dividiam-se em partes curtas e bem distintas, que, regra geral, eram repetidas, por forma a criarem uma estrutura fácil de fixar, como aabc ou abca.¹¹¹

Portanto, tratam-se de canções propícias à memorização e circulação que, veiculadas pedagogicamente por esses músicos de rua, integraram uma rede de canções produzidas por toda Paris.

O neurologista Oliver Sacks atesta essa capacidade de memorização, que, inclusive, pode “brotar” no cérebro humano de maneira, às vezes, totalmente involuntária:

As imagens mentais propositais, conscientes, voluntárias, envolvem não só os córtices auditivos e motor, mas também regiões do córtex frontal ligadas à escolha e ao planejamento. Essas imagens mentais deliberadas são claramente fundamentais para os músicos profissionais. O resto de nós também recorre com frequência à imaginação musical. No entanto, tenho a impressão de que a maioria das nossas imagens mentais musicais não é voluntariamente comandada ou evocada; elas parecem surgir de forma espontânea. Às vezes brotam de súbito na mente, outras vezes podem estar lá tocando de mansinho, sem nos darmos conta. Embora as imagens mentais musicais voluntárias possam não ser de fácil acesso para pessoas relativamente não musicais.

¹⁰⁸idem, P.22.

¹⁰⁹PIERRE, Constant. *Les hymnes et chansons de la révolution*. Paris: Imprimerie Nationale, 1904. P.48.

¹¹⁰Para se ter uma pequena amostra do trabalho desses músicos, o historiador Robert Darnton disponibilizou na internet o seu interessante projeto “O Cabaré Eletrônico: Canções de rua em Paris, 1748-50”. Trata-se de regravações de antigas canções de rua pela cantora Hélène Delavault, acompanhada pelo violonista Claude Pavy. Disponível em: <<http://www.hup.harvard.edu/features/poetry-and-the-police/>>.

¹¹¹GROUT, Donald Jay e PALISCA, Claude Victor. *História da Música Ocidental*. Tradução de Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 1994. P.226.

Praticamente toda pessoa tem imagens mentais involuntárias. “Cada recordação de minha infância tem uma trilha sonora associada”, escreveu-me uma correspondente – e ela fala por muitos de nós.¹¹²

Sobre essas imagens mentais involuntárias, Sacks retoma um conto de Mark Twain, de 1876, onde o personagem narra a agonia de ser perseguidos por “rimas bem cadenciadas” ao longo de todo o dia:

“Elas tomaram posse total e instantânea de mim. Durante todo o café da manhã valsaram pelo meu cérebro. [...] Por uma hora, lutei com todas as forças, mas em vão. Minha cabeça não parava de cantarolar. [...] Fui dar uma volta pelo centro da cidade, e logo descobri que meus pés estavam marcando o ritmo daquela melodia implacável. [...] Anoiteceu e eu continuei a cantarolar, fui para a cama, rolei, me revirei e cantarolei noite adentro.”¹¹³

O tormento narrado passa necessariamente pela característica musical da repetição, algo muito presente nas canções populares parisienses e já mencionadas por Grout e Palisca. Sobre isso, Sacks escreve:

Obviamente, na própria música existem tendências inerentes à reiteração. Nossos poemas, baladas, e canções são ricos em repetições. Cada obra de música clássica possui suas marcas para indicar as repetições ou variações sobre um tema, e os nossos maiores compositores são mestres da repetição; as rimas infantis e as cantigas que ensinamos às crianças pequenas têm coros e refrões. Somos atraídos pela repetição, mesmo quando adultos; queremos o estímulo e a recompensa várias vezes, e a música nos dá. Portanto, talvez não devamos nos surpreender nem reclamar se a balança de vez em quando pender muito para o outro lado nossa sensibilidade musical tornar-se uma vulnerabilidade.¹¹⁴

Darnton, ao analisar os interrogatórios de suspeitos na Bastilha, encontrou o depoimento, em 16 de julho de 1749, de Pierre Sigorgne, professor de filosofia no *Collège du Plessis*, que serve de exemplo para a capacidade de memorização quando há o uso de rimas. Em seu registro, o professor recitou de cor um poema com 84 versos. Sobre isso, o historiador acrescenta: “A arte da memória ainda florescia na Paris do século XVIII, e em vários casos ela era reforçada pelo maior dispositivo mnemônico que existe, a música, pois alguns dos poemas eram compostos de modo a encaixar-se na melodia de canções populares [...]”¹¹⁵

É difícil distinguir quanto da memorização “depende de ritmo musical e quanto

¹¹²SACKS, Oliver. *Alucinações musicais: relatos sobre a música e o cérebro*. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. P.46.

¹¹³TWAIN, Mark, *apud* SACKS, *ibidem*, P.55.

¹¹⁴idem, PP.60-1.

¹¹⁵DARNTON, Robert. *Os dentes falsos de George Washington: um guia não convencional para o século XVIII*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. P.76.

puramente de rima linguística”, mas a relação entre ambas existe. Afinal, como recorda Sacks:

[...] tanto “rima” como “ritmo” derivam do grego e contêm significados combinados de medida, movimento e sucessão. Uma sucessão articulada, uma melodia ou prosódia, é necessária para conduzir a pessoa, e isso é algo que une a linguagem e a música, e pode ter sido o alicerce de suas origens talvez comuns.¹¹⁶

Talvez, os maiores exemplos disso sejam a *Iliada* e a *Odisséia*, obras compostas e propagadas, inicialmente, totalmente pela oralidade.

A rede de canções parisiense se estendia também sobre os mercados, por exemplo, onde sobre as barracas das peixarias, moscas zuniam junto às canções entoadas pelas *poissardes*¹¹⁷: mulheres que se tornariam famosas na Jornada à Versalhes, em 1789. Suas canções, também chamadas de *poissardes*, servem tanto ao divertimento quanto à marcação do ritmo do trabalho. Anos mais tarde, em carta publicada no jornal *La Chronique de Paris*, de 18 de junho de 1790, o famoso músico da Revolução, André Chénier, negaria a autoria de uma canção *poissarde* publicada sob o seu nome e caracterizada por ele como “obscena e insultuosa”.¹¹⁸

Sob o Antigo Regime, as autorias e as origens das canções eram igualmente diversas: podiam ser um músico de rua, de teatro, algum popular, eclesiásticos, ou mesmo membros da nobreza. As possibilidades de constar a assinatura do autor ou de um nome fantástico como o “Deus Baco”, relacionavam-se à própria circulação da canção, que poderia promover tantas modificações que a presença de uma única autoria já não faria nenhum sentido. Como afirma Darnton sobre as autorias das canções populares:

Na verdade, eles [os versos das canções] podiam não ter autor algum, não porque Roland Barthes e Michel Foucault nos disseram que o autor está morto, mas porque as pessoas acrescentavam e subtraíam estrofes e modificavam o fraseado a seu bel-prazer. Era um caso de criação coletiva, e o primeiro poema sobrepôs-se e entrelaçou-se a tantos outros que, tomados em conjunto, eles criaram um campo de impulsos poéticos, saltando de um ponto de transmissão a outro e enchendo o ar de mauvais propos, numa cacofonia de subversão em forma de música.¹¹⁹

Nesse entrelaçamento de autorias no Antigo Regime, o conceito de plágio contemporâneo a nós não encontra aplicabilidade, pois:

Os autores bebiam em fontes comuns e copiavam passagens uns dos outros com a mesma liberdade com que trocavam fragmentos de notícias nos cafés.

¹¹⁶SACKS, Oliver, *op. cit.*, P.251.

¹¹⁷Em tradução livre: “Vendedoras de peixes”.

¹¹⁸PIERRE, Constant. *Les hymnes et chansons de la révolution*. Paris: Imprimerie Nationale, 1904. PP.469-470.

¹¹⁹DARNTON, Robert. *Os dentes falsos de George Washington: um guia não convencional para o século XVIII*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. P.75.

Não era uma questão de plágio, porque essa noção não se aplicava à literatura clandestina, e os livros, como as canções, dificilmente tinham autores individuais. Era um caso de intertextualidade desenfreada.¹²⁰

Além disso, no que tange o anonimato dos autores, o conteúdo da canção podia ser a principal causa, pois havia a censura real. Difamar o rei com alguma canção, por exemplo, era crime de *lèse-majesté*.¹²¹ Assim, nesse contexto, “as canções políticas e satíricas não circulam senão com as maiores precauções e sob o anonimato. Que autor arriscaria incorrer na ira real ou nos rigores da polícia? Secretamente escritas, elas são secretamente cantadas entre pessoas confiáveis.”¹²² Essa forma de transmissão oral da canção é o que possibilitava a “propagação de letras críticas que de outra forma teriam atraído a atenção da polícia.”¹²³

Possivelmente resultado do ato ilegal, o encarceramento sob o Antigo Regime também era lugar para as canções. Nas prisões, compositores denunciavam os seus torturadores ou o regime em questão, discorriam sobre o seu cotidiano enclausurado, ditavam testamentos, despediam-se de suas famílias ou apelavam à intervenção da justiça. Seja por meio de cantos alegres ou lúgubres, autores como Ducourneau, Ducos, Montjourdain, Duromeau, Coittant, Fontaine, Goujon, são alguns dos nomes resgatados em meio à documentação do período.¹²⁴

Com origens tão diversas, havia quem colecionasse todas essas canções que circulavam por Paris. Versos rabiscados em pedaços de papel eram copiados e trocados. Aqueles “mais ricos mandam seus secretários passarem a limpo esse material em registros bem ordenados, conhecidos como *chansonniers*.”¹²⁵ Essas coleções contavam com canções dos assuntos mais diversos e, normalmente, não possuíam as notas das melodias aplicadas aos versos. Embora “quase sempre registrem que são “*sul’air de*” (na melodia de) e depois citem o título ou o primeiro verso da música tradicional para a qual foi escrita”.¹²⁶

Essa forma de registro possibilita ao historiador a busca pelas partituras das melodias em outros documentos do período. Analisando coleções como essas, o historiador Darnton, por

¹²⁰*Ibidem*, PP.88-9.

¹²¹DARNTON, Robert. *Poesia e polícia: redes de comunicação na Paris do século XVIII*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. P.13.

¹²²*Ibidem*, P.68.

¹²³MASON, Laura. *Canções: Mesclando os veículos*. In: DARNTON, Robert. & ROCHE, Daniel. (orgs.). *Revolução Impressa – A imprensa na França 1775-1800*. Tradução de Marcos Maffei Jordan. São Paulo: Edusp, 1996. P.340.

¹²⁴PIERRE, Constant. *Les hymnes et chansons de la révolution*. Paris: Imprimerie Nationale, 1904. PP.6-7.

¹²⁵DARNTON, Robert. *Os dentes falsos de George Washington: um guia não convencional para o século XVIII*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. P.81.

¹²⁶*idem*, *Poesia e polícia: redes de comunicação na Paris do século XVIII*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. PP.84-5.

exemplo, chegou a levantar o número de 641 canções só entre os anos de 1745 e 1751 – um número que pode ser formidável para a análise da rede de canções do período.

Assim, no Antigo Regime, as canções populares circulavam por toda a Paris. Elas se faziam presentes em teatros, ruas, praças, pontes, cafés, enfim, onde estava o povo, estava a música. Agora, faz-se necessário compreender como interagiam a prática cultural popular e as redes de comunicação parisiense, e as suas possíveis implicações, tanto no aspecto da mentalidade popular, quanto no próprio contexto das últimas décadas do Antigo Regime.

Como a rede de canções interagia com os demais suportes de notícias, fossem eles impressos ou orais? Como devemos entender as opiniões veiculadas nessas redes, seriam elas completamente difusas ou poderíamos extrair delas alguma unidade? E essa unidade, seria ela a “opinião pública”, conceito tão explorado pelos acadêmicos? Por fim, seria possível que uma prática cultural, o hábito de fazer canções, colocada em ressonância por densas redes de comunicação, tenha tido ao longo dos séculos um papel importante no solapamento do Antigo Regime? Ou, em problema análogo ao levantado por Robert Darnton¹²⁷, as canções fizeram a Revolução?

1.3 A canção popular e a rede de comunicações parisiense

O que são as notícias? Darnton lança essa pergunta no início de seu texto sobre os meios de comunicação na Paris setecentista. Para o autor, elas nada mais são do que relatos sobre os acontecimentos, e não, como pode-se pensar, os acontecimentos em si. Logo, se as notícias são narrativas, como elas eram transmitidas pelas ruas de Paris no século XVIII, por quais suportes e em que lugares? Sendo ainda mais específico, quem as produzia, onde, para quem e por qual intuito o fazia?¹²⁸

Como já foi tratado neste capítulo, a própria precariedade das moradias parisienses no século XVIII e o seu amontoamento é algo que induz o amálgama entre aquilo que é privado e o público. “Da casa para a rua, não há ruptura: a vizinhança transborda para as casas próximas, para as oficinas, para as lojas, para as tabernas pouco distantes. Para cada um, um bairro se desenha, feito de relações cotidianas e reputações variadas.”¹²⁹ Era costume popular, assim, fazer circular assuntos privados e conjecturar sobre eles. Mas só tinham grande alcance aquelas

¹²⁷“Os livros fizeram a Revolução?”, pergunta levantada por Robert Darnton em suas obras: *Boemia Literária e Revolução – O submundo das letras no Antigo Regime*, 1987, e *Os best-sellers proibidos da França Revolucionária*, 1998.

¹²⁸idem, *Os dentes falsos de George Washington: um guia não convencional para o século XVIII*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. P.41.

¹²⁹ROCHE, Daniel. O Povo de Paris: *Ensaio sobre a Cultura Popular no Século XVIII*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. P.325.

notícias que interessavam ao povo em geral, sobretudo escândalos. No caso, narrativas sobre grandes acontecimentos e eventos, fossem da Igreja, Nobreza ou família Real, tinham grande circulação por Paris.

Quanto às notícias que tratam do funcionamento interno do poder, elas também interessavam ao povo e circulavam, mas de forma ilegal. Exemplo disso são as canções que tratavam da política, pois tinham como assunto algo que era atribuição do rei, “*le secret du roi*” uma ideia derivada de uma visão do fim da Idade Média e do Renascimento, que tratava a ciência de governar como *arcana imperii*, uma arte secreta restrita aos soberanos e seus conselheiros.”¹³⁰

O historiador Peter Burke escreve que, entre os séculos XVI e a Revolução Francesa, populares se interessam muito mais pelas “ações do governo” do que os seus antepassados. Em suas palavras: “[...] na Europa Ocidental, ao menos, entre a Reforma e a Revolução Francesa, os artesãos e camponeses assumiam um interesse cada vez maior nas ações dos governos, com um senso de envolvimento em política nunca antes sentido.” Para o autor, o período em questão era uma época de “politização’ da cultura popular”.¹³¹

Dessa forma, embora existisse uma crescente procura pela “política” nos jornais da Paris sob o Antigo Regime, não havendo liberdade de imprensa, havia poucas notícias veiculadas por eles e, menos ainda, aquelas que contassem com a credulidade dos parisienses.¹³² A censura dos impressos no Antigo Regime, como afirma Roche, funcionava prevenindo e também coibindo, tendo como meta não só a proibição, mas sobretudo a modificação e modelação do material escrito:

A existência desses dois mecanismos paralelos – um de censura preventiva, o outro para coibir transações clandestinas e proibidas de material impresso ou infrações nas regras que controlavam os livreiros – indica claramente a nítida percepção que tinham o poder absolutista e seus detentores da importância da palavra impressa. Também eles a viam como o principal veículo do conhecimento e do pensamento, o meio transmissor de toda discussão política e religiosa, o instrumento de expressão tanto da crítica subversiva quanto da obediência e aquiescência intelectual. A censura existia para modificar (ou proibir) o material escrito antes de sua publicação.¹³³

¹³⁰DARNTON, *op. cit.*, 2005, P.46.

¹³¹BURKE, Peter *abud* CHARTIER, Roger. *Origens Culturais da Revolução Francesa*. Tradução de George Schlesinger. São Paulo: Editora UNESP, 2009. P.203.

¹³²DARNTON, Robert. *Os dentes falsos de George Washington: um guia não convencional para o século XVIII*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. P.48.

¹³³ROCHE, Daniel. A Censura e a indústria Editorial. In: DARNTON, Robert. & ROCHE, Daniel. (orgs.). *Revolução Impressa – A imprensa na França 1775-1800*. Tradução de Marcos Maffei Jordan. São Paulo: Edusp, 1996. P.22.

O mesmo ocorria com os demais impressos: almanaques, panfletos, estampas, livros e canções. Nos casos de ilegalidade, a censura – secularizada e nas mãos do Estado absolutista desde o início do século XVIII –¹³⁴ sabia bem que “nada promove melhor as vendas do que uma boa fogueira, preferem apreender livros e prender livreiros com o mínimo de estardalhaço possível.”¹³⁵

Embora haja manuscritos apreendidos pela polícia parisiense, no caso dos suportes da oralidade, há uma dificuldade ainda maior de se fazer cumprir a lei. *Mauvais propôs, bruit public, on-dit, pont-neuf, canard*, eram alguns dos meios e gêneros da densa rede de comunicações parisiense que, próprios à calúnia e à difamação, são exemplos de suportes da oralidade que desafiavam o trabalho da censura.¹³⁶

¹³⁴*ibidem*, P.25.

¹³⁵*ibidem*, P.49.

¹³⁶DARNTON, *op. cit.*, 2005, PP.49-50.

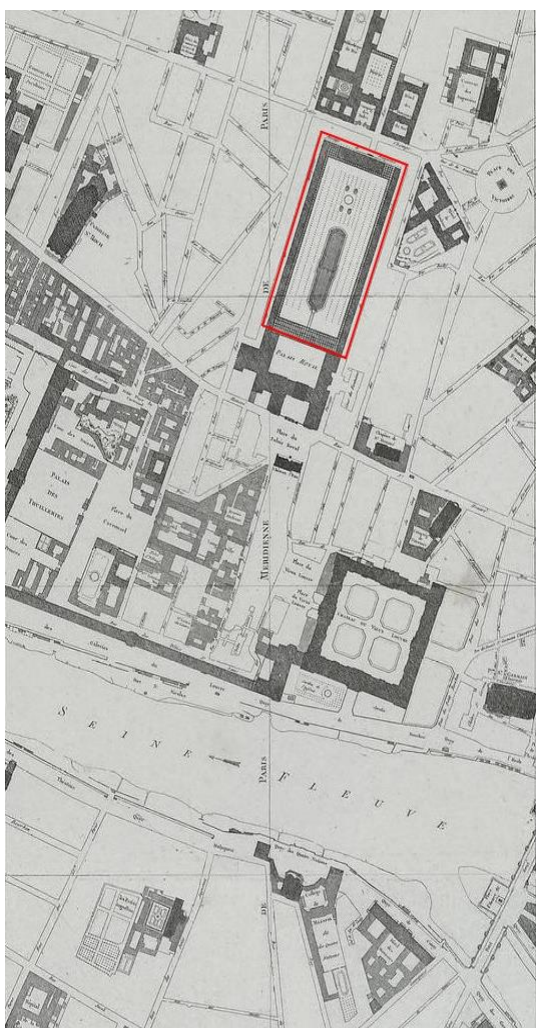


Figura 5: Recorte do mapa de Paris, 1791, de Edme Verniquet, com destaque em vermelho (meu) para o *Jardin du Palais Royal*. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/1790_Plan_de_Verniquet.jpg. Acessado em 17 mai. 2017.

Boatos e mexericos eram feitos em espaços privados, como o da família que se postava em torno de sua lareira, eles eram ouvidos pelos corredores das moradias empilhadas, e percorrem o público ao serem mencionados na fila da barbearia e entre os goles de vinho em uma taverna. Mas - e para não ficar só nos acasos - Paris também contava com espaços públicos reconhecidamente próprios à disseminação de notícias.

Em 1750, por exemplo, “para descobrir o que estava acontecendo, ia-se à *Árvore de Cracóvia*, um grande e frondoso castanheiro que se erguia no coração de Paris, nos jardins do *Palais-Royal*.”

Aos pés dela, “*nouvellistes de bouche*, ou boateiros,” espalhavam mexericos sobre os “corredores do poder”,¹³⁷ muitas vezes em tom de escândalos sexuais:

O sensacionalismo sexual era portador de mensagem social: a aristocracia degenera a ponto de não conseguir reproduzir-se; os grandes nobres ou eram impotentes, ou perversos; suas esposas viam-se obrigadas a buscar satisfação com a criadagem, representante das mais viris classes inferiores; por toda a parte, entre les grands, incestos e doenças venéreas apagavam as últimas fagulhas de humanidade.¹³⁸

¹³⁷ *ibidem*, PP.41-2.

¹³⁸ *idem*, *Boemia Literária e Revolução – O submundo das letras no Antigo Regime*. Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. P.40.

Havia também outros espaços propagadores de boatos no Antigo Regime:

[...] bancos especiais nas Tulherias e no Jardim de Luxemburgo, pontos de oradores informais no Quai des Augustins e no Pont-Neuf, cafés conhecidos por sua conversação livre e bulevares onde novos comunicados eram vociferados por vendedores de canards (panfletos satíricos) ou cantados por tocadores de realejo.¹³⁹

Além deles, o mercado era um importante centro de murmurinhos e boataria, pois lá se encontravam muitos dos “estrangeiros” camponeses – estes que seriam responsáveis por trazer e espalhar notícias por toda a França.



Paris está repleta deles, “ali pelas cinco”, as carroças já rangiam sobre o calçamento parisiense em direção ao mercado de *Les Halles*, localizado no centro de Paris, trazendo consigo os “camponeses barulhentos oferecendo ervilhas verdes em altos brados” sob as janelas.¹⁴⁰

Figura 6: Recorte do mapa de Paris, 1791, de Edme Verniquet, com destaque em vermelho (meu) para o mercado de *Les Halles*. Disponível em:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/1790_Plan_de_Verniquet.jpg. Acessado em 17 mai. 2017.

As canções marcavam presença em todos esses espaços e auxiliavam na sua construção como redutos de notícias: lugares onde os suportes se integravam e geravam intertextualidades,

¹³⁹idem, *Os dentes falsos de George Washington: um guia não convencional para o século XVIII*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. P.42.

¹⁴⁰SHAFER, Raymond Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora Unesp, 2011. P.97.

como estampas que ilustravam refrões de paródias, burburinhos propagados em versos, ou *libelles* encenados para um pequeno público.

Sob o Antigo Regime, os diversos suportes (orais, manuscritos e impressos) “transmitiam um amálgama de mensagens sobrepostas e entrecruzadas, faladas, escritas, impressas, desenhadas e cantadas.”¹⁴¹ Assim, uma informação poderia ser veiculada em diversos suportes e também reforçada entre eles, como no caso de caricaturas que informavam canções, estampas que remetiam a cenas narradas em livros, libelos que relatavam algum boato disseminado em bancos públicos, dentre outros. Os impressos se misturavam constantemente com a oralidade, como, por exemplo, quando “muitos leitores copiavam material de seus livros e o divulgavam nos jantares e cafés. Provavelmente também usavam sua leitura para interpretar novos tópicos colhidos na conversa dos outros.”¹⁴²

Portanto, para se informar, sob o Antigo Regime, bastava ao parisiense colocar-se nas ruas, frequentar alguns jardins e cafés, ou percorrer determinados bulevares e pontes, pois qualquer assunto poderia ser alvo de uma canção entoada pela cidade, legal ou ilegalmente. Por volta de 1780, por exemplo, “os recrutadores parisienses tentavam alistar a juventude ao som de *Adélaïde et Fine Lame*, canção em louvor à guerra da América.”¹⁴³ As canções podiam referir-se, então, a assuntos de natureza pública, como à guerra americana e à convocação dos Estados Gerais, ou, de maneira clandestina, aos assuntos internos do sistema de poder - questões administrativas e escândalos escatológicos da vida real, por exemplo.

De qualquer forma, apesar de complexa e ampla, essa rede não existia por si só, ela precisava de algo que a fomentasse e lhe desse sustentação – sobretudo nos casos clandestinos. Assim, proponho que o seu fomento e sua sustentação se dava pelas paródias. O simples fato de franceses terem como hábito a criação, o uso e a apreciação de canções, com o efeito de circular ideias e notícias, era o que provia e dava sustentação à rede de canções. E para isso muito contribuía que o lugar fosse a cidade de Paris, pois:

Paris, sem dúvida, oferece mais oportunidades culturais do que qualquer outra cidade do reino; porque produz e divulga livros, jornais, imagens, porque retém e atrai os escritores, porque ali, sob todas as suas formas, a obra escrita circula, a capital constrói uma cultura específica na qual os gestos e os comportamentos se modelam sobre saberes novos, na qual as oportunidades de encontros e comunicações conferem mesmo aos mais despojados e aos

¹⁴¹DARNTON, Robert. *Os dentes falsos de George Washington: um guia não convencional para o século XVIII*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. PP.52-3.

¹⁴²idem, *Os best-sellers proibidos da França Revolucionária*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. P.207.

¹⁴³ROCHE, Daniel. *O Povo de Paris: Ensaio sobre a Cultura Popular no Século XVIII*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. P. 295.

analfabetos uma esperança e uma possibilidade de aquisição cultural original.¹⁴⁴

Portanto, escrever sobre o uso da canção como suporte de notícias e ideias na Paris do século XVIII é necessariamente tratar da canção como uma prática cultural, da relação estreita que havia entre música e pessoas, seja para divertir, informar, esclarecer, caluniar, ou tudo isso ao mesmo tempo. Poderíamos, então, avançar com esse pensamento e imaginar que tal prática, materializada em tão ampla rede, teria ao longo dos séculos um papel importante no solapamento do Antigo Regime? As canções poderiam provocar revoluções?

Ao procurar enxergar o Antigo Regime, acredito que a canção popular possa ser uma lanterna que torna visíveis as práticas culturais populares e as suas implicações no fomento da rede de comunicações parisiense. Por sua vez, essa rede gerava implicações nos populares, servindo à vazão de insatisfações, à (re)elaboração e à estruturação de percepções de mundo. Havia ali momentos de sociabilidade popular, nos quais circulavam notícias, o povo elaborava e compartilhava opiniões comuns, populares, sobre quaisquer assuntos ou personagens.

Neste ponto, faz-se importante diferenciar a opinião popular implicada pelas redes parisienses do conceito de “opinião pública”, trabalhado sobretudo pelo filósofo alemão Jürgen Habermas¹⁴⁵, e que surgiu na Europa ao longo do século XVIII.

A esfera pública burguesa é descrita por Habermas como uma categoria histórica, a saber: originada ao longo do século XVIII europeu, tendo a burguesia como suporte e um público letrado. A participação nessa esfera se dá por meio da emissão de uma “opinião pública”, ou seja, uma opinião que parte do privado, do cotidiano, mas que tem como finalidade um interesse que é entendido como geral.¹⁴⁶

O caráter da opinião pública, segundo o autor alemão, é fundamentalmente o de julgar, destacando-se aqui uma tentativa por parte da esfera pública de controlar o exercício do poder político, este, eminentemente institucional. A publicização dessa opinião, desse julgamento, é o que propicia ao público supervisionar e criticar as ações do Estado. Já a compreensão e o compartilhamento das opiniões em meio ao público ocorre graças à racionalização, inerente à condição humana.¹⁴⁷

¹⁴⁴*Ibidem*, P.267.

¹⁴⁵HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Tradução de Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

¹⁴⁶LOSEKANN, Cristiana. *A esfera pública habermasiana, seus principais críticos e as possibilidades do uso deste conceito no contexto brasileiro*. O Pensamento plural, Pelotas, 2009. P.38.

¹⁴⁷*Ibidem*, P.39.

Portanto, para Habermas, a esfera pública se define pela reunião de pessoas privadas, independentes do poder político, que partem de uma base comum, igualitária, burguesa, e que discutem assuntos privados de relevância pública, julgando as ações do poder político pelo exercício da razão pública.

Saindo dos gabinetes e *salons* parisienses, e adentrando os espaços de barata boemia, faz-se fundamental distinguir o “público” evocado por Habermas do povo nas ruas, esta “multidão selvagem” - pejorativamente descrita por Necker.¹⁴⁸ O historiador Roger Chartier, ao tratar dos estudos de Mona Ozouf sobre a opinião pública e revirar autores como Condorcet, Marmontel e D'Alembert, afirma que:

A opinião pública, estabelecida como autoridade soberana e árbitro final, era necessariamente estável, unificada e fundamentada na razão. A universalidade de seus juízos e a obrigatória auto-evidência de seus decretos derivavam da constância invariável e desapaixonada; o reverso da opinião popular, que era múltipla, versátil e habitada pelo preconceito e pela paixão.¹⁴⁹

Ainda segundo Chartier, a opinião pública se caracteriza como um conceito do século XVIII que rompe tanto com o Antigo Regime, à medida que prega a “transparência” e “visibilidade” no exercício do poder político (ante a vigência do segredo e da “dissimulação”), quanto com o público em geral, o popular, pois os pensadores da época o compreendem como incapaz de formular opiniões racionais e julgamentos esclarecidos.¹⁵⁰ Ou, nas palavras de Robert Darnton sobre a opinião popular: “quando encontrado na rua, '*Monsieur le Public*' não tinha nenhuma semelhança com a corporificação da Razão”¹⁵¹.

Dessa forma, quando trato aqui de uma opinião popular, sob o Antigo Regime, refiro-me a opiniões e visões de mundo compartilhadas e transformadas em momentos de sociabilidades, em locais onde lazer e informação se misturavam, via suportes diversos – destacando nesta dissertação o papel das canções – que se entrecruzavam e emitiam opiniões dentro de uma narrativa coerente.

A canção tinha lugar especial na conformação dessa opinião popular, pois em torno dela as pessoas se reuniam, criavam e reforçavam laços:

¹⁴⁸OZOUF, Mona, Editions Gallimard. *Le concept d'opinion publique au XVIIIe siècle*. In: *Sociologie de la communication*, volume 1, n°1, 1997. *Sociologie de la communication*. P. 355. Disponível em: <www.persee.fr/doc/reso_004357302_1997_mon_1_1_3847>. Acessado em 15 abr. 2017.

¹⁴⁹CHARTIER, Roger. *Origens Culturais da Revolução Francesa*. Tradução de George Schlesinger. São Paulo: Editora UNESP, 2009. P.59.

¹⁵⁰*ibidem*, P.67.

¹⁵¹Aqui, Darnton utiliza o termo “*Monsieur le Public*”, criado pelo jornalista contemporâneo à Revolução, Louis-Sébastien Mercier. DARNTON, Robert. *Poesia e polícia: redes de comunicação na Paris do século XVIII*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. P.139.

As pessoas cantam e dançam juntas em todas as culturas, e podemos imaginar os humanos, há 100 mil anos, fazendo isso ao redor das primeiras fogueiras. Esse papel primordial da música hoje se perdeu, em certa medida, pois temos uma classe especial, a dos compositores e intérpretes, enquanto o resto de nós quase sempre se vê reduzido à audição passiva. Temos de ir a um concerto, igreja ou festival de música para voltar a experimentar a música como uma atividade social, para recapturar a emoção coletiva e a ligação proporcionada pela música. Em situações assim, a música é uma experiência coletiva, e parece haver, em certo sentido, uma verdadeira ligação, ou “casamento”, de sistemas nervosos, uma “neurogamia” (para usar um termo ao gosto dos primeiros mesmeristas).¹⁵²

O ritmo, característica musical, tinha papel crucial nesse processo. Ele “transforma os ouvintes em participantes, torna a audição ativa e motora e sincroniza os cérebros e mentes (e, como a emoção está sempre interligada à música, também os “corações”) de todos os participantes.”¹⁵³ O ritmo atraía o coletivo, formava comunidades, em torno de uma narrativa que era entoada.

Portanto, a canção sob o Antigo Regime, uma prática cultural popular, integrada a amplas redes de comunicação e com os mais diversos suportes, representa uma peça importante para a compreensão do povo e de sua capacidade de incomodar o poder vigente. Afinal, “Ela [a canção] é para o povo, ao sabor do seu lazer, um setor de liberdade”¹⁵⁴. Mesmo que a opinião popular não fosse aquela racional e ilustrada opinião idealizada pelos filósofos, ela já começara a “jorrar como força das ruas”¹⁵⁵. Uma força fomentada por calúnias e boatos, que revolviam emoções, e, sobre melodias de sucesso, não desgarravam da memória popular. Mas seria essa força capaz de derrubar o Antigo Regime?

Para Robert Darnton, a difusão de impressos e demais suportes da oralidade, embora não pudessem prever o que ocorreria em 1789, contribuíram para o desmoronamento do regime ao “dessantificar”, “esvaziar” e “ridicularizar” símbolos, mitos e rituais que legitimavam o poder vigente.¹⁵⁶ Sobre o efeito dos *libelles* que circulavam por Paris na visão de mundo dos populares, o autor conclui:

Em vez de propiciar uma discussão séria dos negócios de Estado, essa literatura fechou o debate, polarizou as opiniões e isolou o governo. Atuou

¹⁵²SACKS, Oliver. *Alucinações musicais: relatos sobre a música e o cérebro*. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. P.257.

¹⁵³*ibidem*, P.257.

¹⁵⁴H. DAVENSON, *apud* ROCHE, Daniel. *O Povo de Paris: Ensaio sobre a Cultura Popular no Século XVIII*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. P. 296.

¹⁵⁵DARNTON, Robert. *Poesia e polícia: redes de comunicação na Paris do século XVIII*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. P.143.

¹⁵⁶CHARTIER, Roger. *Origens Culturais da Revolução Francesa*. Tradução de George Schlesinger. São Paulo: Editora UNESP, 2009. PP.132-3.

segundo princípio de simplificação radical, uma tática efetiva em tempos de crise, quando a definição de posições obriga o público a tomar partido e a ver as questões como sendo absolutas: isto ou aquilo, preto ou branco, eles ou nós. Em 1787 e 1788, não importava o fato de a Bastilha estar praticamente vazia e Luís XVI não desejar nada mais do que o bem-estar de seus súditos. O regime estava condenado. Perdera o último round na longa luta para controlar a opinião pública. Perdera sua legitimidade.¹⁵⁷

A questão da legitimidade do poder monárquico também se mostra central no pensamento de Roger Chartier. Segundo o autor, o Iluminismo e a Revolução estão inscritos em um período de longo prazo que “os inclui e se estende além deles, compartilhando, de formas diferentes, os mesmos fins e expectativas similares.”¹⁵⁸ A compreensão desse período passa por três momentos.

Primeiro, é nesse período que ocorre “um profundo desligamento dos ensinamentos, proibições e instituições do cristianismo”¹⁵⁹, em relação ao povo. “Mais do que as denúncias “iluminadas” de Voltaire e dos materialistas, foi o discurso religioso, virado do avesso pelos fiéis em sua incapacidade de atender às suas exigências, que produziu o abandono maciço do cristianismo.”¹⁶⁰ Esse processo, chamado de “descristianização”, afeta diretamente o poder real, que havia tomado de empréstimo, ao longo dos séculos XVI e XVIII, a dimensão sacral do rei absolutista, numa “substituição da religião pela política – a política da razão do Estado e do absolutismo – como princípio organizacional e quadro de referência para a sociedade francesa.”¹⁶¹

Segundo, há ao longo desses séculos o enfraquecimento do “sentimento de participação numa história comum”. Atraindo para si a sacralidade, a monarquia francesa dependia, como também a Igreja, de símbolos, mitos e rituais que fizessem com que os seus súditos associassem a presença real diretamente ao signo: ao ponto que a representação se confundisse com o representado.¹⁶² Porém, ocorreu ao longo desses séculos um afastamento do rei em relação aos seus súditos e o número cada vez menor dos rituais de Estado. Resultando em uma “ruptura afetiva”, uma espécie de “desencantamento”, de estranhamento por parte dos súditos daquela

¹⁵⁷DARNTON, Robert. *Os best-sellers proibidos da França Revolucionária*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. P.262.

¹⁵⁸CHARTIER, Roger. *Origens Culturais da Revolução Francesa*. Tradução de George Schlesinger. São Paulo: Editora UNESP, 2009. P.283.

¹⁵⁹*ibidem*, P.247.

¹⁶⁰*ibidem*, P.170.

¹⁶¹*ibidem*, P.165.

¹⁶²*ibidem*, P.194.

história dita “comum” a todos os franceses.¹⁶³

Por fim, e algo comum ao pensamento de Darnton, os ataques de autores diversos, da Filosofia à boemia barata, feitos a partir de livros consagrados pela Revolução ou em canções radicais, “minaram a autoridade absoluta longamente associada com os impenetráveis e intimidadores mistérios de Estado.”¹⁶⁴

Concluindo, acredito que a canção popular sob o Antigo Regime estava inserida nesse processo de descristianização e desencantamento com o mundo. Uma prática cultural popular, de grande amplitude na rede de comunicações parisiense, capaz de confluir divertimento, opiniões e visões de mundo, em uma narrativa contagiante e propícia à memorização. A canção era um instrumento importante na sociabilidade e elaboração do povo e na [re]estruturação de suas realidades.

Percebida pelas autoridades, cabe aqui retomar o que diz Robert Darnton, a canção popular era até mesmo capaz de “temperar” a monarquia francesa. Capaz de caluniar, ridicularizar e inflamar insatisfações, ela contribuía para a corrosão da legitimidade do Antigo Regime.

Mas, “a época ainda não viera”¹⁶⁵, afirmaria de forma teleológica o romancista Charles Dickens, o povo não havia tomado as ruas, a questão da soberania popular não havia sido posta na ordem do dia, e os versos das canções não tinham sequer o desejo de pôr abaixo aquele maciço edifício estamental.

¹⁶³*ibidem*, P.186.

¹⁶⁴*ibidem*, P.201.

¹⁶⁵DICKENS, Charles. *Um conto de duas cidades*. Tradução de Débora Landsberg. São Paulo: Estação Liberdade, 2010. PP.46-7.

CAPÍTULO 2 - *Ah, ça ira!* nas ruas: A canção popular como suporte e ativismo político (1789-1792)

Não havia menos de quinhentas pessoas, e dançavam como cinco mil demônios. Não havia outra música que não a cantoria deles próprios. Dançavam ao som de uma canção revolucionária popular, mantendo um ritmo feroz que se assemelhava ao ranger de dentes em uníssono. Homens e mulheres bailavam juntos, mulheres bailavam juntas, homens bailavam juntos. Conforme eram unidos pelo acaso. A princípio, era apenas uma tempestade de barretes vermelhos grosseiros e andrajos de lã; mas, à medida que enchiam o local e paravam para dançar em volta de Lucie, a aparição medonha de um vulto dançante enfurecido surgiu dentre eles.¹⁶⁶

Em julho de 1790, as ruas parisienses já não eram mais as mesmas do Antigo Regime. “Aqui, haviam arrancado os paralelepípedos para deter a cavalaria”, que vinha para conter alguma manifestação passada. Ali, membros da Guarda Nacional “patrulhavam as avenidas e investigavam os transeuntes”. Pequenas aglomerações de pessoas podiam ser vistas por toda parte, discutindo as últimas medidas da Assembleia Constituinte, reclamando do preço do pão ou parando para ouvir “jovens sobre cavaletes que liam escritos” que tratavam da coisa pública. Fazia-se notar também a adoção, por alguns, de lenços vermelhos, cor que remetia à cidade de Paris, amarrados na cabeça ou nos braços.¹⁶⁷

O assunto que percorria no momento as vielas de Paris era a Festa da Federação, planejada para ocorrer no próximo dia 14. A essa altura, a população se encontrava apreensiva graças ao boato sobre um possível atraso dos preparativos para a festa cívica. Como garantia de que isso não ocorresse, milhares de pessoas seguiam depois de seus afazeres para trabalhar nos *Champ des Mars*, local da festa, ao som de uma nova canção popular que surgiu na mesma ocasião: a “*Ça Ira*”.¹⁶⁸

¹⁶⁶DICKENS, Charles. *Um conto de duas cidades*. Tradução de Débora Landsberg. São Paulo: Estação Liberdade, 2010. P.355.

¹⁶⁷BRETONNES, Restif de la. *As noites revolucionárias*. Tradução de Marina Appenzeller e Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Estação Liberdade, 1989. p.60.

¹⁶⁸ MASON, Laura. “*Ça ira*” and the Birth of the Revolutionary Song. *History Workshop*, No. 28. Oxford University Press, 1989. P. 22.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 7: “O efeito do patriotismo e a atividade dos cidadãos de Paris para o avanço dos trabalhos nos Campos de Marte...”. Autoria desconhecida. Paris, 1790. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6947548p>. Acessado em 16 ago. 2016.

Esta estampa de 1790, de autoria desconhecida, fazia parte da coleção do editor genebrês Michel Hennin (1777-1863). Nela, cidadãos e cidadãs, “sob efeito do patriotismo”, cantam “Ça Ira” enquanto trabalham nos preparativos da Festa da Federação no arborizado *Champ des Mars*. Ao fundo é representado o centenário *Palais des Invalides*, construído sob ordens de Luís XIV para abrigar os militares inválidos. A fraternidade e a união entre os cidadãos ao longo da tarefa é ressaltada pelo artista, que parece ter interrompido o seu trabalho a fim de deixá-lo tal qual o contexto representado: incompleto, por finalizar. Abaixo da imagem há uma descrição da atividade: “O efeito do Patriotismo e a atividade de cidadãos de Paris para o avanço dos trabalhos nos Campos de Marte destinado à Festa do 14 de julho de 1790. E todos de acordo repetem o querido refrão, *Ah! Ça ira, ça ira, ça ira...*”.

A conjugação entre estampa e canção é um exemplo da mistura entre os suportes para se passar uma ideia – algo presente desde os tempos de Antigo Regime – que, no caso, parece ser

o exemplo de atitude “patriótica”. Possivelmente uma estampa com interesses pedagógicos, ela tem como protagonismo o povo de Paris em uma ação pública e coletiva, algo também presente na canção “*Ça Ira*”, como veremos mais adiante.

Jules Michelet, historiador francês do século XIX, escreveu que, da mesma forma como a canção “*Ça Ira*” fazia caminhar os trabalhos para os preparativos da Festa da Federação, ela também, durante o caminhar da Revolução e em suas novas versões, “apressava o compasso quando o terrível viajante se precipitava”.¹⁶⁹

José Ramos Tinhorão, pesquisador brasileiro, parece concordar com o historiador francês ao escrever que via nas letras anônimas de “*Ça Ira*”, em sua versão de 1793, a tradução “da forma mais crua e realista” do clima de “loucura revolucionária coletiva”.¹⁷⁰ De certa forma, as diferentes versões escritas da canção ao longo dos anos pareciam acompanhar a radicalização dos movimentos populares e, conseqüentemente, do próprio processo revolucionário francês.

Por fim, para a historiadora estadunidense Laura Mason, o estrondoso sucesso, por quase dois anos, da canção “*Ça Ira*” teria representado um corte em relação às canções populares do Antigo Regime. Segundo ela, a canção não se limitava a reportar ou aprovar determinadas ações; ela era “manipulada como símbolo de esperanças e medos em relação ao futuro da Revolução, e acreditada por muitos como um meio de participação no debate político”¹⁷¹.

De fato, “*Ça Ira*” foi, ao lado de “*La Marseillaise*” e “*La Carmagnole*”, a composição de maior sucesso durante a Revolução Francesa e, por isso, esteve entre as mais mencionadas ou trabalhadas pela historiografia. Neste segundo capítulo, gostaria de investigar como ela se tornou um marco para a prática cultural das canções populares. O que a “*Ça Ira*” propiciaria aos seus cantantes? E o que ela representaria?

Mas antes de tratar dessa canção, de seu contexto, rupturas e continuidades em relação à prática cultural, gostaria de retornar ao ano de 1789, para assim compreender quais seriam as transformações sofridas pelos populares que a entoariam um ano mais tarde.

2.1 O protagonismo popular sob os primeiros anos revolucionários

O historiador francês Michel Vovelle, invocando os estudos de seu mestre Georges Lefebvre, afirma que, de forma simplificada, poderíamos compreender a mentalidade

¹⁶⁹MICHELET, Jules. *História da Revolução Francesa – Da queda da Bastilha à Festa da Federação*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das letras, 1989. P.414.

¹⁷⁰TINHORÃO, José Ramos. *A música popular que surge na Era da Revolução*. São Paulo: Editora 34, 2009. P.22.

¹⁷¹MASON, Laura. “*Ça ira*” and the Birth of the Revolutionary Song. *History Workshop*, No. 28. Oxford University Press, 1989. P. 33. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4288922>>. Acessado em 27 fev. 2013.

revolucionária dividida entre as duas pulsões contraditórias do medo e da esperança.¹⁷²

Medo que mobilizou os camponeses da França na defesa de seus suprimentos, no episódio conhecido pela alcunha de “Grande Medo de 1789”. O sentimento teria como fundamento os boatos espalhados pelos ventos de que andarilhos bandidos estariam para chegar em suas terras e lhes roubariam o pouco que ainda havia de comer em tempos de grave crise de alimentos.¹⁷³ O medo da pessoa estranha, o “estrangeiro” - agravado em contextos de crise -, como vimos no primeiro capítulo era uma tônica no imaginário popular, fosse urbano ou rural.

O mesmo sentimento também parecia dar a tônica da Revolução, segundo François Furet, ao pairar a ideia de “conspiração” entre o povo. Ora em forma de rumores, funcionando como estopins de jornadas revolucionárias, ora personificadas nos taxados como inimigos da Revolução:

[...] a conspiração simboliza para a Revolução o único adversário à sua altura, já que é talhado em seu próprio molde. Abstrato, onipresente, matricial como ela, mas oculto, ao passo que ela é pública; perverso, enquanto ela é boa; nefasto, quando ela traz a felicidade social. Seu negativo, seu avesso, seu anti-princípio.¹⁷⁴

Concomitantemente, a esperança vigorava e também mobilizava os populares ao longo do processo revolucionário, fosse fazendo-os crer em tempos melhores, quando haveria alimentação suficiente ao seu núcleo familiar, fosse na Revolução como veículo para tais dias, a portadora de novos valores e ideias, o advento da Justiça fundamentada na lei humana, a instauração da soberania popular e, mais tarde, o caminho que levaria à República.

Michelet descreveu assim a situação popular às vésperas da Revolução:

Passou-se um inverno terrível, o verão foi seco e não deu nada, a fome começou. Os padeiros inquietos, sempre em perigo diante da multidão amotinada e esfaimada, denunciaram eles próprios companhias que açambarcavam os cereais. Só uma coisa continha o povo, o fazia pacientemente jejuar, aguardar: a esperança nos Estados Gerais.¹⁷⁵

Portanto, em um contexto precário, a população temia pela inanição alimentar, denunciava companhias que, segundo ela, “açambarcavam os cereais”, mas também mantinha

¹⁷²VOVELLE, Michel. *A revolução francesa, 1789-1799*. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Editora, Unesp, 2012. P.207.

¹⁷³LEFEBVRE, Georges. *O Grande medo de 1789: os camponeses e a Revolução Francesa*. Tradução de Carlos Eduardo Castro Leal. Rio de Janeiro: Campus, 1979.

¹⁷⁴FURET, François. *Pensando a Revolução Francesa*. Tradução de Luiz Marques e Martha Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. P.69.

¹⁷⁵MICHELET, Jules. *História da Revolução Francesa – Da queda da Bastilha à Festa da Federação*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das letras, 1989. P.96.

consigo a “esperança nos Estados Gerais” - algo representado na canção *États-Généraux*.

Acredito ser possível perceber essa mesma dualidade de sentimentos às vésperas da Tomada da *Bastille*, em 1789.

O quatorze de julho daquele ano amanheceu “luminoso” e com uma “serenidade terrível”¹⁷⁶. No ar, boatos falsos, rumores incontrolláveis, diziam que ataques iminentes de Versalhes estavam para ocorrer. “Dizia-se, repetia-se, que 15.000 homens marchavam para Paris, com ordem de queimar, massacrar, aniquilar; alguns já haviam sido vistos na rua *Saint-Antoine*, marchando com resolução para praça da *Grève*, para forçar a prefeitura.”¹⁷⁷ A notícia de que Necker havia sido demitido “provocou o efeito de uma tocha num depósito de pólvora.”¹⁷⁸

¹⁷⁶*ibidem*, P.153.

¹⁷⁷CHAUSSINAND-NOGARET, Guy. *A queda da Bastilha – O Começo da Revolução Francesa*. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989. P.80.

¹⁷⁸LEFEBVRE, Georges. *1789, o surgimento da Revolução Francesa*; prefácio e posfácio de Albert Soboul; prefácio à edição alemã de Claude Mazauric. Tradução de Cláudia Schiling. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. P.148.



Figura 8: Recorte do mapa de Paris, 1791, de Edme Verniquet, com destaque em vermelho (meu) para o *Palais des Invalides*. No recorte também estão representados os *Champs de Mars*, no canto esquerdo inferior, e os *Champs Élysées*, no canto direito superior. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/1790_Plan_de_Verniquet.jpg. Acessado em 17 mai. 2017.

Para se defender do complô aristocrático, que, diziam, desejava pôr fim à Assembleia Nacional e ao seu apoio popular, os parisienses avançaram sobre o *Palais des Invalides*, arrombaram seus portões e tomaram seu armamento. Entretanto, faltava àquelas armas mais pólvora, “material recentemente enviado pelo arsenal para a fortaleza da *Bastille*”¹⁷⁹.

Foi necessário ao povo cruzar novamente as pontes do rio *Seine* e percorrer os quase cinco quilômetros que separavam o *Palais des Invalides* e a tenebrosa prisão da *Bastille*. A prisão, “com seus muros de 30 metros de altura e seu fosso de 25 metros de largura, repleto de água, [...] parecia inexpugnável.”¹⁸⁰ E havia mais, rumores afirmavam que os seus “canhões voltavam-se ameaçadoramente contra o superpopuloso bairro de St. Antoine.”¹⁸¹

¹⁷⁹RUDÉ, George. *A multidão na história: estudo dos movimentos populares na França e Inglaterra, 1730-1848*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Campus, 1991. P.107.

¹⁸⁰LEFEBVRE, *op. cit.*, 1989, P.153.

¹⁸¹RUDÉ, *op. cit.*, 1991, P.107.



Figura 9: Recorte do mapa de Paris, 1791, de Edme Verniquet, com destaques (meu) em azul para o *Palais des Invalides* e vermelho para a prisão da *Bastille*. No centro do recorte está representada a *Île de la Cité*. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/1790_Plan_de_Verniquet.jpg. Acessado em 17 mai. 2017.

A canção “*La prise de la Bastille*” (Faixa 2 do CD) pode ser uma forma interessante de se adentrar um determinado imaginário sobre a prisão. Segundo ela, de suas janelas partiam “gritos perfurantes e fúnebres”, de profunda “desesperança”. A prisão seria suficientemente capaz de fazer parecer o inferno um “palácio das delícias”:

[...]
 Os gritos perfurantes e fúnebres
 Imprimidos pelo desespero
 Fazem, o príncipe das trevas,
 Abominar o medonho lugar;
 Mas, povoado de todos os vícios,
 O inferno, moradia do demônio,
 Não é mais que um palácio de delícias
 Perto desta prisão!
 [...]¹⁸²

Tratava-se, portanto, da completa materialização do medo popular, a prisão seria pior do que o próprio inferno! Por outro lado, a canção também apresentava aquele mesmo espaço como o lugar do triunfo da esperança, onde uma “incrível maravilha atinge o universo”. Tal acontecimento deveria, diziam seus versos, servir para “eletrizar” todo o povo francês pois, ao tomar a *Bastille*, os “gritos de civismo” triunfaram sobre o “execrável despotismo”:

É verdade que enxergo
 E que meus olhos estejam abertos?
 Que incrível maravilha
 Atinge hoje o universo!
 Launay¹⁸³, o céu nos apoia,
 Seus esforços são supérfluos:
 Um só instante soa a bala do canhão,
 E a Bastilha não existe mais!

¹⁸²Tradução livre de: [...] *Des cris perçans et funèbres / Poussés par le désespoir / Font, du prince des ténèbres, / Abhorrer l'affreux manoir; / Mais, peuplé de tous les vices, / L'enfer, séjour du démon, / N'est qu'un palais de délices / Auprès de cette prison! [...]*. DAMADE, Louis. *Histoire chantée de la première République, 1789 à 1799: chants patriotiques, révolutionnaires et populaires*. Paris: Paul Schmidt, 1892. P.3. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65326569>>. Acessado em 16 ago. 2016.

¹⁸³Bernard René Jourdan, ou Marquês de Launay, era o Governador da Prisão da Bastilha quando ocorreu a sua Tomada em 14 de julho de 1789.

Que o belo fogo que me anima
 Te eletrize neste momento,
 Franceses! Povo magnânimo,
 Ceda ao meu arrebatamento!
 O execrável despotismo
 Implorando em vão por socorro,
 De repente, aos gritos do civismo,
 Viu desmoronar suas torres!
 [...] ¹⁸⁴ (grifos meus)

Sobre o verbo “eletrizar”, cabe aqui uma informação importante. Benjamin Franklin havia descoberto a natureza elétrica dos raios em 1752. Décadas mais tarde, engajado no processo de Independência das colônias inglesas, o cientista também se tornara o embaixador da Revolução Americana em terras francesas, onde era conhecido pela alcunha de “Embaixador elétrico”. O revolucionário americano John Adams, em citação localizada pelo historiador Simon Schama, fez o seguinte comentário – em tom irônico – sobre a fama de Franklin entre os franceses: “Na França acredita-se universalmente que sua mágica varinha elétrica realizou toda essa revolução”. ¹⁸⁵

Assim, não tardou para que os franceses associassem a imagem do raio à Liberdade tão almejada por eles, algo presente na canção aqui trabalhada:

Tendo se tornado casualmente respeitável, o elo entre a queda dos tiranos e o fogo celestial possuía ominosas implicações na França absolutista. Pois inescapavelmente sugeria, numa linha romântica, que a liberdade era uma força natural e portanto irresistível e contribuiu para uma crescente polaridade entre coisas naturais de um lado (“Humanidade”, “Liberdade”, “Patriotismo”) e coisas artificiais de outro (“Privilégio”, “Despotismo”, a corte). A equação liberdade e relâmpago foi endossada na Revolução, de modo que na descrição pictórica que Jacques-Louis David fez do Juramento do Jeu de Paume, por exemplo, um raio de liberdade eletricamente carregada cai sobre Versalhes como uma lufada de ar fresco pelos espaços fechados e cheios de gente. ¹⁸⁶

A canção também apresentava duas referências importantes aos cantantes: a Bíblia e o mundo Antigo. Em relação à primeira, havia referências diretas ao “demônio”, o seu “inferno”, ao “apoio” dado pelos céus” e até mesmo à passagem bíblica de Josué, aquele que derrubara os

¹⁸⁴Tradução livre de: *Est-il bien vrai que je veille / Et que mes yeux soient ouverts? / Quelle étonnante merveille / Frappe aujourd'hui l'univers! / Launay, le ciel nous seconde, / Tes efforts sont superflus: / Un seul instant l'airain gronde, / Et la Bastille n'est plus! / Que le beau feu qui m'anime / T'électrise en ce moment, / François! peuple magnanime, / Cède à mon ravissement! / L'exécrable despotisme / Implorant de vains secours, / Soudain, aux cris du civisme, / A vu s'écrouler ces tours! [...].* *ibidem*, PP. 3-4.

¹⁸⁵SCHAMA, Simon. *Cidadãos: uma crônica da Revolução Francesa*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. P. 53.

¹⁸⁶*Ibidem*, P. 55.

muros de Jericó com o auxílio dos céus.¹⁸⁷ Exemplo seguido pelos revolucionários:

De um terrível medo
Preenchendo todos Jericós,
Tal qual seu calor ardente,
Josué, jovens heróis,
Da trombeta guerreira
Aos fragmentos reticentes,
Veja desta cidade altiva
Tombar os muros insolentes!¹⁸⁸

Já sobre a segunda referência, a palavra “civismo”, presente em trecho já citado, é exemplo de aspiração nesta canção à antiguidade, além da menção direta ao deus Saturno, oriundo da mitologia antiga. Nestes versos, o autor compara Saturno ao rei e questiona a sua benevolência para com a Nobreza que se alimenta às custas da miséria popular, findando por questionar a própria natureza de Luís XVI:

[...]
Saturnos abomináveis
Que devoram vossas crianças,
Que das lágrimas dos miseráveis
Engordam vossos cortesãos,
Se alguns deuses protetores
Aos mortais vós os deram,
Fora estes para ser pais
Ou algozes coroados

A hora tão fugidia
Quando criticando sua lentidão
Aqui a virtude melancólica
Sucumbira à sua dor,
Quem reinara sobre minha pátria,
Quem então lhe dera as leis?
Foram estes, em sua fúria,
Monstros ou reis?¹⁸⁹

Tais referências pareciam querer conjugar dois universos. Primeiro, o “bíblico”,

¹⁸⁷Js. 6:1-27.

¹⁸⁸Tradução livre de: *D'une terrible épouvante / Remplissant tout Jérichos, / Tel en son ardeur bouillante, / Josué, jeune héros, / De la trompette guerrière / Aux éclats retentissants, / Voit de cette ville altièrre / Tomber les murs insolents!* DAMADE, Louis. *Histoire chantée de la première République, 1789 à 1799: chants patriotiques, révolutionnaires et populaires*. Paris: Paul Shmidt, 1892. P.4. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65326569>>. Acessado em 16 ago. 2016.

¹⁸⁹Tradução livre de: [...] *Saturnes abominables / Qui dévorez vos enfans, / Qui des pleurs des misérables / Engraissez vos courtisans, / Si quelques dieux tulélaïres / Aux mortels vous ont donnés, / Fut-ce pour être des pères / Ou des bourreaux couronnés. / A l'heure si fugitive / Quand reprochant sa lenteur, / Ici la vertu plaintive / Succomboit à sa douleur, / Qui régnoit sur ma patrie, / Qui donc lui donnoit des loix? / Etoit-ce, dans leur furie, / Ou des monstres ou des rois?* *ibidem*, P.5. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65326569>>. Acessado em 16 ago. 2016.

universo mais óbvio em uma sociedade de notório poder da Igreja, tanto na vida privada dos indivíduos, quanto nos assuntos de Estado. O segundo, o “clássico”, já presente na formação educacional dos homens letrados do período - como Robespierre, Sieyès, Desmouins e Danton, que foram alunos dos colégios jesuítas e oratorianos -¹⁹⁰, o que explicaria a alcunha mais tarde de “revolucionários” daquelas pessoas, no sentido de “retomada” - definição física do termo - de uma concepção de tempo antiga, circular¹⁹¹.

Sobre essa retomada, o célebre diálogo que teria ocorrido na manhã do dia 15 de julho, entre o duque de Rochefoucauld – responsável por reportar o ocorrido na *Bastille* ao rei - e Luís XVI é um bom exemplo dessa conversão de mundos, segundo o historiador Denis Richet. Teria perguntado o rei a respeito do ocorrido, “É uma revolta?”, ao que teria respondido o duque, “Não vossa excelência, não é uma revolta, é uma revolução.” Para Richet, o diálogo poderia ajudar a mensurar o poder real naquele momento: “O rei, ao declarar que o assalto à *Bastille* era uma revolta, afirmava seu poder [de origem divina] e os vários meios de que dispunha para enfrentar conspirações e desafios à autoridade; Liancourt respondeu que o que havia acontecido era irreversível e ultrapassava os poderes de um rei.”¹⁹² Portanto, analisar o uso dos mundos bíblico e antigo também pode ser uma forma de melhor compreender o movimento imposto ao poder real: de divino para mundano.

O questionamento da extensão do poder real abriu as portas para uma nova linguagem política, que tanto transformava conceitos contemporâneos, como também se apropriava de e ressignificava conceitos do mundo Antigo. Ou, nas palavras da historiadora estadunidense Lynn Hunt:

À medida que ruiu a posição sagrada do rei na sociedade, a linguagem política tornou-se cada vez mais investida de significado emocional, até mesmo de vida e morte. Palavras associadas ao Antigo Regime, nomes contaminados com realismo, aristocracia ou privilégio tornaram-se tabu. [...] Todos os nomes que eram identificados com valores do Antigo Regime foram suplantados por novas designações revolucionárias (muitas vezes gregas ou romanas). Bebês foram batizados com nomes de heróis clássicos, as províncias históricas deram lugar a departamentos geograficamente identificados, e cidades rebeldes tiveram seus nomes mudados ao serem retomadas.¹⁹³

¹⁹⁰ DABDAB TRABULSI, José Antônio. *Liberdade, igualdade, antiguidade. O mundo clássico e a revolução francesa*. Revista de História e Cultura da Antiguidade Phoenix, Rio de Janeiro, v. // , 1998. P.210.

¹⁹¹ BIGNOTTO, Newton. *O Circulo e A Linha*. In: Adauto Novaes. (Org.). Tempo e História. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, v., pp.176-189.

¹⁹² RICHET, Denis. *Jornadas Revolucionárias*. In: Dicionário Crítico da Revolução Francesa / François Furet e Mona Ozouf. Tradução de Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. P.79.

¹⁹³ HUNT, Lynn. *Política, e classe na Revolução Francesa*. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. P.42-3.

Essa linguagem política forjada na Revolução pode ser melhor compreendida sob as luzes do processo de secularização do poder que, longe de ser uma ruptura radical com o cristianismo (fonte de legitimidade do poder absolutista), apropriava – e ainda hoje o faz – da “aura” religiosa para angariar forças. Como demonstrou bem o historiador italiano Carlo Ginzburg, em sua análise da obra “*Marat em seu último suspiro*”, do revolucionário Jacques-Louis David¹⁹⁴, a célebre pintura “falava uma língua clássica, mas com sotaque cristão”¹⁹⁵, conjugando virtudes “clássica” e “cristã”¹⁹⁶. Embora se tratasse ali de um quadro produzido sob a já instaurada República (exposto em 1793), que havia destituído do poder uma Monarquia de direito divino, David procurava “uma legitimidade suplementar invadindo a esfera do sagrado, historicamente monopolizado pela religião.”¹⁹⁷

O mesmo ocorria nos versos da canção “*La prise de la Bastille*”. Torna-se possível adentrar um determinado imaginário popular e a retórica revolucionária, quando compreendemos o processo de secularização como um processo contraditório e inacabado, como sugeriu Ginzburg. Neste caso, trata-se da invenção do conceito “Antigo Regime” e de sua necessária derrubada para se edificar um “mundo novo”, inspirado nos antigos e com o empréstimo da “aura” religiosa. Algo evidente no período terrorista, mas já em processo nos primeiros anos revolucionários.

O documento que contem os versos de “*La prise de la Bastille*” também informa qual seria a melodia adotada na canção: “*Aussitôt que la lumière*”¹⁹⁸. Tratava-se de uma melodia composta por um cancionista do século XVII, Adam Billaut (1602-1662) - também conhecido como Maitre Adam. Em partitura desta canção, editada por A. Antony, em 1856, na cidade de Paris, podemos analisar aspectos musicais da melodia sobre a qual se assentariam os versos de “*La prise de la Bastille*” e também tecer aproximações entre as temáticas tratadas pelos versos das duas canções.

A canção “*Aussitôt que la lumière*” versa sobre as aventuras de um bêbado. Assim que amanhece, a nossa personagem parte para os seus afazeres cotidianos: percorrer os tonéis.

Assim que a luz,
Restaurou nossas colinas
Eu começo minha carreira

¹⁹⁴Jacques-Louis David (1748-1825) era um pintor francês que, durante a Revolução Francesa, foi deputado, membro do Clube Jacobino, e esteve “no centro do panorama artístico e político”, gozando de enorme “prestígio e influência”. *ibidem*, PP.37-8.

¹⁹⁵GINZBURG, Carlo. Medo, reverência, terror: Quatro ensaios de iconografia política. Tradução de Federico Carotti, Joana Angélica d’Avila Melo, Júlio Catañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. P.44.

¹⁹⁶*ibidem*, p.53.

¹⁹⁷*ibidem*, p.59.

¹⁹⁸

Visitando meus tonéis
 Emocionado de rever o amanhecer
 A taça em mão, eu o digo:
 Você vê sobre o rio algo com mais frequência
 Que o meu nariz vermelho?¹⁹⁹

Cheia de si, como muitos bêbados se tornam, nossa personagem não teme a nada, nem mesmo a morte. Caso ela venha, o precavido bêbado possui um plano - uma verdadeira incursão na mitologia antiga: navegar no rio Averno²⁰⁰, “irritar Alecto²⁰¹”, “construir uma taverna dentro do quarto de Plutão²⁰²”, “vencer todos os demônios” com o “néctar” vendido ali, “apaziguar Tântalo²⁰³” e “fazer beber Íxion²⁰⁴”. Sobre o seu sepultamento, o bêbado espera uma “hecatombe” de “cem jarras de vinho”, um caixão com “contorno de barril”, e uma lápide: “Aqui jaz o maior bêbado que já existiu.”

Anos mais tarde, em 1789, “*La prise de la Bastille*” faria o uso da mesma melodia, com personagens tão corajosas quanto aquele bêbado do século XVII, que também fariam incursões às terras inferiores e as retratariam, mas por meio de traços da linguagem cristã: o “inferno” cristão.

A melodia de “*Aussitôt que la lumière*” faz lembrar o gênero *chanson à boire*²⁰⁵. Sua estrutura melódica é simples e soa repetitiva: possui quatro frases melódicas, organizadas numa estrutura “ABCB”, sendo que a “C”, na verdade, é a mesma frase “A”, mas em sua terça maior (soando mais aguda). Observe as marcações em cores na imagem abaixo:

¹⁹⁹Tradução livre de: *Aussitôt que la lumière, / A redoré nos coteaux / Je commence ma carrière / Par visiter mes tonneaux / Ravi de revoir l'aurore / Le verre en main, je lui dis: / Vois tu sur la rive more / Plus qu'à mon nez de rubis?* BILLAUT, Adam. *Aussitôt que la lumière / chanson de Maître Adam*. Paris: A. Antony, 1856. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1174609c>>. Acessado em 16 mai. 2017.

²⁰⁰Na mitologia antiga, é o rio que dá entrada ao mundo inferior.

²⁰¹Na mitologia antiga, Alecto é uma erínea, responsável por castigar os mortais.

²⁰²Deus do mundo inferior para os romanos, também conhecido como Hades na mitologia grega.

²⁰³Na mitologia antiga, foi condenado por Zeus ao suplício eterno de sede e fome.

²⁰⁴Na mitologia antiga, foi condenado por Zeus ao aprisionamento em uma roda com chamas e nela girar pela eternidade.

²⁰⁵“O termo foi usado principalmente entre a segunda metade do século XVII e a primeira do XVIII para canções de forma estrófica, silábicas e de natureza frívola em contradição às melodias sérias, e cujas letras tratavam do amor, de cenas do campo ou sátiras políticas. As canções para beber foram as predecessoras dessas canções; não há diferenças sensíveis entre elas.” BARON, John H., *apud* DE SURMONT, Jean-Nicolas. *Chanson. Son histoire et sa famille dans les dictionnaires de langue française. Étude lexicale, historique et théorique*. Berlin: De Gruyter, 2010. PP. 187-8.

The image shows a page from a musical score for the opera 'La prise de la Bastille'. The title at the top is 'Aussitôt que la lumière'. The tempo is marked 'Andante'. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The lyrics are: 'Aussitôt que la lumière A re-do-ré nos cœurs, Je commence ma carrière Par visiter mes tonneaux: Ravide revoir l'aurore, Le verre en main je lui dis: Vois-tu sur la rive morte Plus qu'à mon nez de rubis?'. Three melodic phrases are highlighted with colored boxes: a red box (A) around the first two notes of the first line, a blue box (B) around the first note of the second line, and a yellow box (C) around the first note of the third line.

Figura 10: Recorte da partitura de “Aussitôt que la lumière”. Frases melódicas com contornos (meus) em cores: A (vermelho), B (azul) e C (amarelo). Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1174609c>>. Acessado em 16 mai. 2017.

Harmonicamente, ainda podemos afirmar que as frases melódicas A e C, realizam um mesmo tipo de movimento: saem da tonalidade tônica (grau 1 da escala) e atingem a dominante (grau 5 da escala). Esse recurso musical é usado para causar uma “tensão” a ser resolvida pela música. Posteriormente a elas, a frase melódica “B”, presente em dois momentos na canção, traz de volta a sensação de “repouso”.

É curioso notar como esse recurso parece interagir com aquilo que é entoado na primeira estrofe da canção “*La prise de la Bastille*”, que, como já mencionado, se utiliza da melodia de “*Aussitôt que la lumière*”. Nela, a tensão causada pela frase melódica “A” está sob os primeiros dois versos, que entoam uma interrogação: “É verdade que enxergo / E que meus olhos estejam abertos?”. Em seguida, a frase melódica “B” repousa a melodia sob os versos: “Que incrível maravilha / Atinge hoje o universo!”. A tensão retorna na frase melódica “C” sob versos que terminam em um sinal de pontuação gramatical - os dois pontos - que também requer complemento: “Launay, o céu nos apoia, / Seus esforços são supérfluos:”. Por fim, a frase melódica “B”, mais uma vez, repousa a melodia sob os resolutivos versos: “Um só instante soa a bala do canhão, / E a Bastilha não existe mais!”.

Outro elemento musical poderia contribuir para essa tensão a ser resolvida: o desenho rítmico.²⁰⁶ Voltando às frases musicais, pode-se perceber que as frases melódicas “A” e “C” são

²⁰⁶Figuras musicais (ou figuras rítmicas) são símbolos utilizados para representar os tempos de uma música.

concluídas em uma sequência de quatro semínimas e uma mínima,²⁰⁷ o que corresponderia em um texto escrito à sensação que um leitor teria de uma frase terminada em reticências. Enquanto que a frase melódica “B” faz uso de duas semínimas, uma semínima pontuada,²⁰⁸ outra semínima (ou colcheia, em sua repetição), findando em uma mínima - o que em um texto escrito corresponderia à sensação que um leitor teria de conclusão da frase anterior em suspenso pelas reticências. Assim, a diferença entre esses dois desenhos rítmicos enfatiza uma ideia de conclusão ao final da frase melódica “B”. Observe as marcações em cores na imagem abaixo:

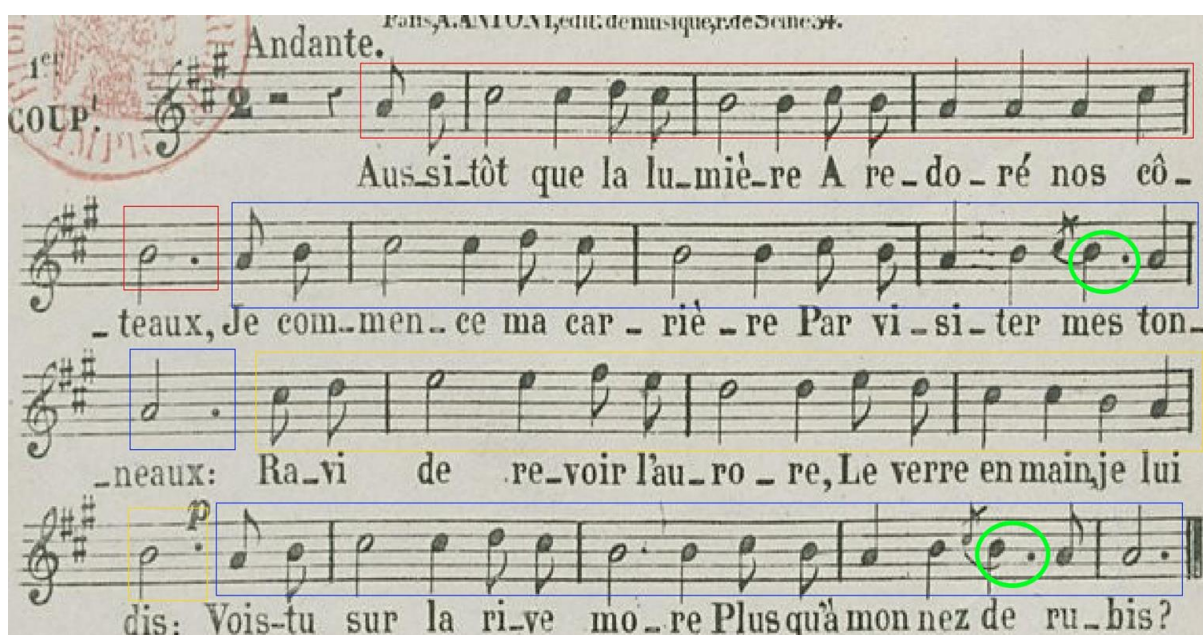


Figura 11: Recorte da partitura de “Aussitôt que la lumière”. Frases melódicas com contornos (meus) em cores: A (vermelho), B (azul) e C (amarelo). Com contornos (meus) na cor verde, as semínimas pontuadas. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1174609c>>. Acessado em 16 mai. 2017.

Ainda sobre o caráter simples da estrutura melódica de “*Aussitôt que la lumière*”, é importante ressaltar a sua tessitura²⁰⁹. Entre as notas Lá e Mi (alcançando a Fá somente em um determinado momento), a canção possui uma extensão média entre as notas, muito próxima a algumas canções infantis brasileiras, como “Cai, cai, balão”, mas ainda menos complexa que “Atirei o pau no gato”, por exemplo. Essa pequena quantidade de notas, muito próximas entre si, seria um facilitador para o canto de um público diverso, pois não exige grande extensão vocal. Assim, o seu caráter repetitivo e a sua pequena tessitura tornam compreensível que “*Aussitôt que la lumière*” se agarre à memória popular desde o século XVII até os tempos

²⁰⁷A figura musical “semínima” dura metade do tempo da “mínima”.

²⁰⁸Notas pontuadas são notas musicais com um ponto a sua frente. A “pontuação” adiciona uma duração equivalente à metade do tempo estipulado pela figura musical da nota. Ou seja, a nota deverá soar um pouco mais do que as demais notas com a mesma figura musical.

²⁰⁹Conjunto das notas mais frequentes em uma música, constituindo a extensão média na qual ela está escrita.

revolucionários.

Movidos pela boataria, em busca de armamento e pólvora, o povo parisiense acabara por tomar aquilo que representava para ele o inferno na terra. O impacto de tal ação foi analisado pelo historiador francês Guy Chaussinand-Nogaret:

Simple episódio de um longo processo de sedição. Sofre instantaneamente uma transposição que o reveste de sacralidade: o acontecimento, vivenciado e interiorizado como modelo de ação libertadora, funda a nova era em que a História se confunde com a Liberdade. Por isso, a Bastilha, espelho refletor do Mal, remete seus vencedores – sinédoque da Nação – ao princípio de sua servidão. Doravante, não se trata mais de destruir uma cidadela mas o regime que esta simbolizava: passou-se da rebelião à política, da revolta à revolução pela condensação instantânea da tempestade acumulada pelos conflitos internos e as especulações do Século das Luzes.²¹⁰

Portanto, o episódio da Tomada da *Bastille* representou para os franceses, e a canção “*La prise de la Bastille*” corrobora isso, não só a tomada de uma terrível prisão, mas a possibilidade de se intervir na esfera política, por meio da inserção e mobilização dos movimentos populares. Tal representação, como analisou o historiador inglês Georges Rudé, foi possível também graças à assimilação em andamento pelo povo, tanto rural quanto urbano, dos discursos na Assembleia Nacional. Neles, deputados invocavam toda a nação em torno de lemas e ideais que desafiavam os privilégios da nobreza e do clero. Assim, à medida que essa assimilação ocorria, “o motim da fome no campo e a manifestação política ocasional na cidade transformaram-se nas grandes *jacqueries* e *journalées* populares do verão e do outono de 1789”.²¹¹

Ao se mobilizar contra os rumores de que Versalhes marchava para destituir a Assembleia Nacional e atacar Paris, o povo triunfara sobre a Bastilha. A jornada inaugurou o movimento popular essencialmente político, em cujo seio estava a questão da soberania popular. O episódio foi um duro golpe no antigo edifício estamental.

Para o filósofo Jean-Jacques Rousseau, a soberania popular se identifica com a vontade geral. Segundo o genebrês, embora haja interesses particulares que naturalmente divergem entre si, é possível identificar um interesse comum, reconhecido por todos. É sobre esse interesse comum que a sociedade deve ser governada.²¹²

²¹⁰CHAUSSINAND-NOGARET, Guy. *A queda da Bastilha – O Começo da Revolução Francesa*. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989. PP.7-8.

²¹¹RUDÉ, George. *A multidão na história: estudo dos movimentos populares na França e Inglaterra, 1730-1848*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Campus, 1991. PP.100-1.

²¹²BIGNOTTO, Newton. *As aventuras da virtude: As ideias republicanas na França do século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. P.165.

O pacto artificial em torno de uma vontade geral, afirma Rousseau, é o que constitui um governo. “Ou seja, um pacto de submissão não funda um governo legítimo. Apenas quando a vontade geral se manifesta livremente, e do ponto de vista da totalidade de seus membros, o pacto é válido [...]”²¹³ Assim, a questão que se coloca é: “como e quando a vontade geral se manifesta e quais são os caminhos que garantem a legitimidade de sua atuação”²¹⁴?

O que ocorria ao longo do ano de 1789 e o que decorreu disso nos primeiros anos revolucionários foi a compreensão paulatina, por parte da Assembleia Nacional e do povo nas ruas de Paris, de que havia uma soberania popular e que a submissão dos franceses ao governo nos moldes do Antigo Regime era ilegítima. Destarte, ao longo dos anos de 1789 e 1792, houve um esforço hercúleo da Assembleia, em meio a eventos revolucionários de extrema gravidade que pareciam acelerar a passagem do tempo, de forjar um consenso em torno de uma nova constituição para a França, onde a figura monárquica fosse preservada, mas subordinada ao interesse geral, ou seja, ao povo.

Entre esses anos, todas as vezes em que a Assembleia parecia ameaçada, fosse pela nobreza ou o pelo poder real, ou ela mesma precipitava em atender os anseios do povo, movimentos populares tomaram as ruas e pareceram acelerar o compasso da Revolução. Eles demonstravam que tomar as ruas também poderia ser uma forma de exercício da soberania popular. Entre os sentimentos de fraternidade e hostilidade, o povo tornava simbólicos à Nação francesa eventos que foram exercícios diretos de sua soberania: a jornada à *Bastille* (14 de julho de 1789), a jornada à Versalhes (5 e 6 de outubro de 1789), a jornada ao *Palais des Tuileries* (10 de agosto de 1792) e os massacres de setembro (2 a 7 de setembro de 1792).²¹⁵

Mas antes de melhor compreendermos as formas de exercício direto da soberania popular e as suas relações com as canções populares, faz-se necessário percorrer uma vez mais as vielas parisienses. Nelas, pretendemos rever os antigos lugares do cantar e seus autores. Afinal, haveria transformações e novidades trazidas pelo contexto revolucionário?

2.2 Autores e lugares do cantar sob a Revolução

La Fayette²¹⁶, herói francês da independência americana, foi o primeiro a elaborar um projeto de declaração, sob os olhos de Thomas Jefferson, então embaixador americano em

²¹³BIGNOTTO, Newton. *As aventuras da virtude: As ideias republicanas na França do século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. P.166-7.

²¹⁴idem, P.164.

²¹⁵NORA, Pierre. *Nação*. In: Dicionário Crítico da Revolução Francesa / François Furet e Mona Ozouf. Tradução de Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. P.805.

²¹⁶Marie-Joseph Paul Yves Roch Gilbert du Motier, ou Marquês de La Fayette, lutou na Guerra de Independência dos Estados Unidos e se tornou, no curso da Revolução Francesa, comandante-chefe da Guarda Nacional.

Paris.²¹⁷ No dia 26 de agosto de 1789, seguindo o exemplo do Novo Mundo, foi anunciada pela Assembleia Constituinte a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão. A carta ratificava uma série de decisões legislativas tomadas pela Assembleia, como a abolição dos privilégios e direitos senhoriais (4 de agosto de 1789), o estabelecimento da liberdade religiosa (23 de agosto de 1789) e a liberdade de imprensa (24 de agosto de 1789). Além disso, a declaração estabelecia o princípio dos governos na soberania nacional e definia como direitos naturais do homem a liberdade e a igualdade jurídica.²¹⁸

O historiador Alphonse Aulard considerou a Declaração como o “atestado de óbito do Antigo Regime.”²¹⁹ Isso porque, como lembra Lefebvre, a carta tinha um valor essencialmente negativo, à medida que se propunha mais a condenar o Antigo Regime e impedir o seu retorno, do que orientar o porvir. Segundo ele, princípios essenciais ao futuro da França, e que estariam na Constituição de 1791, estariam ausentes na declaração porque, em 26 de agosto de 1789, “eles podiam esperar”. Nesta data, o espírito dos constituintes estava “hipnotizado pelo passado” e só estaria “orientado para o futuro” dois anos mais tarde.²²⁰

Os efeitos dos eventos revolucionários de 1789, sobretudo relacionados às liberdades, logo atingiram as canções populares. Nos primeiros anos da Revolução, músicos cantavam livremente pelas ruas, teatros, cafés e tavernas parisienses. Canções foram impressas ou citadas em almanaques, estampas, partituras e nos novos jornais parisienses – que saltaram de 4, em 1788, para o número de 335 periódicos em 1790.²²¹

Sobre os jornais, eles foram o principal tipo de impresso articulado pelos revolucionários. Neles, não havia somente citações às canções entoadas em eventos revolucionários, mas também descrições das circunstâncias de suas execuções, algo que poderia levar os assuntos tratados por elas a um público ainda maior, como afirma Laura Mason.²²²

A ascensão no número de jornais atestada nos primeiros anos revolucionários significa também um novo espaço para as discussões de “ideias não-oficiais da cultura revolucionária”:

²¹⁷GAUCHET, Marcel. *Direitos do Homem*. In: Dicionário Crítico da Revolução Francesa / François Furet e Mona Ozouf. Tradução de Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. P.680.

²¹⁸LEFEBVRE, Georges. *1789, o surgimento da Revolução Francesa*; prefácio e posfácio de Albert Soboul; prefácio à edição alemã de Claude Mazauric. Tradução de Cláudia Schiling. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. PP.213-225.

²¹⁹AULARD, Alphonse *apud ibidem*, P.218.

²²⁰*ibidem*, P.220.

²²¹GODECHOT, Jacques, *apud* MASON, Laura. *Singing the French Revolution: popular culture and politics, 1787-1799*. Ithaca: Cornell University Press, 1996. P.63.

²²²MASON, Laura. *Canções: Mesclando os veículos*. In: DARNTON, Robert. & ROCHE, Daniel. (orgs.). *Revolução Impressa – A imprensa na França 1775-1800*. Tradução de Marcos Maffei Jordan. São Paulo: Edusp, 1996. P.341.

Durante a Revolução, as prensas tipográficas continuaram a cumprir seu papel tradicional de preservar os textos das canções, mas uma nova relação desenvolveu-se entre a canção e a página impressa quando se passou a preservar também as execuções. A explosão da edição de jornais que acompanhou o início da Revolução criou novas possibilidades para a representação de objetos e atividades aos olhos do público: cartas ao editor e colunas de anedotas capturavam algumas ocorrências da rua que sem elas seriam efêmeras, fundindo os jornais com a rua e o teatro em fóruns nos quais as idéias não-oficiais sobre a cultura revolucionária podiam ser elaboradas e publicamente discutidas. As canções e o canto, parte dessa experiência das ruas, estavam entre os tópicos abordados pelos jornais.²²³

Não obstante, é importante mencionar que o suporte apresentava à época limitações sociais e tecnológicas, que comprometeriam o crescimento duradouro do número de edições:

A variada e colorida sucessão de jornais pelos jornalistas revolucionários nunca chegou a se tornar um meio genuíno de comunicação de massas. Limitações sociais, como o nível de alfabetização, e tecnológicas, como a permanente dependência de prensas manuais de madeira, impossibilitaram tal alcance. Ainda assim, os jornais se tornaram a principal forma impressa na qual a luta revolucionária pela legitimidade política se articulou.²²⁴

Na contramão do *boom* dos jornais, os almanaques eram velhos conhecidos do povo francês. O gênero tradicionalmente conjugava imagens, calendários, previsões, definições de palavras, poemas e canções. A partir de 1789, a novidade foi a produção dos almanaques “políticos”, grandes compilados dos principais acontecimentos revolucionários do ano anterior:

Alguns almanaques políticos, de aparência mais frívola, tomavam a forma de cancionários – *La Lyre républicaine*, *La Muse républicaine* ou o *Chansonnier de la Montagne*. Ainda que seu tom fosse decididamente patriótico, pareciam com os *almanachs galants* do Antigo Regime – até mesmo nas gravuras que os ilustravam. Depois do habitual calendário, ofereciam uma espécie de antologia de poemas e canções do ano. Na sua maioria, eram reimpressões de hinos cantados em ocasiões patrióticas, ou canções marciais ou poemas que glorificavam abstrações personificadas, como a liberdade.²²⁵

Mais tarde, sob a República, os almanaques políticos sofreriam uma nova transformação, adquirindo um caráter pedagógico-republicano que será discutido no terceiro capítulo desta dissertação.

Por fim, sobre as estampas, elas tiveram enorme capilaridade em meio à sociedade

²²³ibidem, PP.340-1.

²²⁴POPKIN, Jeremy D.. *Jornais: A nova face das notícias*. In: DARNTON, Robert. & ROCHE, Daniel. (orgs.). *Revolução Impressa – A imprensa na França 1775-1800*. Tradução de Marcos Maffei Jordan. São Paulo: Edusp, 1996. P.199.

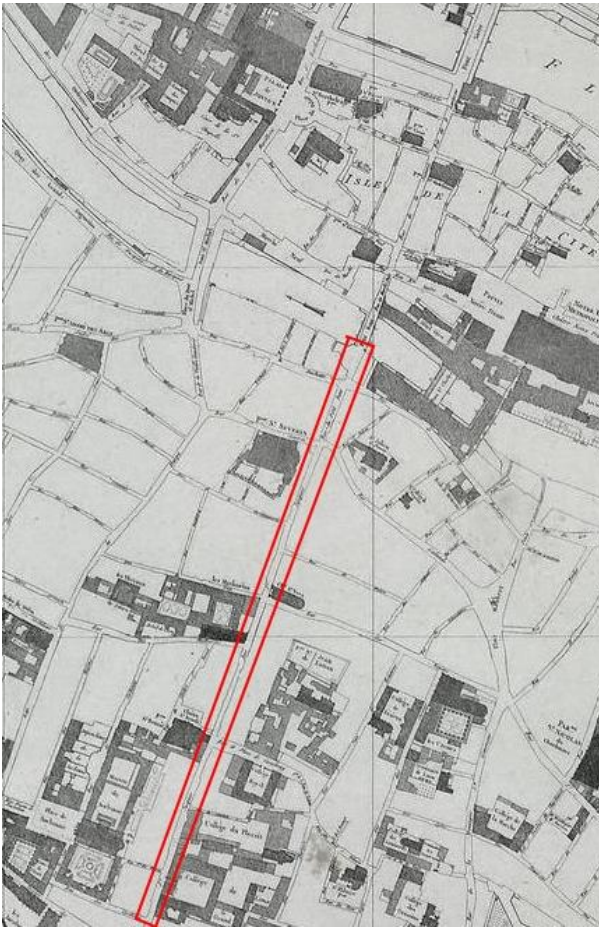
²²⁵ANDRIES, Lise. *Almanaques: Revolucionando um gênero tradicional*. In: DARNTON, Robert. & ROCHE, Daniel. (orgs.). *Revolução Impressa – A imprensa na França 1775-1800*. Tradução de Marcos Maffei Jordan. São Paulo: Edusp, 1996. P.294.

majoritariamente analfabeta de Paris.

Juntamente às canções e aos demais suportes da oralidade, elas desempenharam um grande papel na Revolução:

Quando se considera que na época metade ou dois terços da população não sabiam ler ou iam muito mal, e viviam num mundo tradicional de comunicação oral, compreende-se como essas gravuras cumpriam um papel bem mais que acessório. Junto com os veículos não-escritos dos discursos públicos e canções, atingiam os homens e mulheres nas ruas nos termos de sua cultura oral ou semi-oral. Não só tornavam acessível a mensagem revolucionária como também envolviam as pessoas comuns no processo de comunicação e formação de opinião de uma esfera política mais ampla, com sua tendência à democratização. Essas gravuras eram ao mesmo tempo um meio de educação política e um testemunho das ideias populares. Muitas delas fazem parte de uma cultura oral que, depois de ter sido silenciada pelo absolutismo e pelo Iluminismo, reviveu com a Revolução e teve parte na sua ascensão.²²⁶

²²⁶REICHARDT, Rolf. *Estampas: Imagens da Bastilha*. In: DARNTON, Robert. & ROCHE, Daniel. (orgs.). *Revolução Impressa – A imprensa na França 1775-1800*. Tradução de Marcos Maffei Jordan. São Paulo: Edusp, 1996. P.310-1.



A maior parte das tiragens era produzida “na *rue Saint-Jacques*, entre a *Sorbonne* e a *Ile de la Cité* no centro de Paris.” Estampas anônimas, de “colorido rudimentar” e técnica simples, tinham grandes e rápidas tiragens, que buscavam interpretar as “notícias do dia”.²²⁷

Figura 12: Recorte do mapa de Paris, 1791, de Edme Verniquet, com destaque (meu) em vermelho para a *Rue Saint-Jacques* entre a *Île de la Cité*, ao norte, e a *Sorbonne*, ao sul. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/1790_Plan_de_Verniquet.jpg .Acessado em 17 mai. 2017.

Houve, ao longo do período revolucionário, uma grande mistura de estampas com as canções populares. Por vezes, personagens foram retratados cantando e/ou dançando canções famosas do período, com suas letras citadas abaixo da representação, num claro exercício de “educação política” e também de “testemunho das ideias populares”. Exemplo disso, a estampa de René Duchemin, impressa pelo editor Hurard, em 1790, representava uma mulher camponesa, vestida com as cores da bandeira tricolor, colocada sobre o refrão da patriótica canção “*Ça Ira*” - indicada logo abaixo da gravura. Essa estampa também fazia parte da coleção do editor genebrês Michel Hennin (1777-1863).²²⁸

²²⁷ibidem, P.310

²²⁸DUCHEMIN, René. *Ah ça ira ça ira: [estampe]*. Paris: Hurard, 1790. Disponível em: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb402481496> . Acessado em 31 de março de 2017.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 13: "A jovem patriota, feliz, canta: 'Ah, ça ira, ça ira, ça ira!'", por René Duchemin, Paris, 1790. Disponível em: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb402481496> . Acessado em 31 de março de 2017.

Retratada em um ambiente bucólico, de simplicidade, a jovem patriota seguia para os trabalhos, ao amanhecer (como parece sugerir a posição de sua sombra, a casa deixada às costas da jovem e a claridade do céu), levando às mãos a sua ferramenta de trabalho: uma pá. A jovem era dotada de uma expressão leve e alegre, contagiada pelo esperançoso refrão da canção “Ça Ira” (expresso abaixo da estampa), “Ah, dará certo, dará certo.”²²⁹, uma indicação de que o dia que mal começara já carregava consigo a esperança no futuro da Revolução. A caracterização patriótica da jovem e a sua postura esperançosa frente à Revolução poderia funcionar como uma pedagogia civil ao público da estampa.

²²⁹Tradução livre de: “Ah, ça ira, ça ira.”

Do período que compreendeu os anos de 1789 a 1792, conhecemos 685 canções populares. Sendo que, em 1789, sabemos que circularam pelo menos 116 canções por Paris; em 1790, foram 261; e, em 1791, 308 canções.²³⁰

Abades, nobres, artesãos, impressores, camponeses, pintores, a origem dos autores foi extremamente diversa, assim como das autoras – que também marcaram presença.²³¹ As “cidadãs” Bagneris, Dubois, Dupray, Emery, Ferrand, Leblond, Mirza, Constance Pipelet, Jeanne Rocher, Pélagie Rousselin, Thiémé e Thilliol de Clermont, foram algumas das compositoras do período.²³²

Ademais, as canções foram também difundidas sob assinaturas como “patriota por toda a vida”, “defensor da pátria”, “guarda-francesa”, “esposa e mãe dos defensores da pátria”, etc.²³³

Nos teatros, o clima de radicalização política também se podia sentir.²³⁴ A historiadora Laura Mason narra episódio significativo, ocorrido em 1789: além dos aplausos, vaias e gritos, a plateia interagiu pelo canto coletivo ou, em exemplo mais extremo, mulheres saltaram no palco, interromperam a encenação, cantaram, beberam em nome do rei e beijaram o ator que o representava.²³⁵

Como diria o dramaturgo Dias Gomes, “o teatro é um ato político praticado diante do público”. Fruto de um coletivo, que escolhera (mesmo que de forma inconsciente) um tema a ser trabalhado, diante de um público, o teatro é um ato político-social que se realiza no momento, não no passado: “Ao contrário da pintura, da escultura, da literatura, ou mesmo do cinema, que já *aconteceram* quando são oferecidos ao público, o teatro possibilita a este testemunhar, não a

²³⁰PIERRE, Constant. *Les hymnes et chansons de la révolution*. Paris: Imprimerie Nationale, 1904. P.49.

²³¹ibidem, P.68.

²³²ibidem, P.69.

²³³idem.

²³⁴Em trabalho de maior fôlego do que este, tendo as canções como objeto de trabalho e não os movimentos populares, Laura Mason analisou em sua tese de doutoramento (que depois se tornou livro) não só as canções do período, como também os relatos de recepção presentes nos jornais. Destes, destacaram-se os ocorridos em teatros, sobretudo no pós-1794, onde a historiadora identificou uma pluralidade política no público, presente desde 1790, mas que se tornou mais visível nos primeiros anos após o Terror. Após o fim da perseguição terrorista, os governos subsequentes tiveram que lidar com extremistas, jacobinos e realistas, que utilizavam as canções “*La Marseillaise*” e “*Ô, Richard, ô mon Roi*”, respectivamente, para dar voz aos seus posicionamentos ideológicos. Embora a ausência de pluralidade política seja uma crítica importante ao trabalho que desenvolvi, gostaria de ressaltar que tive como fontes somente as canções do período, onde não pude verificá-la. Ademais, o período escolhido para a análise teve como pauta o envolvimento, o encantamento e o protagonismo dos movimentos populares na Revolução, sobretudo no que tange a participação política direta, aspiração fracassada em 1794, como se trabalhará no capítulo 3 desta dissertação. Gostaria que esta nota servisse não só às ponderações em torno deste trabalho, quanto também às possibilidades que o estudo dos espetáculos de teatro poderiam ofertar, graças à intimidade entre artistas e público, intrínseca ao ofício. MASON, Laura. *Singing the French Revolution: popular culture and politics, 1787-1799*. Ithaca: Cornell University Press, 1996.

²³⁵ibidem, PP.70-1.

obra realizada, mas em realização.”²³⁶

Assim, o teatro foi um espaço que acabou por condensar todas as contradições e anseios políticos da Revolução, com a peculiaridade de haver e se realizar pela enorme proximidade entre os artistas e o público, algo raro nos demais suportes: “Há noites em que parece que todas as esperanças e tensões da Revolução estão encerradas dentro das quatro paredes de um único teatro.”²³⁷

Dos teatros de *vaudeville*, o músico que talvez tenha obtido maior sucesso foi Pierre-Antoine-Augustin de Piis (1755-1832), cuja assinatura constava na autoria de quase 50 canções. Delas, destacaram-se “*Les traîtres à la nation*”, um sucesso em 1790, bem como “*L'hymne des camps e L'hymne à l'imprimerie*”. Famoso em Paris, o compositor fundou na *rue de Chartres-Saint-Honoré*, em 1792, o “*Théâtre du Vaudeville*”, juntamente com o músico e advogado Barré.²³⁸ Diferente dos demais teatros que continham em sua programação outros tipos de peças teatrais, como comédias e melodramas, o teatro de Barré e Piis foi o único a conter exclusivamente *vaudevilles*.²³⁹

Nas ruas, as canções populares que outrora eram vistas pela polícia do Antigo Regime como próprias à distração e enganação do povo, foram descritas pelo jornal *Chronique de Paris*, em 18 de maio de 1790, como valorosas e úteis ao esclarecimento do povo frente à mentalidade do Antigo Regime: “[...] nós vimos com prazer essa forma de diversão vista pela antiga polícia como própria à distração e enganação do povo, reduzida a uma destinação valorosa e útil, a de esclarecer e advertir quanto às intrigas da superstição e do fanatismo.”²⁴⁰ Jean Lair, compositor das ruas entre 1790 e 1792, foi um dos músicos que soube aplicar esse novo valor à sua alcunha: “cantor da liberdade”.²⁴¹

²³⁶GOMES, Alfredo Dias. *O Engajamento é uma Prática de Liberdade*. In: *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial de Teatro e Realidade Brasileira. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, Ano IV, julho, 1968. P. 10.

²³⁷MASON, *op. cit.*, 1996, P.72.

²³⁸PIERRE, Constant. *Les hymnes et chansons de la révolution*. Paris: Imprimerie Nationale, 1904. P.72.

²³⁹MASON, Laura. *Singing the French Revolution: popular culture and politics, 1787-1799*. Ithaca: Cornell University Press, 1996. P.73-4.

²⁴⁰[...] nous avons vu avec plaisir ce genre d'amusement si souvent employé par l'ancienne police à distraire le ou peuple ou à l'égarer, ramené à une destination louable et à un but utile, celui de l'éclairer et de le prémunir les menées de la superstition et du fanatisme. PIERRE, Constant. *Les hymnes et chansons de la révolution*. Paris: Imprimerie Nationale, 1904. P.2.

²⁴¹ibidem, P.6.



Figura 14: Recorte do mapa de Paris, 1791, de Edme Verniquet, com destaque em vermelho (meu) para a *Pont-au-Change*. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/1790_Plan_de_Verniquet.jpg. Acessado em 17 mai. 2017.

Em espaços públicos, os canceiros continuavam os seus trabalhos, angariando grande público. Bellerose, um desses compositores, atraia um público de todas as idades e sexos sobre a *Pont-au-Change*, em fevereiro de 1792. Cantando e tocando o seu violino, Bellerose percorria canções consagradas e também dísticos patrióticos, nas noites do inverno parisiense.²⁴²

As festas cívicas promovidas pela Revolução foram alguns dos eventos abordados pelas canções tidas como “patrióticas”. A primeira delas, realizada no dia 14 de julho de 1790, a Festa da Federação tinha como pretensão não só rememorar a Tomada da Bastilha, mas, sobretudo, forjar uma união entre os franceses por meio de uma “imensa refeição cívica”. “É, portanto, como um começo, não como uma celebração, que é experimentada a Festa da Federação.”²⁴³

Com a pretensão de inaugurar um “mundo iluminado”, a Festa da Federação utilizou de imagens, encenações, cenografia e discursos, no esforço de tornar “tábua rasa” o passado vinculado ao Antigo Regime e, ao mesmo tempo, “reconectar o fio rompido” com a antiguidade.²⁴⁴ A Antiguidade clássica substituiu para os revolucionários o apoio ideológico da Bíblia.²⁴⁵ Entretanto, no que tange à utilização de músicas, a cerimônia ocorreu “quase em total silêncio, excetuando músicas militares e religiosas”. Afinal, a festa era também uma solenidade, momento em que a Guarda Nacional e o Rei deveriam jurar proteger a Revolução. Por isso, ela “contrasta fortemente com os dias que a precedem e que se seguem, quando há muito canto,

²⁴²ibidem, P.3.

²⁴³OZOUF, Mona. *La fête révolutionnaire, 1789-1799*. Paris: Gallimard, 1976. P.59.

²⁴⁴ibidem, PP.60-61.

²⁴⁵ DABDAB TRABULSI, José Antonio. Liberdade, igualdade, antiguidade. O mundo clássico e a revolução francesa. *Revista de História e Cultura da Antiguidade Phoenix*, Rio de Janeiro, v. // , 1998.P.247.

dança e celebração.”²⁴⁶ Voltaremos a esses dias mais adiante.

Como dantes, sob os primeiros anos da Revolução, os assuntos mais percorridos pelos compositores continuaram sendo os relacionados às atualidades. Assim, em 1789, muito se cantarolava acerca dos Estados Gerais, da Assembleia Nacional, da Tomada da Bastilha e da Jornada à Versalhes. Questões da ordem do dia, como privilégios, Terceiro-Estado, direitos do homem, a bandeira da Guarda-Nacional, também foram abordadas. Nomes como o de La Fayette e de sua marquesa, bem como a “lúgubre invenção atribuída ao doutor Guillotin”, mexeram com os ânimos do público.²⁴⁷

Em 1790, os cancioneiros trataram dos “milagres da Revolução”, da bandeira tricolor, da bondade dos franceses e versaram sobre os membros da Assembleia Constituinte (Mirabeau, por exemplo) e sobre outras personalidades, dentre elas, Marat. Nas ruas, pontes, tavernas e cafés parisienses, canções foram entoadas em louvor à união dos franceses, ao rei e à pátria. O evento mais explorado pelos músicos – em mais de 60 canções – foi a Festa da Federação, que seria comemorada no dia 14 de julho.

²⁴⁶MASON, Laura. *Singing the French Revolution: popular culture and politics, 1787-1799*. Ithaca: Cornell University Press, 1996. P.45.

²⁴⁷PIERRE, Constant. *Les hymnes et chansons de la révolution*. Paris: Imprimerie Nationale, 1904. P.35.

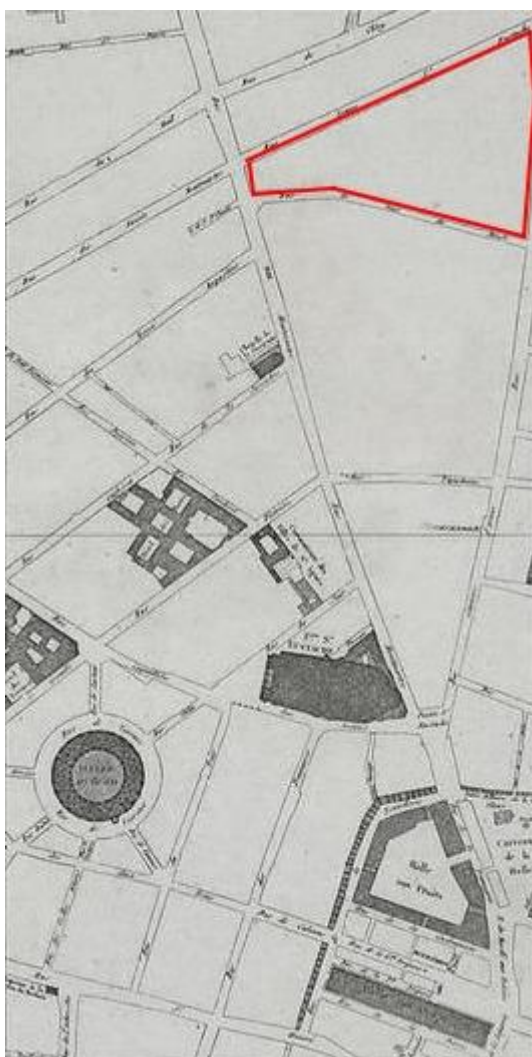


Figura 15: Recorte do mapa de Paris, 1791, de Edme Verniquet. O destaque em vermelho (meu) é para o local onde ficava a *Passage du Saumon*, não representada neste mapa – talvez por ser uma passagem para pedestres. A grande rua que corta o centro do mapa na direção norte-sul é a *rue Montmartre*. No canto inferior direito, é possível ver o mercado de *Les Halles* representado. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/1790_Plan_de_Verniquet.jpg. Acessado em 17 mai. 2017.

Ainda em 1790, o editor de música Frère, estabelecido na *Passage du Saumon* – entrada pela *Rue Montmartre* – lançaria “*Les Révolutions lyriques*”, uma compilação de 40 canções patrióticas que tratavam da Festa da Federação, da Tomada da Bastilha e dos demais acontecimentos revolucionários. Em suas publicações, o editor registrava o seu nome e, às vezes, o endereço da seguinte forma: “*Chez Frère, Passage du Saumon, rue Montmartre*”.

A busca pela compreensão dessa frase me levou à obra do musicólogo Constant Pierre, que dedicara algumas linhas ao trabalho do editor Frère, e, posteriormente, a essa fotografia, de abril de 1899, da entrada da *Passage du Saumon*, pela *Rue Montmartre* – que, hoje, já não existe mais:



Figura 16 Fotografia de Roger-Viollet da *Passage du Saumon*, entrada pela rue *Montmartre*. Paris (II^{ème} arr.), abril de 1899. Paris, museu Carnavalet. Disponível em: <http://www.parisenimages.fr/en/collections-gallery/27182-19-passage-du-saumon-entrance-rue-montmartre-paris-iind-arrondissement-april-1899-paris-musee-carnavalet>

De especial, as edições musicais de Frère traziam não só as letras das canções, mas o seu acompanhamento em compassos da partitura:

AH! CA IRA, DICTUM Populaire
Air du Carillon National

2 Couplet

<p>Ah! ça ira ça ira ça ira Suivant les maximes de l'Evangile Ah! ça ira ça ira ça ira Du législateur tout s'accomplira Celui qui se lève on abaissera Et qui se baisse l'on élèvera</p>	<p>Ah! ça ira ça ira ça ira Le vrai catéchisme nous instruira Et l'affreux fanatisme s'éteindra Pour être à la loi docile Tout François s'exercera Ah! ça ira ça ira ça ira</p>
---	--

Chez Frère

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 17 Primeira folha da edição musical de "Ça Ira", composta por Ladré e editada por Frère, da *Passage du Saumon*. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9010456b>>. Acessado em 16 ago. 2016.

As canções populares de 1791 homenagearam os filósofos Rousseau e Voltaire, bem como os nomes de Luís XVI, Brissot, Pétion, Bailly e Mirabeau, morto em abril daquele ano.

Personagens como os revolucionários, os contrarrevolucionários, os jacobinos, os aristocratas e os emigrados, foram retratados nas canções em acontecimentos marcantes da Revolução, como a Fuga da Família Real (junho de 1791). A Constituição de 1791, finalmente promulgada naquele ano, dividiu opiniões nas canções, “criticada por uns, aceita com alegria por outros, ela foi peça de tradução para diversos sentimentos”.²⁴⁸

Já em 1792, os eventos políticos internos a Paris receberam menor atenção dos cancioneiros. Mesmo sendo um ano repleto de acontecimentos importantes, como a Jornada de 10 de agosto, a suspensão e o aprisionamento do rei e o nascimento da República, a declaração de guerra em abril daquele ano serviu como pólvora ao *boom* das canções que “exaltavam a coragem dos defensores da pátria”, “maldiziam os tiranos e reis” e “ironizavam prussianos e austríacos”. O rei da Prússia e o general Brunswick, por exemplo, foram alvos de diversas canções, bem como os seus soldados. Embora de sucesso estrondoso, “*La Carmagnole*” – canção que trata em sua primeira versão de assuntos políticos internos a Paris – jamais teria o mesmo destaque entre os populares que “*La Marseillaise*”.²⁴⁹

Assim, sob os primeiros anos revolucionários, as canções populares continuaram a circular por toda a Paris. Elas se faziam presentes em teatros, ruas, praças, pontes, cafês e festas cívicas. Gozando das liberdades naturais anunciadas pela Declaração de Direitos do Homem e do Cidadão, diversos suportes, como os jornais, tiveram grande expansão nos primeiros anos. Com isso, as canções estiveram cada vez mais presentes não só no meio da oralidade, como no público leitor. A barafunda entre os diversos suportes e a sua liberdade de circulação favoreceu a discussão não só dos acontecimentos, como também de ideias oriundas da cultura revolucionária.²⁵⁰

Entretanto, a falta de uma regularidade na impressão das canções, bem como a efemeridade da popularidade dos eventos revolucionários retratados em notícias, fez com que as canções populares fossem igualmente passageiras e sucessivamente descartadas por outras de maior frescor e sucesso.²⁵¹

Até que, em julho de 1790, “um aspecto do cantar popular sofreu uma profunda transformação”.²⁵² Uma nova canção seria entoada pelos populares e perduraria por toda a

²⁴⁸PIERRE, Constant. *Les hymnes et chansons de la révolution*. Paris: Imprimerie Nationale, 1904. P.37.

²⁴⁹ibidem, P.38.

²⁵⁰MASON, Laura. *Canções: Mesclando os veículos*. In: DARNTON, Robert. & ROCHE, Daniel. (orgs.). *Revolução Impressa – A imprensa na França 1775-1800*. Tradução de Marcos Maffei Jordan. São Paulo: Edusp, 1996. P.340-1.

²⁵¹ibidem, P.341.

²⁵²ibidem, P.343.

Revolução, não para celebrar um acontecimento, mas para “demonstrar posições e atitudes políticas em relação à Revolução.”²⁵³ Qual seria essa canção? Quais são as circunstâncias do seu aparecimento? Do que ela tratava e o que ela representava? Quais as suas implicações para a canção popular em geral? Quais transformações na cultura política popular podem ser atestadas pelo seu sucesso?

2.3 O canto popular e o exercício político

Enfim, é hora de retornarmos ao contexto de 1790, descrito no início do capítulo. Um ano mais tarde, era notório nas ruas parisienses alguns novos elementos: a adoção, por alguns, de lenços vermelhos amarrados na cabeça ou nos braços, aglomerações que discutiam sobre os trabalhos da Assembleia Constituinte ou reclamavam do preço do pão, o patrulhamento constante de membros da Guarda Nacional por ali, ou, por aqui, os paralelepípedos arrancados pelos manifestantes, como tática de defesa.

Esse cenário de aparente “instabilidade da política revolucionária” e tudo o que o compunha, de alguma forma, guardava relação com a descoberta da força dos movimentos populares, tanto por parte dos bravos manifestantes - que mantinham a marcha do processo revolucionário -, quanto pelos temerosos governantes - que buscavam freá-la no seu ponto de interesse.²⁵⁴ Em tempos de questionamento sobre a extensão do poder real, de construção de um novo modelo de poder, a questão da soberania popular foi posta. Se, antes, a coisa pública era assunto restrito ao rei, agora, o povo encontrava em sua capacidade de mobilização uma forma de se sentar à mesa das discussões públicas.

Nas palavras do historiador francês François Furet:

A revolução caracteriza-se por uma situação onde o poder aparece a todos como vazio, livre, intelectual e praticamente. Na antiga sociedade, era o contrário: o poder estava ocupado, por toda a eternidade, pelo rei, nunca estava livre, senão através de uma ação ao mesmo tempo herética e criminosa, sendo aliás proprietário da sociedade, árbitro de seus fins. Ei-lo agora não somente disponível, mas propriedade da sociedade, que deve investi-lo, submetê-lo a suas leis. Como ele é também o grande culpado do Antigo Regime, o lugar da arbitrariedade e do despotismo, a sociedade revolucionária conjura a maldição que pesa sobre ele através de uma sacralização inversa à do Antigo Regime: o poder é o povo.²⁵⁵

No ineditismo do momento, os revolucionários foram obrigados a improvisar. Havendo

²⁵³ibidem, PP.343-6.

²⁵⁴FURET, François. *Pensando a Revolução Francesa*. Tradução de Luiz Marques e Martha Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. P.62.

²⁵⁵ibidem, p.63.

na situação um “vácuo” deixado pelo poder absolutista, o povo o preencheria com a sua soberania. Mas, acrescenta Furet, como o povo poderia fazê-lo na prática? Através da opinião, responde o historiador, “a palavra substitui o poder [absolutista] como única garantia de que o poder não pertence senão ao povo, ou seja, a ninguém. E ao contrário do poder, que tem a doença do segredo, a palavra é pública, e portanto submetida ao controle do povo.”²⁵⁶

Disso decorreu um outro problema: justamente saber quem, por meio do uso da palavra, seria capaz de representar o povo? Suas ações políticas de fato refletiam a vontade popular? Tratava-se aqui de um questionamento que está nas bases do pensamento democrático, no paradoxo entre sua forma direta e representativa, e que seria fundamental no processo revolucionário entre os anos de 1789 e 1794.²⁵⁷

A partir desse questionamento gostaria de tratar, enfim, do novo sucesso entre as pessoas que trabalhavam nos preparativos da Festa da Federação: a canção “*Ça Ira*” (Faixa 3 do CD).

“*Ça Ira*” foi uma composição do cantor Ladré, “talvez o mais famoso e prolífico”²⁵⁸ do período revolucionário, que mais tarde ficaria conhecido pela alcunha “*cancioneiro dos sans-culottes*”²⁵⁹. Sua canção foi composta sobre a famosa melodia intitulada “*Carillon National*”. Esta, por sua vez, criada em 1786, por Bécourt, um músico do Teatro *Beaujolais*, situado próximo ao *Palais Royal*. A melodia de Bécourt era não só bem conhecida pelas ruas parisienses, como também uma das favoritas de Maria Antonieta – o que se tornaria uma grande ironia.²⁶⁰

De acordo com o jornal *Chronique de Paris*, o novo sucesso de Ladré marcava o ritmo dos trabalhos no *Champ des Mars*.²⁶¹ Para Michelet, a canção teve um profundo impacto entre os franceses e em seu trabalho:

Toda a população se pôs a trabalhar. Foi um espetáculo surpreendente. De dia, à noite, homens de todas as classes, de todas as idades, até crianças, todos, cidadãos, soldados, abades, monges, atores, irmãs de caridade, belas damas, damas do mercado, todos manejavam a picareta, empurravam o carrinho de mão ou conduziam a carroça. Crianças iam à frente, levando luzes; orquestras ambulantes animavam os trabalhadores: estes mesmos, nivelando a terra, cantavam este canto nivelador: “Ah! ça ira! ça ira! ça ira! Celui qui s’élève,

²⁵⁶idem.

²⁵⁷*ibidem*, P.64.

²⁵⁸PIERRE, Constant. *Les hymnes et chansons de la révolution*. Paris: Imprimerie Nationale, 1904. P.5.

²⁵⁹Tradução livre de: “*chansonnier des sans-culottes*”. PIERRE, Constant. *Les hymnes et chansons de la révolution*. Paris: Imprimerie Nationale, 1904. P.72.

²⁶⁰MARTINE, David e DELRIEU, Anne-Marie. RICE, Paul F. *British Music and the French Revolution*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2010. P.153.

²⁶¹MASON, Laura. “*Ça ira*” and the Birth of the Revolutionary Song. *History Workshop*, No. 28. Oxford University Press, 1989. P. 28. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4288922>>. Acessado em 27 fev. 2013.

on l'abaissera!"²⁶².

Os versos de 1790 eram esperançosos. Eles faziam o povo francês crer que em seu canto uno, tudo seria possível alcançar, mesmo face aos “motins” e “inimigos”:

Ah! dará certo, dará certo, dará certo,
O povo neste dia não para de repetir,
Ah! dará certo, dará certo, dará certo,
Apesar dos motins tudo dará certo
Nossos inimigos confusos estão lá
E nós iremos cantar Aleluia!
[...]²⁶³

A melodia adotada auxiliava no distanciamento entre os “inimigos” e a “Aleluia”, o cântico alegre que celebrava ali as conquistas da nação. Para isso, entre o quinto e o sexto versos, a melodia realiza um movimento descendente e, depois, ascendente.

Primeiro, a canção atinge a nota mais grave de sua tessitura, a Sol (uma oitava abaixo da nota Sol que introduz a canção), justamente no verso: “Nossos inimigos confusos estão lá” (grifo meu). Aqui, a sintonia entre música e letra marca o patamar inferior dos inimigos em relação aos cantantes, o que pode ser lido, em uma linguagem religiosa, na oposição entre inferno e céu, ou, em uma linguagem bélica, como a ideia de subjugação. Observe a marcação e a linha traçada em vermelho na imagem abaixo:

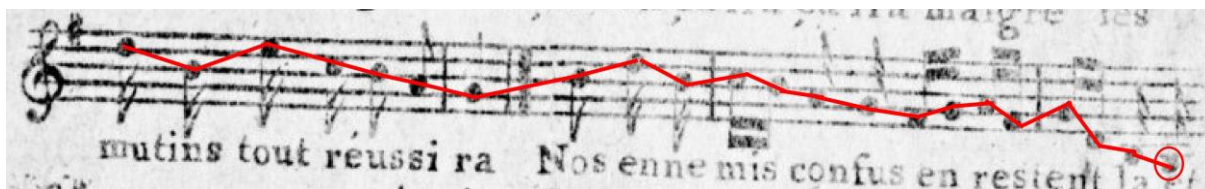


Figura 18: Recorte do quinto verso da canção "Ça Ira", em sua partitura, destaque em vermelho (meu) para a nota musical Sol, a mais grave alcançada nesta canção. A linha vermelha traçada tem como intuito evidenciar o movimento melódico da canção. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9010456b>>. Acessado em 16 ago. 2016.

Logo após, a canção ascende sob o verso “E nós iremos cantar Aleluia!” (grifo meu, a fim de destacar a sílaba tônica da palavra em francês, que recai sobre o último “a”) até a nota Ré, um intervalo de 12º grau acima dos “inimigos” - marcando um distanciamento entre os cantantes e os “inimigos”. Observe as marcações em cores na imagem abaixo:

²⁶²MICHELET, Jules. *História da Revolução Francesa – Da queda da Bastilha à Festa da Federação*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das letras, 1989. P.415.

²⁶³Tradução livre de: *Ah! ça ira, ça ira, ça ira, / Le peuple en ce jour sans cesse répète, / Ah! ça ira, ça ira, ça ira, / Malgré les mutins tout réussira / Nos ennemies confus en restent la / Et nous allons chanter Aleluia [...]*. BÉCOURT. *Ah! ça ira, dictum populaire, air du carillon national [à 1 v.]*. Paris: Frère, 1790. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9010456b>>. Acessado em 16 ago. 2016.

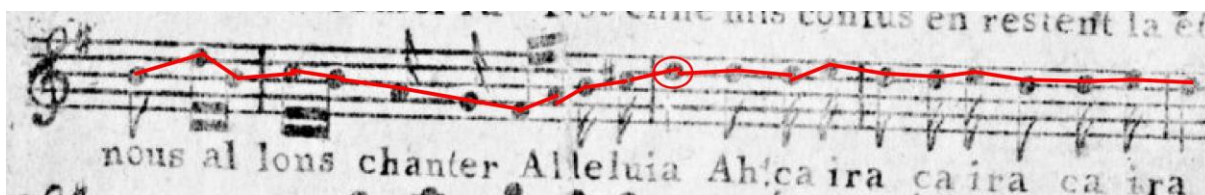


Figura 19: Recorte do sexto verso da canção "*Ça Ira*", em sua partitura, destaque em vermelho (meu) para a nota musical Ré. A linha vermelha traçada tem como intuito evidenciar o movimento melódico da canção. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9010456b>>. Acessado em 16 ago. 2016.

Nos demais versos da primeira estrofe é possível perceber outra aproximação importante entre a melodia e a letra:

[...]
 Ah! dará certo, dará certo, dará certo,
 Quando Boileau outrora do Clero fala
 Como um profeta ele previu isso
 Cantando minha cançoneta
 Com prazer nós diremos:
 Ah! dará certo, dará certo, dará certo,
 Apesar dos motins tudo dará certo!
 [...]²⁶⁴

No primeiro verso deste trecho, o sétimo da primeira estrofe, ao invés da frase melódica usar as notas Sol e Lá, como aconteceu nos primeiro e terceiro versos, ela utiliza as notas Ré e Mi, um intervalo de 5^a justa acima, soando mais aguda. Isso nos leva a crer que a “Aleluia!” entoada no verso anterior funcionara e teria causado algum efeito sobre o verso que dá nome à canção, ascendendo-o. Observe as marcações em cores na imagem abaixo

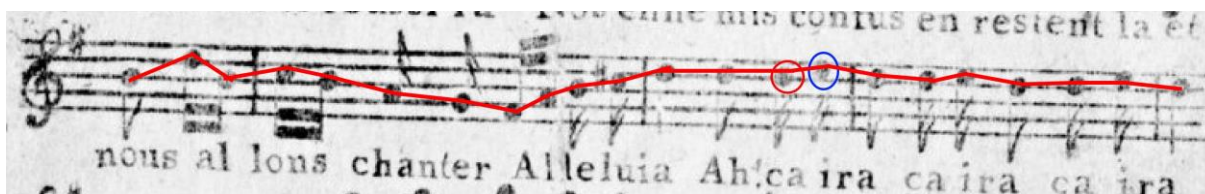


Figura 20: Recorte do sétimo verso da canção "*Ça Ira*", em sua partitura, destaque em vermelho (meu) para a nota musical Ré e, em azul (meu), para a Mi. A linha vermelha traçada tem como intuito evidenciar o movimento melódico da canção. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9010456b>>. Acessado em 16 ago. 2016.

Depois, no verso seguinte, a canção alcança as suas notas mais agudas, o Lá e o Si, justamente quando trata das verdades “profetizadas” pelo escritor satírico Nicolas Boileau²⁶⁵ em relação ao Clero. Observe as marcações em cores na imagem abaixo:

²⁶⁴Tradução livre de: [...] Ah! ç*a* ira, ç*a* ira, ç*a* ira, / Quand Boileau jadis du Clerge parla / Comme un prophète il a p*re*dit ce la / En chantant ma chans*o*nette / Avec plaisir on dira: / Ah! ç*a* ira, ç*a* ira, ç*a* ira, / Malgré les mutins tout reussirá. *idem*.

²⁶⁵Nicolas Boileau (1636-1711) foi escritor e poeta de sátiras sobre costumes da época, atraindo a ira de governantes e do Clero.

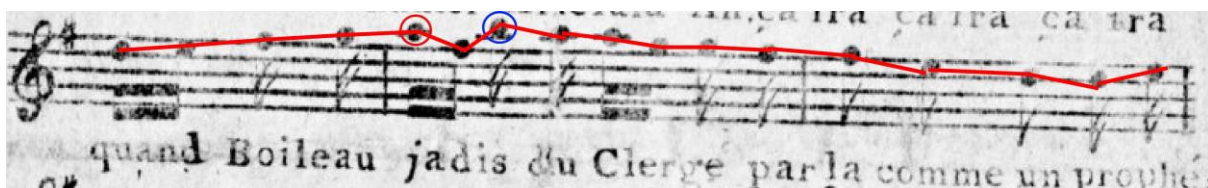


Figura 21: Recorte do oitavo verso da canção "*Ça Ira*", em sua partitura, destaque em vermelho (meu) para a nota musical Lá e, em azul (meu), para a Si, a mais aguda alcançada nesta canção. A linha vermelha traçada tem como intuito evidenciar o movimento melódico da canção. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9010456b>>. Acessado em 16 ago. 2016.

A canção alcança as notas mais agudas novamente, e pela última vez, ao dizer “Cantando a minha cançoneta” (grifos meus) - o que nos leva a inferir que as palavras do satírico Boileau encontrariam um paralelo com a canção entoada ali. Assim, a “*Ça Ira*” - a “minha cançoneta”, do eu lírico - teria como função esclarecer o seu público. Observe as marcações em cores na imagem abaixo:

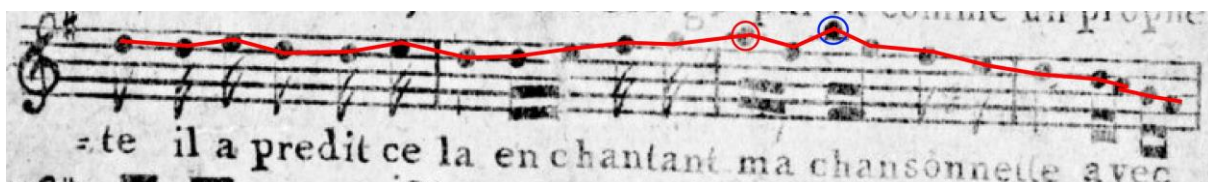


Figura 22: Recorte do nono verso da canção "*Ça Ira*", em sua partitura, destaque em vermelho (meu) para a nota musical Lá e, em azul (meu), para a Si, a mais aguda alcançada nesta canção. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9010456b>>. Acessado em 16 ago. 2016.

Nas segunda e terceira estrofes, a linguagem religiosa fica ainda mais evidente. A canção cita as “máximas do Evangelho”, o “catecismo” e até mesmo os ensinamentos presentes no Evangelho de São Mateus²⁶⁶:

[...]

Ah! dará certo, dará certo, dará certo,
Seguindo as máximas do Evangelho,
 Ah! dará certo, dará certo, dará certo,
 De tudo o legislador cuidará,
 Aquele que se elevar nós o abaixaremos,
E aquele que se abaixar nós o elevaremos.

Ah! dará certo, dará certo, dará certo,
 O verdadeiro catecismo nos instruirá,
 E o medonho fanatismo se apagará,
 Para ser obediente à lei,
 Todos os franceses se exercerão,
 Ah! dará certo, dará certo, dará certo.

²⁶⁶Mt. 18:1-5.

[...] ²⁶⁷ (grifos meus)

“*Ça Ira*” era uma canção muito mais complexa do que as *chansons à boire*, como “*La prise de la Bastille*” - cuja simplicidade da tessitura comparei anteriormente à das canções infantis. Em “*Ça Ira*”, ao contrário, a tessitura ultrapassa duas oitavas, o que poderia ser um indício de que se tratava mesmo de uma canção necessariamente executada por um coletivo de vozes, algo capaz de compreender toda a extensão vocal necessária.

Por outro lado, ela tinha semelhanças com “*La prise de la Bastille*”, como o fato de ser também uma canção estrófica. Portanto, todas as observações apontadas para a primeira estrofe podem ser observadas nas demais. Exemplo disso é o recurso melódico para marcar distanciamento entre o sexto e o sétimo verso de todas as estrofes, sendo o último exaltado em relação ao primeiro (o que analisei, anteriormente, a partir da relação entre os “inimigos” e o eu lírico). Na segunda estrofe, a aplicação desse recurso se dá justamente na referência ao Evangelho de São Matheus: “Aquele que se elevar nós o abaixaremos / E aquele que se abaixar nós o elevaremos.” (grifos meus)

Embora a letra da canção “*Carrillon National*” não tenha sido encontrada, pode-se sugerir que a menção no título ao instrumento carrilhão possa também conter algo da linguagem religiosa.

O carrilhão é um instrumento de percussão, formado por um teclado que controla um conjunto de sinos, de tamanhos variáveis. O que gostaria de sugerir aqui é a utilização em “*Ça Ira*” de referências religiosas, observada não só nos elementos melódicos e na letra da canção, trabalhados acima, mas também pelo uso que fazia da melodia “*Carrillon National*”. Esta remetia, como se pode inferir a partir do seu título, ao timbre dos sinos, amplamente conhecidos por suas instalações em torres de igrejas. Nelas, o tilintar dos sinos poderia servir para regular o tempo dos homens, alertar sobre os perigos e convocar os seus fiéis às missas. Todas as três funções poderiam ser apropriadas pelos revolucionários do universo religioso para o político.

“*Ça Ira*” também trazia consigo uma mensagem de fraternidade entre a nação francesa, mote da Festa da Federação e da nova sociedade que pretendiam fundar. Além de apresentar o protagonismo do povo, ela sugeria uma aristocracia que se sentia culpada, exaltava a figura do

²⁶⁷Tradução livre de: *Ah ! ça ira, ça ira, ça ira, / Suivant les maximes de l'Évangile / Ah ! ça ira, ça ira, ça ira, / Du législateur tout s'accomplira. / Celui qui s'élève on l'abaissera / Et celui qui s'abaisse on l'élèvera. / Ah ! ça ira, ça ira, ça ira, / Le vrai catéchisme nous instruira / Et l'affreux fanatisme s'éteindra. / Pour être à la loi docile / Tout Français s'exercera. / Ah ! ça ira, ça ira, ça ira!* BÉCOURT. *Ah! ça ira, dictum populaire, air du carillon national [à 1 v.]*. Paris: Frère, 1790. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9010456b>>. Acessado em 16 ago. 2016.

Marquês de La Fayette – aristocrata e comandante da Guarda Nacional criada pela Assembleia Nacional para manter a ordem – e discorria sobre um clero arrependido, uma referência à aprovação na Assembleia da Constituição Civil do Clero²⁶⁸, ocorrida no dia 12 de julho. Tudo isso sobre os efeitos melódicos já tratados aqui:

[...]
 Ah! dará certo, dará certo, dará certo!
 Pierette e Margot cantam na guinguette
 Ah! dará certo, dará certo, dará certo!
 Alegremo-nos, bons tempos virão!
 O Povo Francês outrora silenciava,
 E agora o Aristocrata se culpa!
 Ah! dará certo, dará certo, dará certo!
 O Clero lamenta sua riqueza,
 Por justiça, a nação a terá,
 Pelo prudente Lafayette,
Toda desordem se acalmará.
 Ah! dará certo, dará certo, dará certo!
 [...]²⁶⁹ (grifos meus)

Contra os motins e a desordem, a Festa da Federação, aquela que se preparava, tinha como mote a inauguração de um novo tempo para a França, de liberdade e justiça, por isso a sua mensagem deveria ser de união e fraternidade entre todos, uma tentativa de manter unido o tecido social que ainda costuravam. Como dizia Hannah Arendt, o conceito que aquelas pessoas imprimiam à Revolução era “indissociavelmente ligado à ideia de que o curso da história de repente se inicia de novo, de que está para se desenrolar uma história totalmente nova, uma história jamais narrada ou conhecida antes.”²⁷⁰ Daí a importância em envolver tanto os membros dos antigos “estados” - nobreza, clero e plebe -, quanto os habitantes de todas as regiões da França. Michelet discorreu sobre a união entre parisienses e “estrangeiros” que chegavam de todas as partes, em torno da canção que contagiava a todos que alcançavam os *Champs de Mars*:

E, ao atravessar em bandos as aldeias e as cidades, eles [militares que vinham de todas regiões da França] cantavam com todas as forças, com uma alegria heroica, um canto que os habitantes, às suas portas, repetiam. Esse canto,

²⁶⁸Votada no dia 12 de julho de 1790 e assinada à contragosto por Luís XVI em 26 de dezembro do mesmo ano, a Constituição Civil do Clero reorganizava o poder da Igreja dentro da “nova” França, designando os eclesiásticos como funcionários públicos.

²⁶⁹Tradução livre de: [...] *Ah ! ça ira, ça ira, ça ira ! / Pierrette et Margot chantent la guinguette / Ah ! ça ira, ça ira, ça ira ! / Rejoissons nous le bon temps viendra / Le Peuple François jadis à qui a / L'aristocrate dit mea-culpa / Ah ! ça ira, ça ira, ça ira / Le Clergé regrette le bien qu'il a / Par justice la Nation l'aura / Par le prudent la Fayette / Tout trouble s'apaisera [...].* BÉCOURT. *Ah! ça ira, dictum populaire, air du carillon national [à 1 v.]*. Paris: Frère, 1790. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9010456b>>. Acessado em 16 ago. 2016.

²⁷⁰ARENDRT, Hannah. *Sobre a Revolução*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. P.56.

nacional entre todos, rimado pesada, vigorosamente, sempre sobre as mesmas rimas (como Mandamentos de Deus e da Igreja), marcava de modo admirável o passo do viajante que vê abreviar-se o caminho, o progresso do trabalhador que vê a tarefa avançar. Ele seguiu com fidelidade o andar da própria Revolução, apressando o compasso quando esse terrível viajante se precipitava. Abreviado, concentrado em uma ronda de furor e de vertigem, tornou-se o mortal *Ça ira!* De 1793. O de 1790 teve outro caráter [...].²⁷¹

Abolida a nobreza hereditária, em 19 de junho de 1790, dia em que Marquês de La Fayette passou a ser chamado simplesmente por Monsieur Motier, e o Conde de Mirabeau, por Monsieur Riquetti, a igualdade nunca teria sido sentida pelos franceses como naquele dia de festividade. O canto, o trabalho e a festa tornaram todos os franceses “uma só e mesma coisa, a igualdade em ação.”²⁷²

Há também um elemento melódico que auxiliara na união de todos: o ritmo. O desenho rítmico de “*Ça Ira*”, de caráter marcial, pode ser percebido pelos tempos atribuídos às notas musicais: um longo, seguido de dois curtos. Também o compasso binário da composição, que lembra o andar e, por conseguinte, a marcha. Tudo isso faz imaginar o som de um tarol, por exemplo, marcando o ritmo dos trabalhos na atmosfera contagiante de junho de 1790. Afinal, como afirma Sacks, o ritmo tem papel fundamental na formação das coletividades:

O poder quase irresistível do ritmo evidencia-se em muitos outros contextos: nas marchas, serve para impulsionar e coordenar o movimento e para estimular uma excitação coletiva e talvez marcial. Isso ocorre não só com músicas militares e tambores de guerra, mas também com o lento e solene ritmo de uma marcha fúnebre. Também vemos isso em todo tipo de canção de trabalho – músicas rítmicas que provavelmente surgiram nos primórdios da agricultura, quando arar o solo, capinar e malhar grãos requeriam os esforços combinados e sincronizados de um grupo de pessoas. O ritmo e seu arrasto do movimento (e frequentemente da emoção), seu poder de mover e comover as pessoas, pode muito bem ter tido uma função cultural e econômica crucial na evolução humana, unindo as pessoas, gerando um sentimento de coletividade e comunidade.²⁷³

Embora houvesse semelhanças entre “*Ça Ira*” e as demais canções populares entoadas sob o Antigo Regime – como a sua estrutura repetitiva, ligeira, bem ritmada, de fácil memorização, ou até mesmo em relação à sua mensagem esperançosa –, ela, como canção popular, é notoriamente mais complexa do que as anteriores. De tessitura maior e melismática, o sucesso de *Ladré* também se diferenciou como prática cultural.

²⁷¹MICHELET, Jules. *História da Revolução Francesa – Da queda da Bastilha à Festa da Federação*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das letras, 1989. P.414.

²⁷²*ibidem*, P.416.

²⁷³SACKS, Oliver. *Alucinações musicais: relatos sobre a música e o cérebro*. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. PP.258-9.

“*Ça Ira*” foi um marco, pois não se limitava a opinar em relação às decisões políticas ou insatisfações do cotidiano popular. Ela propiciava mais do que um momento de comunhão: cantá-la era uma forma de ocupar o espaço público. Capaz de ressoar por toda Paris, essa canção servia como suporte de circulação de informações, à (re)estruturação de realidades e também à mobilização popular. Por isso, como aponta Mason, ela se tornou o símbolo de uma nova forma popular de ativismo político, conjugando canto e ação pública.²⁷⁴

Respondendo ao problema suscitado por François Furet em relação à capacidade de representar o “povo” por meio da palavra, neste momento, “*Ça Ira*” foi a voz de populares que intervieram diretamente no debate público, pressionando e, por vezes, amedrontando os seus representantes na Assembleia. Cantando, esse povo presente entre os anos de 1789 e 1792 não só em feiras, cafés, pontes e tavernas, mas também nas ruas, em jornadas populares²⁷⁵, deixou claro aos governantes que a sua intervenção direta no espaço público também era uma forma de exercício da soberania popular.

A partir da Festa da Federação, “*Ça Ira*” não se tornou efêmera como as canções do Antigo Regime: ela seria lembrada, temida e entoada em diferentes cerimônias públicas, teatros, movimentos populares, fossem eles reuniões ou mesmo ações contra alvos comuns, receberia novas versões e seria associada a outros suportes entre os anos de 1790 e 1792. Como, por exemplo, nesta imagem:

²⁷⁴MASON, Laura. “*Ça ira*” and the Birth of the Revolutionary Song. *History Workshop*, No. 28. Oxford University Press, 1989. P. 33. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4288922>>. Acessado em 27 fev. 2013.

²⁷⁵A respeito das Jornadas Revolucionárias: “A inovação da Revolução foi dupla. Mobilizou as massas, que se constituíram em colunas. Ignorou as barricadas, a não ser por um momento curto, em 13 de julho de 1789 e no mês de Germinal, no ano III, no subúrbio de Saint-Antoine. Será coisa de causar espanto? O povo tomou a rua, e dominar a rua significava soberania.” RICHET, Denis. *Jornadas Revolucionárias*. In: Dicionário Crítico da Revolução Francesa / François Furet e Mona Ozouf. Tradução de Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. P.102.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 23 "Não dará certo | Dará certo.", autoria desconhecida, Paris, 1792. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6948844c>>. Acessado em 16 ago. 2016.

Nesta estampa editada por Weibert, em 1792, - também da coleção de Michel Hennin - a figura de Luís XVI aparecia junto à figura da nação. Luís XVI foi representado com todo o seu ornamento real, de olhos abertos, mas sem braços. A nação, de costas para o rei, fora colocada sob trajes simplórios, de olhos fechados, com o *bonnet rouge*²⁷⁶ à cabeça, uma faixa

²⁷⁶“Evidentemente não foi a Revolução Francesa que criou esse símbolo de liberdade. Inspirado em moedas romanas que mostram escravos libertos recebendo o “barrete frígio” no momento da emancipação, tal simbolismo tinha uma história na arte gráfica, em medalhas e inscrições que remonta no mínimo à revolta holandesa do século XVI. E foi usado continuamente na cultura popular e erudita durante pelo menos dois séculos, em geral sob a forma de um chapéu redondo, com aba larga e topo chato. [...] O que aconteceu de notável em 1792 foi que o símbolo passou a ser interpretado ao pé da letra; as pessoas deviam não só reconhecê-lo como usá-lo. Mesmo em 1791, quando David desenhou o seu idealizado homem do povo na quadra do jogo da péla, o barrete desse personagem era mais um símbolo que uma peça da indumentária. Um ano depois isso já não era verdade. Naturalmente Robespierre nunca se dignou a pôr o barrete sobre seu cabelo empoado, mas este começou a aparecer no clube dos jacobinos, entre membros e espectadores, e nas sociedades e assembleias mais conscientemente populares tornou-se *de rigueur*. Alguns oficiais do Exército chegaram a reivindicar o direito de usá-lo em lugar do tricórnio militar. SCHAMA, Simon. *Cidadãos: uma crônica da Revolução Francesa*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. P. 490.

tricolor à cintura e também sem braços. A presença da cor branca na faixa (cor da família real), junto às cores de Paris (azul e vermelha), assim como o posicionamento das duas figuras, praticamente atadas entre si, indicavam a permanência da figura real no governo revolucionário àquela altura. Mesmo juntas, as duas figuras contrastavam entre si, fosse pelo sentido contrário de seus posicionamentos, pelas vestimentas adotadas ou pelos olhos. Sem braços, ambas pareciam não poder nada realizar juntas. A descrição abaixo da figura completaria o sentido da estampa, evidenciando o posicionamento do autor anônimo: com a figura real, “*Ça n’ira pas*”²⁷⁷, mas com a Nação (que ainda precisaria abrir os olhos), “*Ça ira*”.²⁷⁸

Logo, a canção se tornaria, assim como a própria Revolução, mais violenta contra os realistas e a aristocracia, pedindo por suas cabeças: “Soa o alarme por todos os lugares; os patriotas, as pessoas marchando, homens e mulheres, vão juntos à Assembleia Nacional, com caldeirões, com caçarolas, tudo com que se pode fazer barulho, gritando: 'Ao poste, ao poste, com os aristocratas, *ça ira!*'”²⁷⁹

A violenta prática de alçar os corpos de inimigos pelas roldanas dos postes de iluminação, representada na versão de *Ça Ira* de 1792, era algo presente desde o início da Revolução. A prática foi o tema desta estampa de 1790, da coleção de Michel Hennin, sem autor ou editor conhecidos:

²⁷⁷Em tradução livre: “Não dará certo”.

²⁷⁸ s./a. *Ça n’ira pas. Ça ira.* Paris: Webert, 1792. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6948844c>>. Acessado em 16 ago. 2016.

²⁷⁹Tradução livre de: “*On sonne le tocsin partout; les patriotes, les gens des marchés, hommes & femmes, s’en vont ensemble à l’Assemblée nationale, avec des chaudrons, des casseroles, tout ce qui peut faire du bruit, en criant: 'À la lanterne! à la lanterne, les aristocrate! ça ira!*””. ERCKMANN-CHATRIAN. *Histoire d’un paysan. La patrie en danger. 1792.* Paris: J. Hetzel, 1872. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9634182j>>. Acessado em 3 abr. 2017.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 24 "Os Aristocratas em Lanternopolis", autoria desconhecida, Paris, 1790. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69474950>>. Acessado em 3 abr. 2017.

Na representação, à esquerda, um membro da plebe, calçando *sabots*²⁸⁰, atacara dois outros personagens ao mover as cordas dos postes de iluminação. Ao centro, o personagem que vestia roupas de clérigo fora atingido. À direita, um membro da nobreza, de joelhos, também

²⁸⁰*Sabots* eram sapatos de madeira muito utilizados pela plebe e que se tornaram parte da vestimenta simbólica dos *sans-culottes* ao longo do processo revolucionário francês.

fora atingido, em sua peruca, mas parecia intentar uma reação com sua adaga a mão – seria uma referência à sempre suspeita “conspiração aristocrática” ou estaria o personagem atônito pelo ataque e com sua espada quebrada a mão? A cena ocorria na *Rue de la Lanterne*, dentro da *Île de la Cité* – hoje a rua foi incorporada pela *Rue de la Cité*. Abaixo da estampa, havia o seu título “Os Aristocratas em *Lanternopolis*” e uma pequena descrição: “A Peste será as lanternas elas farão nossa perda.” A estampa, em tom crítico e antirrevolucionário, parecia dar voz às vítimas aristocratas da Revolução, que percebiam a sua população ser dizimada pelas “lanternas” tal qual a Peste Negra, no século XIV francês, o fez em relação à plebe – uma clara alusão à prática de enforcar inimigos (como o clérigo e o nobre da estampa) nos postes de iluminação.²⁸¹

Embora estivesse presente desde o início da Revolução, a violência realizaria uma enorme escalada a partir do fim de 1791. Nos próximos anos, isso se explicaria pelos movimentos contrarrevolucionários (articulado por emigrados e simpatizantes do poder real) e pelo crescente engajamento dos movimentos populares.²⁸² Como a “peste” contaminaria a figura do rei e como isso seria retratado pelas canções do período? Após a queda de Luís XVI e a proclamação da República, como o novo governo lidaria com o poder das ruas? Haveria espaço para o exercício democrático direto promovido pela canção popular sob o Terror? Para investigar essas questões, é preciso continuar a acompanhar o processo revolucionário e sua radicalização, compreender como ele foi forjado pelos revolucionários e, concomitantemente, como ele forjou os seus personagens. É hora de adentrar os pântanos do governo terrorista.

²⁸¹s./a.. *Les Aristocrates a Lanternopolis: La Peste soit des Lanternes elles feront notre perte*. Paris: [s.n.], 1790. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69474950>>. Acessado em 3 abr. 2017.

²⁸²VOVELLE, Michel. *A revolução francesa, 1789-1799*. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Editora, Unesp, 2012. P.29-32.

CAPÍTULO 3 - *La Carmagnole du peuple*: A canção popular e o impacto republicano (1792-1794)

Ao longo das ruas de Paris, as carroças da morte ribombam, fundas e ásperas. Seis carroças levam o vinho do dia à Guillotine. Todos os monstros devoradores e insaciáveis imaginados desde que a imaginação foi notada, fundidas numa única realidade, a Guillotine. E mesmo assim não há na França, com sua rica variedade de solos e climas, uma grama, uma folha, uma raiz, um galho, um grão de pimenta, que chegue à maturidade sob condições mais seguras que aquelas que geraram este terror. Esprema a humanidade até deixá-la de novo fora de forma, sob martelos similares, e ela voltará a se contorcer das mesmas formas torturadas. Semeie de novo as mesmas sementes da permissividade voraz e da opressão e com certeza renderá o mesmo fruto, de acordo com a espécie.²⁸³

Em 1794, as ruas de Paris permaneciam repletas de aglomerados, mas estes já não discutiam política. Ali, eles exaltavam a pátria, a nação, vociferavam contra os austríacos e prussianos, inimigos externos em uma guerra que perdurava há dois anos, e denunciavam inimigos internos, sejam eles pessoas próximas ou mesmo vontades individuais (tidas como perigosas ao bem público). Carroças repletas de corpos decepados por guilhotinas – uma morte humanizada, diriam à época²⁸⁴ – rangiam sobre o calçamento e faziam lembrar a todos o tratamento recebido pelos considerados “suspeitos” sob o Terror.

Nessas ruas, já não havia qualquer símbolo, placa ou figura que remetesse à realeza. Preocupada não só em extinguir o Antigo Regime, mas em extirpá-lo, a República instaurada em setembro de 1792 ou melhor, no Vindemiário do ano I – segundo o novo calendário²⁸⁵ – trabalhara intensamente na criação de novos selos, moedas, palavras, estátuas, estampas, festas públicas e músicas.

Inebriados pelo poder da soberania popular, os revolucionários almejavam não só modelar uma nova sociedade, mas forjar um novo ser humano. Para isso, precisavam ir além da mera substituição de representações; eles tinham que questionar o próprio ato de se representar, articular cultura e política:

Onde estava o novo centro da sociedade, e como ele poderia ser representado? Aliás, deveria mesmo haver um centro, e ainda por cima sagrado? A nova nação democrática podia ser situada em alguma instituição ou em algum meio de representação? Trazendo à baila essas questões fundamentais, a Revolução

²⁸³DICKENS, Charles. *Um conto de duas cidades*. Tradução de Débora Landsberg. São Paulo: Estação Liberdade, 2010. P.467.

²⁸⁴A instantaneidade da morte pelo uso da guilhotina era ressaltada como uma forma mais humanizada de execução quando contraposta aos métodos angustiantes de morte empregados pelo Antigo Regime, como o enforcamento e a decapitação com um machado (nem sempre afiado o suficiente ou aplicado com a precisão devida).

²⁸⁵Adotado em 5 de outubro de 1793.

Francesa tornou-se mais do que apenas outro exemplo de como a política é moldada pela cultura; a experiência da Revolução mostrou, pela primeira vez, que a política era moldada pela cultura, que uma nova autoridade política requeria uma nova “ficção mestra” e, sobretudo, que os membros da sociedade podiam inventar a cultura e a política por conta própria. Os revolucionários franceses não buscaram meramente outra representação de autoridade, um substituto para o rei; acabaram por questionar o próprio ato da representação.²⁸⁶

Embora o rei fosse o “centro sagrado” do Antigo Regime, e a sua figura concentrasse a maior parte dos debates nos primeiros anos da Revolução, a sua legitimidade fora construída sobre aspectos da cultura – sobretudo concepções católicas – que não só lhes serviam de alicerce, como à sociedade francesa de maneira geral.²⁸⁷ Segundo Lynn Hunt, a Revolução não se limitou a questionar a figura real e a substituí-la por outra, como a Nação, por exemplo. O processo revolucionário se desencadeou de forma a questionar toda a estrutura cultural em torno do poder real, ao ponto de se criar um enorme vácuo no lugar ocupado outrora pelo poder monárquico, responsável por atar política, cultura e sociedade. A partir dali, diversas ações e fatores esvaziaram a crença no poder real, de forma a imporem uma mudança no regime. Não bastaria realizar, como em 1790, “um festival e prestar um juramento coletivo”, seria preciso “extirpar” definitivamente o Antigo Regime da “consciência popular” e criar, por meio de um novo ato da representação, uma forma de atar política, cultura e sociedade.²⁸⁸ Disso resultou a proclamação da República em 22 de setembro de 1792.

Três acontecimentos são fundamentais para a compreensão da nova face republicana e terrorista da Revolução: a tentativa de fuga da família real, em 20 de junho de 1791, a declaração de guerra ao Rei da Boêmia e da Hungria, em 20 abril de 1792, e o início do processo da família real, em 10 de dezembro de 1792.

Como afirmou Nathalie Verstraeten, a tentativa da fuga e o processo da família real mexeram com o imaginário francês em torno da figura do traidor, aquele que, partidário da realeza e cúmplice das forças estrangeiras, tramaria para sabotar a pátria francesa. Já a declaração de guerra “galvanizara” a coragem e o patriotismo entre os franceses, impulsionando o militarismo.²⁸⁹

²⁸⁶HUNT, Lynn. *Política, e classe na Revolução Francesa*. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. PP.114-5.

²⁸⁷ibidem, P.113.

²⁸⁸ibidem, P.115.

²⁸⁹VERSTRAETEN, Nathalie. La chanson populaire durant la Révolution française. *Revue de la Société liégeoise de Musicologie*. Numéro 74, juillet 1991. P.4. Disponível em: <<http://popups.ulg.ac.be/1371-6735/index.php?id=863>>. Acessado em 15 ago 2016.

O amálgama desses acontecimentos contribuiu enormemente para a escalada da violência ao longo do processo revolucionário, presente em insurreições populares – como no sangrento Massacre nas prisões de Paris²⁹⁰ – e, sobretudo, em ações do Estado – como nas milhares perseguições e condenações à morte que resultaram da criação do Tribunal Revolucionário de Paris, em 10 de março de 1793, e da Lei dos suspeitos²⁹¹, de setembro do mesmo ano.

Concomitantemente à escalada da violência, houve, no período que compreendeu a Declaração de guerra (1792) e o fim do Terror (1794), a quase duplicação do número de novas canções populares que circulavam pelas ruas parisienses: de 325 para 701.²⁹² O que explicaria esse salto numérico? Teriam essas novas canções as mesmas características de suporte e prática cultural que as anteriores? Ou seria preciso algo mais para representar e embalar o patriotismo francês em meio à guerra? E quanto à participação e ao ativismo político-popular suscitado pela “Ça Ira” ao longo dos primeiros anos revolucionários, caberiam em um regime autoritário como o terrorista? Como os republicanos, agora no poder, lidariam com a soberania popular posta em marcha nas ruas? Antes de respondermos a essas questões será preciso percorrer o longo ano de 1792, compreender como os movimentos populares participaram e reagiram à declaração de Guerra, à fuga frustrada do rei, ao encarceramento da família real, e, enfim, à proclamação da República Francesa.

3.1 Seguindo os movimentos populares: do patriotismo à República

Quando em 25 de abril de 1792 o capitão do corpo de engenheiros da guarnição de Estrasburgo, Joseph Rouget de Lisle, compôs aquela que seria a principal canção revolucionária francesa da Primeira República – e, mais tarde, o hino nacional adotado pela Terceira República –, tal qual a esmagadora maioria da Assembleia, o autor sequer consideraria o republicanismo como uma via política.

Rouget de Lisle provavelmente desejava àquela altura uma monarquia do tipo inglesa, nos moldes que se vinha configurando a revolução até então. Como em seu sentido astronômico, foi pretensão geral dos revolucionários empreender um movimento que traria as coisas de volta ao seu ponto de partida:

Hannah Arendt sustenta que os homens entram, primeiro, na revolução, com

²⁹⁰Entre os dias 2 e 5 de setembro de 1792, a população parisiense levada pelo medo do “inimigo interno”, em um contexto de guerra declarada, invadiu e massacrôu milhares de prisioneiros.

²⁹¹Decretada em 17 de setembro de 1793, a Lei dos Suspeitos tinha como finalidade julgar suspeitos de traição à República Francesa, estando os mesmos passíveis à pena de morte.

²⁹²Segundo os números levantados pelo musicólogo Constant Pierre. PIERRE, Constant. *Les hymnes et chansons de la révolution*. Paris: Imprimerie Nationale, 1904. P.49.

a ilusão da restauração, ou seja, da continuidade, e é apenas num segundo tempo, segundo ela, que chegam a uma ilusão ainda mais forte, sob o aspecto da experiência história, a da ruptura.²⁹³

Tratava-se, portanto, de eliminar os abusos, enfraquecer o poder absoluto do rei e institucionalizar os direitos da nação.²⁹⁴ Talvez, Lisle compartilhasse desse pensamento, pois logo após a invasão do *Palais des Tuileries*²⁹⁵, em 10 de agosto de 1792, ele entraria com um pedido de dispensa do exército. Além disso, o compositor seria aprisionado pelo Terror como “suspeito” em setembro de 1793, sendo libertado somente pelos termidorianos, dois anos mais tarde.²⁹⁶

Assim, longe de qualquer apelo republicano, as motivações para a composição do “*Chant de guerre pour l’armée du Rhin*”, nome original da canção “*La Marseillaise*”, foram basicamente duas: a declaração de guerra à Áustria, em 20 de abril de 1792, e o contexto local de acirramento das questões fronteiriças²⁹⁷, sobretudo pela presença de emigrados franceses nos Países Baixos Austríacos.²⁹⁸

A partir de sua composição, a hipótese mais provável para a sua chegada à *Marseille* é de ter sido levada por comerciantes do rio *Rhin*. Uma vez lá, a canção teria feito enorme sucesso entre a armada local, que a adotaria como principal canto e a levaria consigo, adentrando a capital francesa em 30 de julho de 1792. O coro entoado pela armada quando da sua chegada em Paris comovera e contagiara seus habitantes, rendendo-lhe a alcunha de “*La Marseillaise*” (Faixa 4 do CD).²⁹⁹

Capaz de vincular o espírito patriótico, a coragem necessária para combater os inimigos, e mobilizar os franceses em defesa da nação, “*La Marseillaise*” rapidamente ofuscou o sucesso de “*Ça Ira*” e seus versos foram logo adotados tanto por soldados quanto por populares que os entoaram em cafés, teatros, festas e jornadas.

O primeiro elemento de “*La Marseillaise*” a ser ressaltado – e não poderia ser outro, dado o propósito da canção – é o ritmo. A canção marcial de Lisle tinha em seu ritmo um poder

²⁹³OZOUF, Mona. *Revolução*. In: Dicionário Crítico da Revolução Francesa / François Furet e Mona Ozouf. Tradução de Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. P.843.

²⁹⁴*Ibidem*, P.840.

²⁹⁵Jornada popular que precede o aprisionamento da família real e a proclamação da República Francesa.

²⁹⁶PIERRE, Constant. *Les hymnes et chansons de la révolution*. Paris: Imprimerie Nationale, 1904. P.356.

²⁹⁷A canção foi produzida na região de Estrasburgo, nordeste da França e divisa com os Países Baixos Austríacos.

²⁹⁸VOVELLE, Michel. *La Marseillaise*. In: Nora, Pierre (éd.). *Les lieux de mémoire*, vol. 1. Paris: Quarto – Gallimard, 1997. P. 108.

²⁹⁹MASON, Laura. *Canções: Mesclando os veículos*. DARNTON, Robert. & ROCHE, Daniel. (orgs.). *Revolução Impressa – A imprensa na França 1775-1800*. Tradução de Marcos Maffei Jordan. São Paulo: Edusp, 1996. P. 348.

quase irresistível, fundamental às manobras militares e à mobilização dos espíritos. Como já ressaltado em “*Ça Ira*”, e o mesmo se aplica a “*La Marseillaise*”, o caráter marcial se infere ao identificar na partitura o compasso binário da canção e uma figuração rítmica marcial: notas em cujos tempos de duração alternam entre um longo e dois curtos.

Mas não só esse elemento seria suficiente para conduzir as tropas, era preciso também uma mensagem, presente na letra e na melodia da canção. Rouget de Lisle fora muito feliz em transmiti-la logo em sua primeira estrofe:

Avante, filhos da Pátria,
O dia da Glória chegou.
O estandarte ensanguentado da tirania
Contra nós se levanta. (bis)
Ouvís nos campos rugirem
Esses ferozes soldados?
Vêm eles até nós
Degolar nossos filhos, nossas mulheres.
Às armas cidadãos!
Formai vossos batalhões!
Marchem, marchem!
Nossa terra do sangue impuro se saciará!³⁰⁰

Em seu primeiro verso, Lisle convoca os filhos da pátria francesa – aquela pretensiosamente refundada em 1790 pela Festa da Federação e garantida pela Constituição de 1791. Neste início, a melodia já realiza um movimento ascendente, paulatino, partindo da nota Sol, subindo uma oitava, mais aguda e demorada (pois a nota é pontuada), justamente na palavra “Pátria”, enaltecendo-a. Observe a marcação e a linha traçada na imagem abaixo:

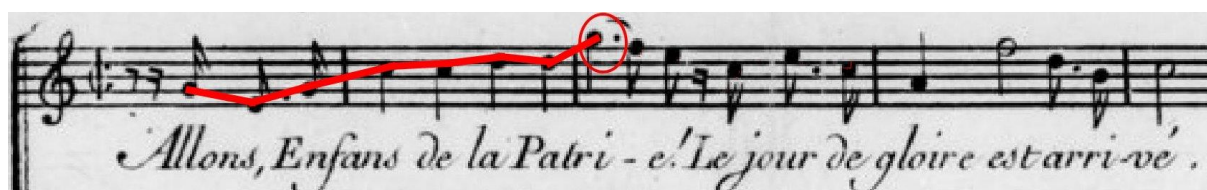


Figura 25: Recorte do primeiro verso da canção “*La Marseillaise*”, em sua partitura, destaque em vermelho (meu) para a nota musical pontuada Sol, depois da melodia ascender uma oitava. A linha vermelha traçada tem como intuito evidenciar o movimento melódico da canção. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9067388h>>. Acessado em 16 ago. 2016.

A canção prossegue por quatro frases melódicas, que compreendem do primeiro ao quinto verso, até que a sua tonalidade se transforma, de Dó Maior em Dó Menor. É possível

³⁰⁰Tradução livre de: *Allons enfants de la Patrie, / Le jour de gloire est arrivé! / Contre nous de la tyrannie, / L'étendard sanglant est levé, (bis) / Entendez-vous dans les campagnes / Mugir ces féroces soldats? / Ils viennent jusque dans vos bras / Egorger vos fils, vos compagnes! / Aux armes, citoyens, / Formez vos bataillons: / Marchez, marchez! / Qu'un sang impur abreuve nos sillons!* ROUGET DE LISLE, Claude Joseph. *Chant de guerre pour l'Armée du Rhin*. Paris: Bignon, 1792. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9067388h>>. Acessado em 16 ago. 2016.

sentir essa mudança ao escutá-la: a vigorosa canção, no sexto verso, torna-se um “sinistro murmúrio” - afirmaria o historiador Simon Schama ⁻³⁰¹ ao discorrer sobre o terror que se avizinha aos franceses: “Ouvís nos campos rugirem esses ferozes soldados? Vêm eles até nós degolar nossos filhos, nossas mulheres.”

Eis que o compositor apontara a solução para se evitar a tenebrosa previsão, o refrão irrompia:

Às armas cidadãos!
Formai vossos batalhões!
Marchem, marchem!
Nossa terra do sangue impuro se saciará!³⁰²

O retorno à tonalidade de Dó Maior, de maneira fortíssima, como é assinalada na partitura, dava entonação e firmeza às ordens dadas (observe a marcação na imagem abaixo):

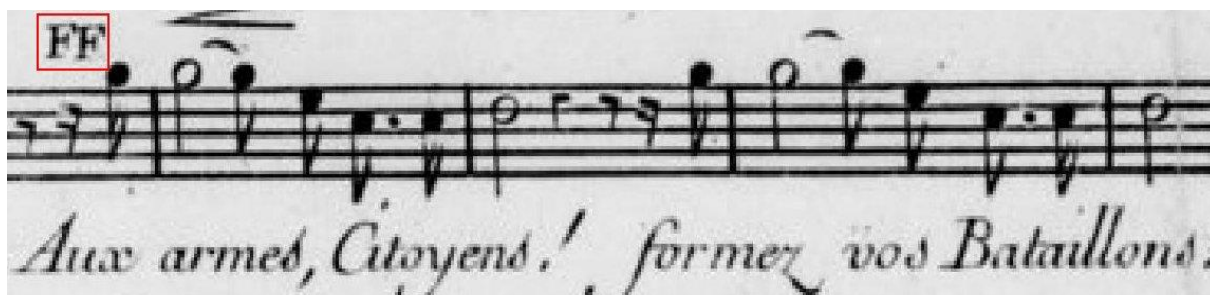


Figura 26: Recorte do nono verso da canção "La Marseillaise", em sua partitura, destaque em vermelho (meu) para a orientação feita ao executor da partitura, para que, naquele momento, a melodia fosse tocada em “Fortíssimo”. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9067388h>>. Acessado em 16 ago. 2016.

O vigor da canção fora retomado e os cidadãos reunidos começavam a se mover sob as novas ordens: “Marchem, marchem!”. Mas para comandar as tropas, era preciso dar direcionamento, apontar-lhes o inimigo. Nesse ponto, no 12º verso da canção, Lisle identificara para os cantantes os inimigos da pátria por meio de seu “sangue impuro”, um contraponto à pureza dos novos ideais franceses.

Para dar ênfase a essa passagem, o autor utilizou algo inédito na melodia até então, justamente sob a sílaba “im”, da palavra “impuro”. Após reunir as tropas e encorajá-las à marcha, Lisle as faz alcançar a nota mais aguda de toda a canção, a nota Lá, para então atirá-las de um penhasco melódico: um salto musical descendente de 7ª (um intervalo de sétima menor, observe a marcação feita na imagem abaixo). O autor fora de uma aguda nota Lá para -

³⁰¹SCHAMA, Simon. *Cidadãos: uma crônica da Revolução Francesa*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. P. 486.

³⁰²Tradução livre de: *Aux armes citoyens / Formez vos bataillons / Marchez!Marchez! / Qu'un sang impur / Abreuve nos sillons*. ROUGET DE LISLE, *op. cit.*, 1792.

e em sua relação - uma grave nota Si, ressaltando com esse recurso musical a impureza do sangue inimigo. Observe a marcação em cores na imagem abaixo:

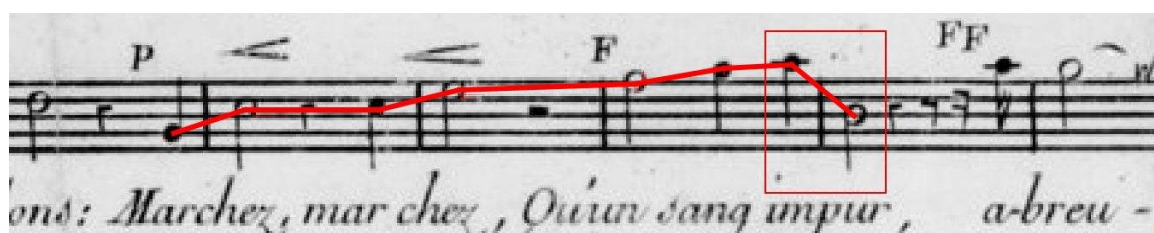


Figura 27: Recorte do décimo segundo verso da canção "La Marseillaise", em sua partitura, destaque em vermelho (meu) para o intervalo entre a nota mais aguda adotada na canção, um Lá, e a nota subsequente Si. A linha vermelha traçada tem como intuito evidenciar o movimento melódico da canção. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9067388h>>. Acessado em 16 ago. 2016.

Estrófica, a canção “*La Marseillaise*” repetiria as frases melódicas para lançar os combatentes franceses sobre as hordas inimigas.

Vinculada à defesa da Revolução, da pátria e de sua unidade, ao decorrer dos meses de maio, junho, julho e agosto, à “*La Marseillaise*” também foi atribuído um caráter antirrealista. Logo, o patriotismo mobilizado por seus versos não seria mais referente somente à Nação, mas, como atentou o historiador francês Albert Mathiez, também à uma “sociedade ideal, fundada sobre a justiça”.³⁰³

Tratava-se, portanto, de uma execução republicana da canção, uma apropriação que serviria como um chamado à defesa da “liberdade, fraternidade, igualdade, assim como da Humanidade e das Leis”.³⁰⁴ A compreensão dessa transformação passa necessariamente pela ascensão dos ideais republicanos ao longo do processo revolucionário, sobre a qual farei algumas considerações baseadas em dois episódios: a fuga da família real, em junho de 1791, e o seu encarceramento, em agosto de 1792.

Quando na madrugada do dia 20 para 21 de junho de 1791 a família real subia em uma berlinda tentando fugir do *Palais des Tuileries* e chegar ao reino da Áustria, “era da estranha realeza imaginada pela Revolução que o rei fugia”³⁰⁵. Percebendo a limitação física imposta pelos revolucionários à realeza, enclausurada no *Palais des Tuileries* desde a Jornada das mulheres à Versalhes, em outubro de 1789, e também a limitação do poder real imposta por uma Assembleia que havia declarado a “Constituição preexistente à monarquia”³⁰⁶, Luís XVI

³⁰³MATHIEZ, Albert *apud* VERSTRAETEN, Nathalie. La chanson populaire durant la Révolution française. *Revue de la Société liégeoise de Musicologie*. Numéro 74, juillet 1991. P.7. Disponível em: <<http://popups.ulg.ac.be/1371-6735/index.php?id=863>>. Acessado em 15 ago 2016.

³⁰⁴*idem*.

³⁰⁵OZOUF, Mona. *Varennes: a morte da realeza*, 21 de junho de 1791. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. P.49.

³⁰⁶*ibidem*, P.52.

intentou alcançar terras estrangeiras para reorganizar suas forças e retomar o poder absoluto e divino.

Entretanto, ao contrário do que esperava a família real, a fuga foi frustrada ao percorrer a *rue des Religieuses*, em Varennes, resultando em duas graves mudanças na relação entre a realeza e a nação.³⁰⁷ Primeiro, a fuga serviu como comprovação indiscutível para a população da existência de um complô antirrevolucionário. A “angústia de um complô”, sentida pelos populares desde o rompimento da própria Revolução, encontrou um fato concreto para o seu estado de alerta, e pior, poderia contar com o envolvimento de seu rei, até então considerado o “pai” da nação francesa. Segundo, fugindo de seu povo, o rei foi o responsável direto por desassociar a realeza da nação. “Assim, bem antes da condenação à morte do rei, a nação efetua a morte da realeza.”³⁰⁸ Ou, nas palavras do historiador Denis Richet, “quando o rei regressou, no dia 25, uma multidão imensa e silenciosa o aguardava. [...] Um rei abandonara a soberania, fugindo. Um outro rei, o povo assistia gravemente ao espetáculo”³⁰⁹.

O que se percebe ao longo dos quatorze meses que separaram a fuga frustrada do rei e o seu aprisionamento na *Tour du Temple*, em 13 de agosto de 1792, é um desgaste cada vez maior da relação entre a nação e a realeza. Apesar de sancionar e prestar juramento em setembro de 1791 à Constituição francesa, o rei Luís XVI lançaria mão sucessivamente do seu direito ao veto em vários projetos de interesse da Assembleia Legislativa, como no “Decreto contra os emigrados suspeitos”³¹⁰, no “Decreto considerando suspeitos os religiosos que não prestarem o juramento cívico”³¹¹, na “Condenação à deportação dos padres refratários”³¹², e na “Decisão de formação de um campo de federados dentro de Paris”³¹³.

Concomitantemente às ações reais, os próprios representantes da Nação entraram em conflito com o poder real, ao proclamarem a Constituição de 1791 e decretarem que os poderes reais advinham da soberania popular, e não mais do direito divino. Disso decorreu a autonomia da Assembleia Legislativa em declarar sem o apoio real, no mesmo mês de abril de 1792, a guerra aos reinos vizinhos e a dissolução da guarda pessoal real³¹⁴. Além disso, em 23 de maio, a Assembleia serviu de palco para a grave denúncia feita pela Gironda à política

³⁰⁷*ibidem*, P.32.

³⁰⁸*ibidem*, P.306-7.

³⁰⁹RICHET, Denis. *Jornadas Revolucionárias*. In: Dicionário Crítico da Revolução Francesa / François Furet e Mona Ozouf. Tradução de Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. PP.105-6.

³¹⁰Vetado em 9 novembro de 1791.

³¹¹Vetado em 29 de novembro de 1791.

³¹²Vetado em 11 de junho de 1792.

³¹³Vetado em 11 de junho de 1792.

³¹⁴Decretada em 29 de abril de 1792.

“contrarrevolucionária” da corte.

Também é fruto desse crescente senso de soberania popular o movimento das ruas que invadiu o *Palais des Tuileries* em 20 de junho de 1792 e obrigou um rei humilhado a usar o *bonet rouge*, símbolo dos patriotas. Por fim, o retorno dos populares ao Palácio, em 10 de agosto de 1792, findou em sua tomada e no encarceramento da família real, processo que resultou na declaração da Primeira República Francesa, em 22 de setembro de 1792.

Ao longo de tal semestre tão turbulento, quando o tempo parecia se impacientiar, destacava-se nas ruas parisienses entre alaridos uma nova canção popular. Em danças que faziam rodopiar de mãos dadas vários “barretes grosseiros e andrajos de lã”³¹⁵, a canção “*Carmagnole*” (Faixa 5 do CD), de autoria desconhecida, mesclava o trato de assuntos políticos em voga com uma divertida melodia inédita.

O nome dessa canção poderia ser uma menção à região noroeste da Itália, de alcunha “*Carmagnole*”, – daí a sua possível semelhança com a *Tarantella*, um sucesso na Itália desde o século XIV –, bem como a um típico casaco curto, de mesmo nome, muito utilizado pela *sansculotterie*³¹⁶.

Em sua primeira versão, de 1792, comercializada pelo editor *Frère*, da *Passage du Saumon*, a letra da intitulada canção “*La Carmagnole des Royalistes*” discorria sobre os recorrentes vetos de Luís XVI – tratado pela alcunha *Monsieur Veto* –, a segunda Jornada ao *Palais des Tuileries* e o conseqüente aprisionamento da família real.³¹⁷

A partitura dessa versão estava em compasso 6/8, um compasso binário, passível de ser executado em ritmo marcial. Sua tessitura compreendia um intervalo de 9ª maior, entre as notas Ré (a mais grave) e a nota Mi (a mais aguda). As suas quatro frases melódicas não apresentavam nenhum grande intervalo entre uma nota e outra, ao contrário das canções “*Ça Ira*” e “*La*

³¹⁵DICKENS, Charles. *Um conto de duas cidades*. Tradução de Débora Landsberg. São Paulo: Estação Liberdade, 2010. P.355

³¹⁶“O *sans-culotte* vestia calças – necessariamente –, uma carmanhola, suspensórios e tamancos, um boné vermelho e uma insígnia tricolor.” Situado em um duplo campo, “parisiense e revolucionário, social e político”, os *sans-culottes* tiveram uma existência muito curta de 1792 a 1795. “O primeiro dos dois eixos do movimento *sans-culottes* foi a radicalização política do jacobinismo (a queda da monarquia, a condenação do rei, a opção populista dos Montanheses na primavera de 1793, a queda da Gironda entre maio e junho, a morte de Marat, a crise política e militar de julho a agosto com o Terror na ordem do dia). Foram as famosas jornadas, cuja celebração se tornaria rapidamente um dos elementos-chaves do mito *sans-culotte*. A segunda linha de força do movimento, esta interior, se relaciona à condição social e cultural da população pobre dos bairros parisienses cuja heterogeneidade cumpre acentuar; (os subúrbios, por exemplo, eram muito menos anti-religiosos do que os bairros do centro).” No que tange o aspecto social, o *sans-culotte* “típico não era nem o operário dos Gobelins, nem o indigente dos cortiços, mas um artesão, um homem em vias de tornar mestre num ofício, ou um pequeno patrão.” HIGONNET, Patrice. *Sans-Culottes*. In: In: *Dicionário Crítico da Revolução Francesa / François Furet e Mona Ozouf*. Tradução de Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. P.411-3.

³¹⁷s./a. *La Carmagnole des royalistes [à l v.] n° 47*. Paris: Frère, 1792. Disponível em: <ark:/12148/btv1b9057558s>. Acessado em 16 ago. 2016.

Marseillaise”, por exemplo. Sua estrutura, na verdade, parece recuperar a simplicidade presente em “*La prise de la Bastille*”, mas tendo como diferencial uma possível brincadeira parecida com um jogo de repetições.

A estrutura repetitiva da canção, visível tanto na letra quanto nas frases melódicas, parecia tratar de um enunciador que lançava versos que seriam arremedados por um coletivo. Esse recurso resultava em uma partitura com muitas orientações à repetição. Exemplo disso eram os bisados primeiro e o segundo versos de cada estrofe (observe as marcações em cores na imagem abaixo):

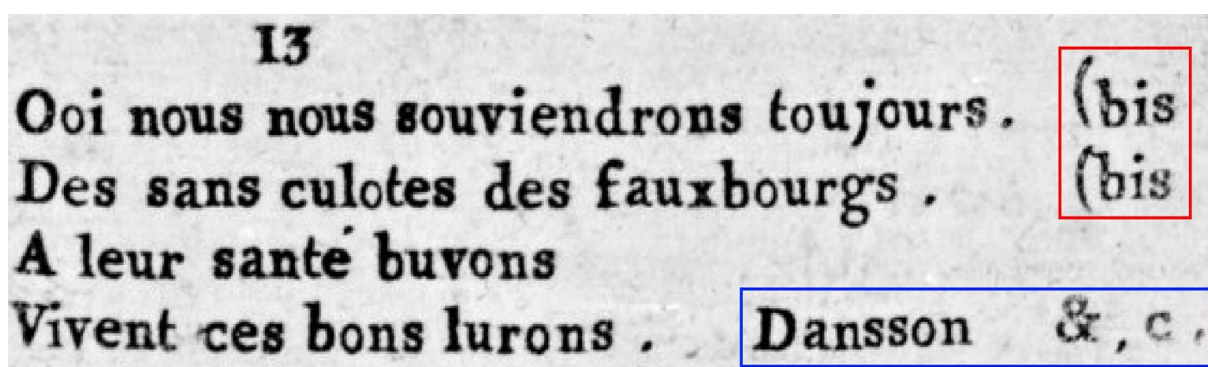


Figura 28: Recorte da última estrofe da canção “*La Carmagnole des royalistes*”, em sua partitura, destaque em vermelho (meu) para a orientação de repetição dos dois primeiros versos e, em azul (meu), do refrão ao final da estrofe. Disponível em: <ark:/12148/btv1b9057558s>. Acessado em 16 ago. 2016.

Ao todo, o verso do refrão “*Dancemos a Carmagnole*”, o mais repetido em toda a canção, seria entoado, nesta versão de 1792, vinte e seis vezes. Uma ênfase clara à alegria dos cantantes com o ribombo de seus canhões, que também seria dada pela linguagem musical. A frase melódica sob os versos do refrão era simplesmente reiterada. Não havia sequer alterações em sua tonalidade. Observe as marcações em cores na imagem abaixo:

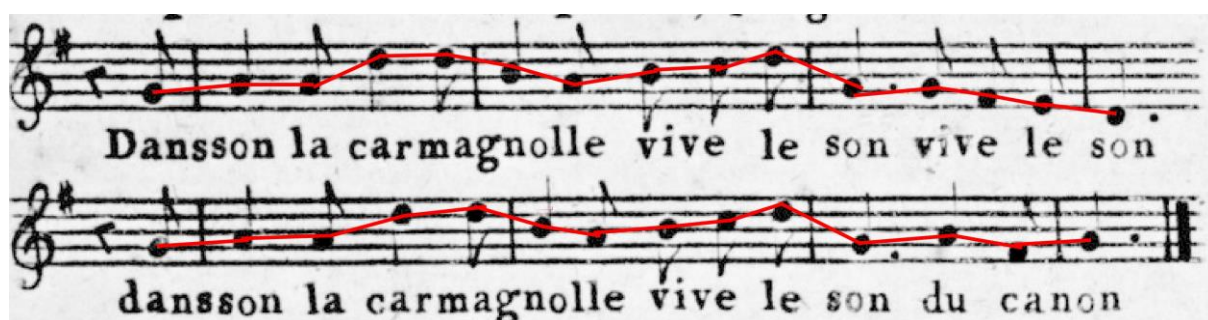


Figura 29: Recorte do refrão da canção “*La Carmagnole des royalistes*”, em sua partitura, onde se pode observar a simples repetição da frase melódica, não havendo sequer mudanças na tonalidade. As linhas vermelhas traçadas têm como intuito evidenciar o movimento melódico da canção. Disponível em: <ark:/12148/btv1b9057558s>. Acessado em 16 ago. 2016.

Quanto aos assuntos tratados na canção, destacava-se uma forte dicotomia em sua letra. De um lado estariam os “cantantes”, os “patriotas”, a “boa gente da França”, os “*sans-culottes*”, os “marselheses”, os “bretões” e as “nossas leis”:

[...]
 O patriota tem por amigos (bis)
 Toda a boa gente do país (bis)
 Mas eles se sustentarão
 Todos ao som dos canhões.
 [...]
 Sim, eu sou sans-culotte (bis)
 Malgrado os amigos do rei; (bis)
 Vida longa aos Marseillois,
 Aos Bretons, e às nossas leis.
 [...]³¹⁸

Do outro, o “*Monsieur*” e a “*Madame Veto*” (Luís XVI e Maria Antonieta), os “suiços” (responsáveis pela guarda do *Palais des Tuileries*), a “aristocracia” e os “covardes” “realistas” de Paris:

Madame Veto prometeu (bis)
 Enforçar toda Paris (bis)
 Mas seu golpe falhou
 Graças aos nossos canhoneiros.
 [...]
 Monsieur Veto prometeu (bis)
 Ser fiel à sua pátria (bis)
 Mas isso ele não cumpriu
 Não percamos mais tempo.
 [...]
 Os suiços todos prometeram (bis)
 Que atirariam sobre nossos amigos, (bis)
 Mas como eles saltaram
 Como eles todos dançaram.
 [...]
 A aristocracia tem por amigos (bis)
 Todos os realistas de Paris (bis)
 Ela os sustentará
 Todos como verdadeiros covardes
 [...]³¹⁹

Tal narrativa se explicaria pela radicalização política, a permanência do medo em relação ao “complô aristocrático” e o seu agravamento desde a declaração de guerra e os episódios que envolveram a família real.

³¹⁸Tradução livre de: *Le patriote a pour amis (bis) / Tous les bonnes gens du pays. (bis) / Mais ils se soutiendront / Tous au son des canons. [...]* Oui je suis sans-culotte moi (bis) / En dépit des amis du roi; (bis) / Vivent les Marseillois. / *Les Bretons, et nos lois. [...]*. s./a. *La Carmagnole des royalistes [à 1 v.] n° 47*. Paris: Frère, 1792. Disponível em: <gallic.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9057558s >. Acessado em 16 ago. 2016.

³¹⁹Tradução livre de: *Madame Veto avait promis (bis) / De faire égorger tout Paris (bis) / Mais son coup a manqué / Grâce à nos canonniers. [...]* Monsieur Veto avait promis (bis) / D'être fidèle à sa patrie (bis) / Mais il y a manqué / Ne faisons plus quartier. [...]
Les suisses avaient tous promis (bis) / Qu'ils feraient feu sur nos amis, (bis) / Mais comme ils ont sauté / Comme ils ont tous dansé. [...] *L'aristocrate a pour amis (bis) / Tous les royalistes à Paris. (bis) / Il vous les soutiendrons / Tous comme des vrais poltrons [...]*. *idem*.

Entretanto, havia algo novo na articulação desse “medo” e do conceito de “patriotismo”. Se à execução de “*La Marseillaise*” é atribuída um caráter republicano com o passar do tempo, na “*Carmagnole*” esse caráter se fazia presente já em sua primeira versão.

De um lado, havia uma relação construída entre “cantantes”, “patriotas”, “a boa gente da França”, “leis” e os “*sans-culottes*”. Essa relação se encontrava unida e em guarda contra um inimigo comum:

[...]
Amigos fiquemos todos unidos (bis)
Não acreditemos nos nossos inimigos, (bis)
Se eles virem nos atacar
Nós os explodiremos.
[...]³²⁰

Do outro lado, havia a construção do antagonismo, o inimigo, por meio da associação entre os personagens “realistas”, “aristocracia”, “Monsieur Veto” e “Madame Veto”, e as suas caracterizações como “traidor” (Luís XVI) e a “desonrada” (Antonieta) que, inclusive, fraquejara e passara “mal do coração” ao avistar a torre de sua prisão:

[...]
Quando Antonieta viu a torre, (bis)
Ela quis dar meia-volta. (bis)
Ela enjoou
Ao se ver desonrada.
[...]³²¹

Ao identificar e condenar aqueles que tombariam ao “som dos canhões”, a canção punha abaixo o Antigo Regime, ao mesmo tempo em que elegia personagens para os novos tempos, que deveriam permanecer unidas e sob as mesmas leis. Portanto, a canção dos *sans-culottes*, “*La Carmagnole*”, que discorria sobre o epílogo do Antigo Regime na França, servia também como preâmbulo da República proclamada em setembro de 1792.

Canção estrófica, a “*Carmagnole*” realizava paralelos e formava antagonismos, distribuindo estrofes entre os opostos: franceses e inimigos. Com a ausência de grandes intervalos entre as notas da melodia, tal como as *chansons à boire*, um amplo público poderia entoá-los.

No que tange à relação entre a “*Carmagnole*” e a “*Tarantella*”, isso explicaria o fato da palavra “*Carmagnole*” também significar uma dança. Dançá-la seria uma forma de unir os

³²⁰Tradução livre de: *Amis restons toujours unis (bis) / Ne craignons pas nos ennemis, (bis) / S'ils viennent attaquer / Nous les ferons sauter. idem.*

³²¹Na estrofe: *Quand antoinette vit la tour / Elle voulut faire de mitour / Elle avait mal au coeur / De se voir sans honneur. idem.*

cantantes em torno de seus ideais. Já a expressão “fazer dançar alguém”, presente em alguns versos e sugerida pelo título da versão de 1792, por exemplo, seria uma forma de identificar a personagem vítima da versão, acusá-la, ridicularizá-la e condená-la ante a opinião popular.

Assim, a “Carmagnole” apresentava similaridades com as antigas canções populares, como a sua estrutura simples, extremamente repetitiva, de fácil cantar, feita para divertir, informar e satirizar. Ela também se fixaria na memória popular, recebendo outras versões com o passar do tempo. Em uma delas, editada por Frère, da Passage du Saumon, ainda em 1792, a canção foi atualizada por Monsieur Déduit e cantada no Café Yon para celebrar a suspensão do poder de Luís XVI:³²²

Luís o traidor, último rei (bis)
 Não nos fará mais a lei (bis)
 Ele não está mais que suspenso,
 Mas ele será destituído.³²³
 [...]

Algum tempo depois, o editor Frère comercializaria outra versão da Carmagnole, desta vez uma homenagem ao médico Joseph-Ignace Guillotin, inventor da Guilhotina, e as suas “prescrições”:³²⁴

Honra ao famoso Guillotin, (bis)
 Que nos serve a cada manhã (bis)
 Seu remédio é certo
 Para acabar com o veneno

O povo tinha um traidor como Rei (bis)
 Esse médico, (depois da Lei) (bis)
 Nos purgou disso de repente
 E o fez em uma manhã...
 [...]325

Já em 1794, o *cordelier* Jean Baillio, “impressor da República”, fez circular por Paris uma versão, intitulada “*La Carmagnole des robespierristes*” que atacava “*jacobines*” e “*robespierristes*”, como o promotor público do Tribunal Revolucionário, Fouquier-Tainville, o pintor revolucionário François Jean-Baptiste Topino-Lebrun, o general francês Antoine Anne Lecourt de Béro e o pintor e membro do júri do

³²²s./a.. *La Carmagnole du Café Yon*. Paris: Frère, 1792. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90641862>>. Acessado em 6 de abr. 2017.

³²³Tradução livre de: *Louis le traître, dernier roi (bis) / Ne nous fera donc plus la loi (bis) / Il n'est que suspendu, / Mais il sera déchu. idem.*

³²⁴s./a.. *Le Fameux Guillotin, Air: de la Carmagnole, chez Frere Passage du Saumon Rue Montmartre*. Paris: Frère, s.d. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6948822s>>. Acessado em 5 abr. 2017.

³²⁵Tradução livre de: *Honneur au fameux Guillotin, / qui nous purge chaque matin / son remède est certain pour chasser le venin. Le peuple eut un traître pour Roi, (bis / ce médecin (d'après la Loi) (bis), nous en purgea soudain, / et lui fit un matin... [...]. idem.*

Tribunal Revolucionário em 1793, Jean-Baptiste Sambat:³²⁶

Fouquier-Tainville prometeu, (bis)
 Guilhotinar toda Paris. (bis)
 Mas seu jogo não deu certo;
 Desprezo! Ele então o abandonou!
 [...]
 Ratos da sabá jacobina,
 Topinot, Lecourt et Sambat,
 Malgrado todos seus amigos,
 Logo vocês serão pegos.
 [...]327

Assim, *La Carmagnole* perdurou como um sucesso entre os populares ao longo da Revolução, sendo dançada até mesmo em terras estrangeiras:

Não há muito tempo que um destacamento de franceses passando a alguma distância de Berlim, atraiu a curiosidade de muitos habitantes desta cidade que os viram desfilar alegremente. No mesmo local se operou a junção de militares poloneses que tinham toda a sua miséria amostra. 'Esses pobres diabos', disse os nossos generosos franceses, 'são mais miseráveis do que nós, devemos ajudá-los pois eles combatem pela mesma causa'. Os franceses fizeram rapidamente entre eles uma coleta que arrecadou mais de uma centena de livres, dando essa soma aos poloneses e dançando com eles a Carmagnole.³²⁸

Sucesso também entre os batalhões franceses, é natural que existissem *Carmagnoles* que atacassem os estrangeiros. Já no ano da declaração de guerra, em 1792, a *Nouvelle Carmagnole*³²⁹ fora editada, em estabelecimento de frente à *Notre Dame*, por *Mademoiselle Borrelly*. O refrão da nova versão debochava das pretensões de Frederico Guilherme II, o rei da Prússia:

O rei da Prússia prometeu, (bis)
 passar o inverno em Paris, (bis)
 mas Bravo guerreiro,
 para colher esse louro,

 dança a Carmagnole,
 recuando, em retirada,
 dança a Carmagnole,

³²⁶BAILLO, Jean. *La Carmagnole des Robespierristes. (Signé : Le vieux Cordelier, ou l'Homme du commun, Baillio.)*. Paris: Lefèvre, 1794. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5468228v>>. Acessada em 6 abr. 2017.

³²⁷Tradução livre e adaptação de: *Fouquier-Tainville avoit promis, (bis) / De guillotiner tout Paris. (bis) / Mais son jeu s'est brouillé; / Fi! qu'il en est souiflé! / [...] / Rats du jacobite sabat, / Topinot, Lecourt et Sambat, / Malgré tous vos mais, / Bientôt vous serez pris. / [...].idem.*

³²⁸s./a. *Notices sur la nouvelle nomenclature des rues de La Rochelle, par plusieurs citoyens de cette commune*. La Rochele: P. L. Chauvet, 1794. P.373. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65315876>>. Acessado em 16 ago. 2016.

³²⁹s./a. *La Nouvelle Carmagnolle [avec acc. de guitare]*. Paris, Melle Borrelly, 1792. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9064180k>>. Acessado em 24 abr. 2017.

em retirada, sob nossos canhões.
[...]³³⁰

Entretanto, ao longo do processo revolucionário, para além de informar, denunciar e ser uma forma de manifestação popular, o que a “*Carmagnole*” parece consolidar nas canções populares foi uma função de educação civil, já numa relação direta com a ascensão de valores republicanos ao longo do processo revolucionário francês.

Logo, populares iriam à Convenção para apresentar sua felicidade e concordância com os seus trabalhos, mas também para propor mudanças e denunciar abusos, e fariam isso em meio à invocação de canções. “Acompanhados por tambores e outros instrumentos musicais”, populares entoariam nos escritórios da Convenção diversas canções patrióticas como: *Ça Ira*, *La Marseillaise*, *l'Hymne à la Liberté*, dentre outras.³³¹

É hora de dar novos passos sobre as ruas parisienses, desta vez sob a Primeira República Francesa, e buscar compreender como o Terror lidaria com o canto popular e o seu ativismo político.

3.2 A instrumentalização e a censura das canções populares

O historiador francês Jean-Marie Goulemot afirmou que, ao longo do século XVIII, a ideia republicana foi “mais cultural e moral do que política”.³³² A notável frase do revolucionário Camille Desmoulins, “não havia uma dúzia de republicanos na Paris de 1789”, pode nos ajudar nessa reflexão, a respeito da passagem do republicanismo, do âmbito cultural e moral, no início da Revolução, para o político, com a adoção da República em 1792, apenas três anos mais tarde. É oportuna a hipótese do filósofo Newton Bignotto de que o curso revolucionário francês pareceu dar forma política, frente o colapso do Antigo Regime, ao “léxico” e “gramática republicanos”, esses sim já presentes desde o início do século.³³³ Os inúmeros episódios da Revolução, dentre eles a fuga frustrada da família real no ano anterior e o seu recente aprisionamento, pareceram colocar os revolucionários em frente a um abismo na segunda metade de 1792. Nesse momento, eles precisavam realizar algo inédito: colocar em prática as ideias republicanas sobre a sociedade.

³³⁰Tradução livre de: *Le roy de Pruse avois promis, (bis) / de passer l'hiver à Paris, / (bis) mais ce Brave guerrier, / pour cueillir le laurier, / danse la Carmagnole, / a reculons, a reculont, / danse la Carmagnole, / a reculont, sous nos canons. / [...].* idem.

³³¹PIERRE, Constant. *Les hymnes et chansons de la révolution*. Paris: Imprimerie Nationale, 1904. P.7.

³³²GOULEMOT, Jean-Marie, apud BIGNOTTO, Newton. *As aventuras da virtude: As ideias republicanas na França do século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. P.17

³³³ibidem, P.18-9.

Ao adotar Rousseau como principal mentor, os revolucionários encararam aquele mês de setembro de 1792 como uma oportunidade de renegociar o contrato social. Como deveria ser a República? Qual seria a vontade geral da Nação? Seria possível representá-la? Se sim, como fazê-lo?³³⁴

Nesse cenário de remodelação da sociedade e seu governo, tornou-se primordial a criação de um novo indivíduo: republicano, virtuoso, cidadão francês. Sobre isso, é valiosa a declaração do deputado da Convenção, Pierre Dubouchet:

Nada melhor que hinos e canções patrióticas para eletrizar as almas republicanas. Eu testemunhei o efeito prodigioso que elas produzem, ao longo de minha missão nos departamentos. Nós terminávamos sempre as reuniões dos corpos constituídos e das sociedades populares cantando os hinos, e o entusiasmo dos membros e dos espectadores em seguida era inevitável.³³⁵ (grifo meu)

Mais uma vez o uso do verbo “eletrizar”, capaz de iluminar e transformar os franceses em novos indivíduos, forjados ao molde dos novos tempos. Um verbo fortíssimo relacionado ao impacto da música nas “almas republicanas”. Mas para que causar esse impacto? A resposta é simples: legitimidade.

A legitimidade de governar, como escreveu Lynn Hunt, é a “concordância geral sobre sinais e símbolos”. A construção de histórias, sinais e símbolos tornou-se uma das principais preocupações dos republicanos a partir da instauração da República.³³⁶ Portanto, mais do que simbolizar o poder instituído, o investimento em canções que exaltavam os valores republicanos, por parte do governo republicano, seria uma maneira de sustentá-lo.

Ao longo dos anos 1793 e 1794, à medida que a Primeira República se instaurava e o Estado Terrorista se aparelhava, o número de jornais e panfletos que circulavam caía drasticamente. Peças de *Opéras* e da *Comédie-Française* tinham vários de seus diretores e atores perseguidos e aprisionados. Entretanto, o número de novas canções produzidas, como já mencionado, praticamente duplicou. O que explica esse contexto, segundo a historiadora Laura Mason, é uma combinação complexa de duas ações do estado republicano: repressão e fomento

³³⁴ HUNT, Lynn. *Política, e classe na Revolução Francesa*. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. P.22.

³³⁵ VERSTRAETEN, Nathalie. La chanson populaire durant la Révolution française. *Revue de la Société liégeoise de Musicologie*. Numéro 74, juillet 1991. P.5. Disponível em: <<http://popups.ulg.ac.be/1371-6735/index.php?id=863>>. Acessado em 15 ago 2016.

³³⁶ HUNT, Lynn. *Política, e classe na Revolução Francesa*. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. P.78.

da criatividade.³³⁷

A repressão do estado terrorista será um verdadeiro trauma que permanecerá na memória de todos os governantes franceses ao longo do século XIX. A ponto de vários intérpretes da Revolução procurarem, ao longo do mesmo século, cindir a Revolução em duas: a “revolução” de 1789 e a “revolução” de 1793. Como foi o caso dos escritos de Benjamin Constant, François Guizot, François Mignet e Louis Adolphe Thiers, por exemplo.³³⁸

Após o julgamento do rei, quando houve entre os revolucionários “a percepção de que a monarquia deveria ser julgada como algo exterior ao povo, como uma forma de poder não contratual e que, portanto, não podia ser derivada da vontade geral”³³⁹, e a sua consequente execução, a principal característica da repressão terrorista se tornou a sua aparência jurídica.³⁴⁰ Tal qual o próprio julgamento da família real, os republicanos mantiveram ao longo desses dois anos a preocupação de basear as suas ações em leis e julgamentos. Fez parte disso a criação do Tribunal Revolucionário, em 10 de março de 1793, e também a criação da “Lei dos Suspeitos”, em 17 de setembro de 1793, que considerava como criminosos tanto aqueles que se mostravam opostos à República quanto os que não se posicionavam politicamente.

Embora tal repressão fosse o principal trauma causado pelo Terror, faz-se importante ressaltar que a sua lógica de ação o antecedeu. Como escreveu Lynn Hunt, o Terror surgiu quando “a política deixou de ser arena para a representação de interesses sociais concorrentes e se tornou um instrumento apavorante para reestruturar a sociedade.”³⁴¹ A reestruturação da sociedade, inevitável após o fim da Monarquia Constitucional, conjugava também, como já mencionada, a crença na possibilidade de construção de um novo ser humano, cujas funções públicas abrangiam também a necessidade da vigilância e a da denúncia. Ou seja, como destacou François Furet nos estudos de Georges Lefebvre, a velha retórica da conspiração, presente desde 1789, foi institucionalizada pelo Terror, por meio de leis e julgamentos que deram às execuções uma aparência republicana e, portanto, legal/justa:

Como observou Georges Lefebvre em um artigo de 1932, a conspiração aristocrática é, desde 89, o traço fundamental da chamada “mentalidade coletiva revolucionária”, que me parece ser o sistema representativo e de ação

³³⁷MASON, Laura. *Singing the French Revolution: popular culture and politics, 1787-1799*. Ithaca: Cornell University Press, 1996. P.105.

³³⁸FURET, François. *A Revolução em debate*. Tradução de Regina Célia Bicalho Prates e Silva. São Paulo: Edusc, 2001.

³³⁹BIGNOTTO, Newton. *As aventuras da virtude: As ideias republicanas na França do século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. P.303.

³⁴⁰*ibidem*, P.315-6.

³⁴¹HUNT, Lynn. *Política, e classe na Revolução Francesa*. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. P.31-32.

constitutivo do próprio fenômeno revolucionário.³⁴²

Concomitantemente a esse processo de institucionalização da “conspiração” pelo Terror, ocorria também a instrumentalização de diversos suportes. Dentre eles, estampas, almanaques e, como já sugerido nesta dissertação, canções populares. Ao perceber a sua capacidade educativa civil, ressaltada por Dubouchet, sua capilaridade pelas ruas de Paris e seu baixo custo de produção – pois bastava a oralidade e algumas impressões –, os terroristas passaram a investir na produção de canções populares, o que explica o salto numérico em sua produção nos anos de 1793 e 1794.

No que tange as estampas do período, percebemos o redirecionamento do sentimento patriótico para a forja daquilo que seria a “alma republicana” sob a Convenção. Por exemplo, como ocorreu nesta estampa, sem autoria identificada, editada em Paris, entre os anos 1793 e 1794, por F. Bonneville:³⁴³

³⁴²FURET, François. *Pensando a Revolução Francesa*. Tradução de Luiz Marques e Martha Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. P.79.

³⁴³s. /a. Refrains patriotiques. Paris: F. Bonneville. 1792-4. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69488481>>. Acessado em 16 ago. 2016.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale c

Figura 30: “Refrões patrióticos”, de autoria desconhecida. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69488481> . Acessado em 16 ago. 2016.

Nela, cidadãos e cidadãs (entre eles um vestido como *sans-culotte*), trajados de forma simples, dançavam “*La Carmagnole*” ao redor da *Arbre de la Liberté* - ou seria uma *Arbre de la Fraternité*?³⁴⁴, toda decorada por *cocardes* tricolores e um *bonnet rouge* no topo. Ao lado esquerdo da ciranda, um *sans-culotte* apontava para as tropas austríacas que batiam em retirada sob a fumaça do canhão francês, presente à direita do quadro. Abaixo da imagem havia também

³⁴⁴Como afirma o historiador Erik Fechner, a “árvore da liberdade” é resultado do amálgama entre a tradição camponesa de se plantar árvores como símbolo da passagem do inverno para a primeira e a nova linguagem moldada pela Revolução. Ela tem um caráter universal, assim como se pretende a Revolução, como símbolo da liberdade de todos os povos, e representa as novas instituições políticas e as conquistas sociais. A partir de março-abril de 1793, as novas árvores a serem plantadas serão chamadas de “árvores da fraternidade”, que deveriam reforçar a ideia de união entre os franceses frente os exércitos inimigos. FECHNER, Erik. *L'arbre de la liberté: objet, symbole, signe linguistique*. In: *Mots*, nº 15, octobre 1987.

três “refrões patrióticos”.

O primeiro, da esquerda para a direita, são versos da peça “*Le Triomphe de la République*”, representada pela *Academie de Musique*, no dia 27 de janeiro de 1793.³⁴⁵ A autoria da peça foi assinada pelo poeta e dramaturgo Marie-Joseph de Chénier, o coreógrafo Pierre-Gabriel Gardel e pelo consagrado músico da Revolução, François-Joseph Gossec. O refrão em questão era um convite à dança e ao brinde em nome da França:

Se vocês amam a dança,
Venham todos depressa,
Beber do vinho da França, (bis)
E dançar conosco.

O refrão ao centro é o da “*Carmagnole*”, que parece ter tido o seu contexto ilustrado na estampa. Seus versos representavam a alegria e a confiança depositada pelos cantantes em seu próprio poder bélico:

Dancemos a Carmagnole,
Viva o som, viva o som,
Dancemos a Carmagnole,
Viva o som do canhão!

Por fim, o refrão à direita, da famosa “*Ça Ira*”, indicava com esperança o bom futuro que aguardava os franceses:

Ah! dará certo, dará certo, dará certo,
O povo neste dia não para de repetir,
Ah! dará certo, dará certo, dará certo,
Alegremo-nos o bom tempo virá.

O conjunto desses símbolos e canções “patrióticos” representava não só alguns dos valores revolucionários, como o patriotismo, a união, a fraternidade, a simplicidade e a liberdade, como também as práticas populares do canto e da dança. O amálgama dos suportes poderia funcionar, mais uma vez, à finalidade educacional civil, em um contexto de guerra e urgente legitimação da jovem República.

Sobre os almanaques políticos dos primeiros anos da Revolução, sob a República, eles também seriam moldados pela Convenção e serviriam aos fins educacionais republicanos.

Exemplo disso, o “*Almanach Républicain*”, impresso em 1794 por H. Blanc e P. F. X. Bouchard, na antiga Notre Dame, localizada na rue de la Raison, e dedicado a “todos os amigos

³⁴⁵Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9067557n>>. Acessado em 5 abr de 2017.

da Revolução”³⁴⁶, é um documento importante para a compreensão da instrumentalização republicana.

Tal almanaque intentava, como anunciado em suas primeiras páginas, apresentar ao leitor – o pretendido “amigo da Revolução” – uma lista de “nomes célebres” para a Revolução, um “quadro da divisão da República Francesa”, uma “instrução sobre novos pesos e medidas”, bem como “hinos e canções republicanos”.³⁴⁷

As explanações quanto ao calendário revolucionário, adotado em 5 de setembro de 1793, intercalavam-se com a lista dos nomes caros à República, que eram acompanhados por uma breve descrição. Dentre os nomes, havia aqueles do período antigo, como o “virtuoso sábio”³⁴⁸ Sêneca, ou o “inimigo dos tiranos”³⁴⁹, Demóstenes. Havia também nomes do período moderno, como aquele que “acelerou o progresso da razão pública e foi perseguido pelo despotismo”³⁵⁰, Descartes, ou o homem que “iluminou as nações” e fundou a “liberdade e a independência dos Americanos”³⁵¹, Francklin [sic].

Constava também no Almanaque um levantamento das festas republicanas e suas respectivas canções que seriam entoadas durante as celebrações. Dentre essas celebrações, haviam: a Festa do 14 de julho de 1789, Festa do 10 de agosto de 1792 (nesta, a melodia a ser adotada seria “La Carmagnole”), Festa do 21 de janeiro de 1793, Festa do 31 de maio de 1793, Festa ao Ser Supremo e à Natureza, Festa ao Gênero Humano, Festa ao Povo Francês, Festa aos Benfeitores da Humanidade, etc. Em todas elas havia tanto a apresentação e explicação daquilo que se celebraria quanto a exaltação de virtudes republicanas.

Finalmente, o cidadão poderia folhear a seção de hinos e canções, em cuja primeira canção, “Le calendrier republicain”³⁵² (Faixa 6 do CD), do músico Lambert, havia estrofes dedicadas à caracterização do novo calendário revolucionário e de cada um dos seus meses:

Os dias, os meses e as estações,
Tudo é regido pelas leis da harmonia;
A combinação de erros
Cede espaço ao compasso do gênio:

³⁴⁶BLANC, H. e BOUCHARD, P.-F.-X. *Almanach républicain, dans lequel on a substitué le nom des hommes célèbres à celui des ci-devant martyrs, vierges, confesseurs, anachorètes, etc.: enrichi du tableau de la division de la République française, d'une instruction sur les nouveaux poids et mesures, et de plusieurs hymnes et chansons r.* Paris: H. Blanc e P. F. X. Bouchard, 1794-1795. P. 4. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k48802m>> Acessado em 16 ago. 2016.

³⁴⁷*Idem.*

³⁴⁸*Ibidem*, P.15.

³⁴⁹*Ibidem*, P.17.

³⁵⁰*Idem.*

³⁵¹*Ibidem*, P.21.

³⁵²Em tradução livre: “O calendário republicano”.

Ele traça o curso do destino,
 Destrói aquele do impostor
 E conforma o ano republicano
 Sobre a marcha da natureza.³⁵³

Como argumentava a primeira estrofe da canção, o ano republicano era regido por leis harmônicas – que eram da ordem da natureza - assim como a República e a nova sociedade francesa que eram calcadas sobre os alicerces dos direitos naturais do homem e cidadão. Ele, o ano revolucionário, era fruto do “gênio” que utilizava o seu compasso para traçar o destino correto e natural dos homens. Ou seja, o legislador que guiava a sociedade para o rumo correto, o progresso, ao se orientar por meio da Constituição. A próxima estrofe confirmaria essa interpretação:

Pela voz dos Legisladores
 Um novo mundo nasce;
 Mentiras, prejulgamentos, erros,
 Tudo desaparece sob a sua aurora.
 O velho relógio muda de repente,
 A agulha é aperfeiçoada;
 E o tempo que nunca esteve tão certo,
 Marca os dias, os meses, o ano.³⁵⁴

Assim, as duas primeiras estrofes da canção cumpriam com dois objetivos da canção. Primeiro, eles justificavam ao leitor a criação de um novo calendário para uma nova sociedade, esta que surgira de um novo contrato social. Segundo, eles educavam o leitor segundo as bases republicanas do novo regime, calcadas em leis naturais, e a sua moral, oposta às “mentiras” do Antigo Regime.

As estrofes que se sucediam apresentavam cada um dos meses do novo calendário – Vindemiário, Brumário, Frimário, Nivoso, Pluvioso, Ventoso, Germinal, Floreal, Prairial, Messidor, Termidor e Frutidor –, misturando a moral republicana às informações climáticas:

FLORIAL.
 Então acariciando-a Zéphir
 Vem despertar a amável Flora,
 E o fruto alegre do prazer
 E a rosa que vem desabrochar.
 À Razão ofereçamos as flores,
 Esta oferenda da inocência;
 Que FLORIAL seja para os corações,

³⁵³Tradução livre de: Tout cède aux lois de l'harmonie; / De l'erreur les combinaisons / Font place au compas du génie: / Il trace le cours du destin, / Détruit celui de l'imposture / Et calque l'an républicain / Sur la marche de la nature. Ibidem, P.39.

³⁵⁴Tradução livre de: A la voix des Législateurs / Un nouveau monde vient d'éclorre; / Mensonges, préjugés, erreurs, / Tout disparaît à son aurore. / Le vieux cadran change soudain, / L'aiguille est perfectionnée; / Et le tems d'un pas plus certain, / Marque les jours, les mois, l'année. Ibidem, P.40.

O mês da gratidão.³⁵⁵

No mês de Florial, por exemplo, sob a primavera francesa, o leitor deveria agradecer, pois tal qual a natureza que havia sido “despertada” pelas luzes da primavera, ele também o fora, ao ter sido despertado pelas luzes da Razão que foram lançadas nas “trevas” do Antigo Regime.

Por fim, a última estrofe, denominada “*Les San-Culottides*”:

Tão orgulhosa antiguidade,
 Você se vangloriou de seus jogos Olímpicos;
 Ouse, aos jogos de vaidade
 Comparar nossas Festas Cívicas:
 Lá, seus bufões corrompidos,
 Corromperam os povos tímidos;
 Aqui a Festa das Virtudes
 Consagra nossos SAN-CULOTTIDES.³⁵⁶

Nela, a antiguidade que havia servido de referência aos revolucionários se encontrava, finalmente, superada pelo novo povo francês. A “vaidade” e a “corrupção” foram subjugadas pelas “virtudes” celebradas na festa cívica que, por fim, consagraria um povo não mais refém de sua “timidez”: os “SAN-CULOTTIDES”³⁵⁷.

Infelizmente, a análise musical desta canção foi comprometida pelos mesmos motivos apresentados no primeiro capítulo desta dissertação, quando se tratava da canção “*États-Généraux*”. A partitura da canção “*Jouissance*”³⁵⁸ fazia uso da mesma melodia que a assinalada em “*Le calendrier republicaine*”: “*On compterait les diamants*”. A partir de sua análise, cheguei às mesmas três hipóteses expostas no início desta dissertação: primeiro, a fonte histórica se equivocara no assinalado e a melodia adotada seria outra; ou, segundo, haveria outra melodia homônima, à qual não tive acesso; ou, terceiro, não me foi possível compreender a prosódia presente na letra desta canção, inviabilizando a análise musical. Assim, não foi possível construir um paralelo entre o discurso da letra e o musical, inviabilizando a sua análise tal como se procedeu ao longo desta dissertação, com outras canções.

³⁵⁵Tradução livre de: FLOREÁL. *ALORS le carressant Zéphir / Vient éveiller l'aimable Flore, / Et le fruit heureux du plaisir / Est la rose qui vient d'éclorre. / A la Raison offrons des fleurs, / C'est l'offrande de l'innocence; / Que FLOREÁL soit pour les coeurs, / Le mois de la reconnaissance.* Ibidem, P.44.

³⁵⁶Tradução livre de: Trop orgueilleuse antiquité, / Tu vantais tes jeux Olympiques; / Ose, aux jeux de la vanité, / Comparer nos Fêtes Civiques: / Là, tes histrions corrompus, / Corrompaient des peuples timides; / Ici la Fête des Vertus / Consacre nos SAN-CULOTTIDES. Ibidem, P.46.

³⁵⁷Aqui ocorre uma divertida rima entre os “povos tímidos”, no francês “*peuples timides*”, e a invenção resultante da junção das palavras “*sans-culottes*” e “*timides*”.

³⁵⁸BELLE, M. de (fils). *La Jouissance*, par M. de Belle fils. Air : On compterait les diamants, où non, non Doris. [S.l.: s.n.], s.d. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9064103s>>. Acessado em 09 mai. 2017.

Sobre a linguagem adotada nessa e nas demais canções dos almanaques republicanos, é curioso notar, como afirma Lise Andries, que:

Embora buscassem alcançar o maior número possível de leitores, [os autores dos almanaques republicanos] faziam uso paradoxalmente de uma linguagem abstrata. A abstração numa forma geralmente alegórica era de fato onipresente, particularmente nas canções e poemas que obviamente se prestavam a um tratamento desse tipo.³⁵⁹

Portanto, apesar da instrumentalização feita pela Convenção transformar os almanaques em objetos menos acessíveis às camadas populares – no caso, por sua linguagem abstrata –, a mensagem republicana neles era clara, “diretamente inspirada no *Emile* e no *Contrat social*, [ela] aparecia numa forma simplificada e vulgarizada.” Assim, além de servir como suportes de informação, os almanaques republicanos serviam como instrumentos pedagógicos, tanto em relação ao novo regime republicano – e tudo o que se estruturava a partir dele, como o calendário revolucionário – quanto à moral que se desejava instituir.³⁶⁰

De volta ao trato das canções populares, surgiram entre os anos de 1793 e 1794 aquelas cujas assinaturas remetiam à defesa da República e seus defensores, como “*sans-culotte* na vida e na morte”, “franco republicano”, “pensionista da República”, “do *Bonnet Rouge*”, “do Contrato Social”, “da Indivisibilidade”, “dos Sans-Culottes”, “da Unidade”, etc.³⁶¹

Nas ruas, antigos cancioneiros substituíam suas velhas alcunhas, fosse por mudanças ideológicas, pela intenção de lucrar com o novo contexto, para simplesmente fugir dos olhos da censura terrorista, ou tudo isso ao mesmo tempo. É exemplo disso o caso já mencionado de *Beauchant*, desta vez tendo como parceiro o músico Baptiste, que trocara a sua alcunha que celebrava a família real para outra mais condizente com o momento revolucionário: “cantores dos prazeres dos *sans-culottes*”. A dupla, antes encontrada no *Quai de la Grève*, passaria a se apresentar todas as noites, a partir das cinco, sobre o terraço ou jardim dos *Feuillants*³⁶².³⁶³

³⁵⁹ANDRIES, Lise. *Almanaques: Revolucionando um gênero tradicional*. DARNTON, Robert. & ROCHE, Daniel. (orgs.). *Revolução Impressa – A imprensa na França 1775-1800*. Tradução de Marcos Maffei Jordan. São Paulo: Edusp, 1996. P.305.

³⁶⁰ibidem, P.306.

³⁶¹PIERRE, Constant. *Les hymnes et chansons de la révolution*. Paris: Imprimerie Nationale, 1904. P.69.

³⁶²Nascido de uma cisão com o Clube dos *Jacobins*, em junho de 1791, os *Feuillants* eram um grupo político, de tendências moderadas.

³⁶³PIERRE, *op. cit.*, 1904, P.5-6.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 31: O cantor patriota, gravada por Jean-Baptiste Fosseyeu. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8412339v>. Acessado em 15 mai. 2017.

Esta estampa, editada por Pillot, na *Rue de Petit-Pont*, 101, em 1794, poderia representar o mesmo músico da ilustração de Louis Watteau, trabalhada no primeiro capítulo, mas incorporado pelo estampeiro Jean-Baptiste Fosseyeux ao contexto republicano. Abaixo da imagem, os versos dão o tom dos novos tempos ao músico de rua: “Sem preocupação e sem tristeza, como um verdadeiro *sans-culotte*, eu tenho os bons sentimentos que fazem o patriota:

De ser sujeito às leis eu me faço o dever, e canto *Ça ira*, da manhã até o anoitecer.”³⁶⁴

De forma geral, os músicos de rua eram tolerados pela Convenção enquanto mantivessem o seu repertório em torno de canções e hinos patrióticos. Aqueles que versassem sobre outros temas, sobretudo os que se arriscassem a cantar algo sobre “o tirano Robespierre”, seriam expulsos dos espaços públicos e conduzidos ao comissário, conforme determinação aprovada pelo Conselho Geral da Comuna, em 13 de março de 1794 – ou melhor, *du 23 ventôse an II*.³⁶⁵ Conforme sugeria a estampa de Fosseyeux, tudo o que se esperava dos músicos de rua era que fossem submissos às leis e que destinassem o seu trabalho à formação e inspiração de almas republicanas.

Esse tipo de alinhamento político com a Convenção poderia proporcionar grande projeção à vida dos músicos. Thomas Rousseau, secretário do escritório de Guerra e escrivão da Sociedade Jacobina, um dos compositores de maior produção durante toda a Revolução, cerca de uma centena de canções, publicou, entre 1792 e 1793, uma série de canções – dentre elas os *chansonniers* “*Les chants du patriotisme*” e “*La grande bible des Noels*” – em homenagem à Convenção. Já em novembro de 1793, o compositor teria cem mil cópias de sua canção “*L’âme du peuple et du soldat*” distribuídas pelo Comitê de Salvação Pública ao exército revolucionário.³⁶⁶

Esse também foi o caso do cidadão Perrin, que era conhecido como “capitão dos patriotas de 89” e que, em 1794, passou a se denominar como “cancioneiro da República”. O músico recebeu em setembro de 1794 uma quantia referente à distribuição de 12 mil exemplares em 48 seções de seu hino em homenagem a Jean-Jacques Rousseau.³⁶⁷

Philippe-Alexandre-Louis-Pierre Plancher, outro a trocar de nome durante a Revolução, sob o nome de Aristide Valcour foi um ator e fundador do *Théâtre des Délassements comiques*. Valcour se tornou empregado nos escritórios do Comitê de Salvação Pública e membro da Sociedade Jacobina, lugar onde cantou, em 7 de julho de 1793, sua canção patriótica “*La Chanson des sans-culottes*”. Sua canção esteve presente em várias compilações posteriormente produzidas pelo Terror e executada em várias festas da Comissão, como: de 31 de maio, do

³⁶⁴Tradução livre de: “*Sans souçi sans chagrin, comme un vrai sans-culotte, j’ai les bons sentiments qui font le patriote: D’être soumis aux lois je me fais un devoir, et chante Ça ira, du matin jusqu’au soir.*” DIETRICH, Christian Wilhelm Ernst e FOSSEYEU, Jean-Baptiste. *Sans souçi sans chagrin, comme un vrai San Culotte J’ai les bons sentiments qui font le patriote : D’être soumis aux loix je me fais un devoir, Et chante Ça-ira, du matin jusqu’au soir*. Paris: Pillot, 1794. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8412339v>. Acessado em 15 mai. 2017.

³⁶⁵PIERRE, Constant. *Les hymnes et chansons de la révolution*. Paris: Imprimerie Nationale, 1904. P.3.

³⁶⁶ibidem, P.71.

³⁶⁷ibidem, P. 77.

Gênero Humano e dos Benfeitores da Humanidade.³⁶⁸

A partir de 7 de maio de 1794, em decreto que tratava das Festas Cívicas, a Convenção passou a convocar os músicos de maneira legal, no intuito de concorrerem na criação de hinos e canções cívicas que poderiam servir às celebrações da República.³⁶⁹ Mas ela mesma, por vezes, chegou ao ponto de publicar *chansonniers* assinados pelos seus próprios comitês de Salvação Pública, de Agricultura, de Subsistência e de Instrução Pública.³⁷⁰ Um exemplo mais que claro de instrumentalização das canções para fins políticos.

Nos teatros, as canções eram “exclusivamente patrióticas ou cívicas”, tendo como objetivo “excitar os espíritos contra os reis da coalizão e os traidores, ou celebrar a glória da Montanha, ou fazer um elogio aos franceses.” Os assuntos tratados por elas eram sempre a guerra contra os estrangeiros ou os voluntários franceses na guerra. Sobre isso, é representativo que, a partir de 24 de novembro de 1793, por determinação do Comitê de Salvação Pública, *La Marseillaise* fosse executada em todos os espetáculos da República, nos dias *décadis*³⁷¹ e todas as vezes que o público a solicitasse.³⁷²

Como havia sido em 1792, os anos de 1793 e 1794 continuaram a ter a guerra contra os estrangeiros como principal tema dos músicos. Em 1793, por exemplo, as canções continuaram a eletrizar as almas dos soldados republicanos, ridicularizar seus inimigos e celebrar as vitórias nas batalhas. Le Peletier e Marat, mortos naquele ano, foram transformados pelos cantantes em “mártires da Liberdade”. Já as mortes de Charlotte Corday, Maria Antonieta e Luís XVI seriam celebradas, por vezes, em violentas estrofes. Além disso, a Constituição proclamada em 1793, o novo calendário, a Lei do Máximo³⁷³ e os *sans-culottes* também seriam assuntos muito celebrados pelas canções populares. Dentre as canções mais conhecidas do ano, destacaram-se “*l'Insurrection du peuple français*”, composta por Serieys, e “*La Montagne*”, de Cadet Gassicourt.³⁷⁴

Continuando com as mesmas celebrações dos dois anos anteriores e a tratar da moral republicana - enaltecendo a pátria, a igualdade de condições, a virtude, a simplicidade, os benfeitores da humanidade, etc. -, as canções de 1794, como as dos *vaudevillistes* Piss, Radet,

³⁶⁸ibidem, P.78.

³⁶⁹ibidem, P.33.

³⁷⁰ibidem, P.69.

³⁷¹*Décadi* era o décimo e último dia da *décade*, a “semana” de dez dias do calendário revolucionário.

³⁷²PIERRE, *op. cit.*, 1904, P.9.

³⁷³A Lei do Máximo, decretada em 29 de set. de 1793, pela Convenção, tinha como intuito controlar a inflação a partir da fixação da relação entre os salários e os preços dos bens comercializados.

³⁷⁴PIERRE, Constant. *Les hymnes et chansons de la révolution*. Paris: Imprimerie Nationale, 1904. P.39.

Desfontaines, Barré e Léger, trataram também da liberdade das colônias e da abolição da escravidão, uma das novidades daquele ano. É notório ressaltar também o aparecimento, em 1794, “das primeiras canções contra a Inglaterra”. Tema bastante revisitado nos anos seguintes.³⁷⁵

Por fim, cabe mencionar a criação do Instituto Nacional de Música, em 8 de novembro de 1793, sob a direção de François-Joseph Gossec.³⁷⁶

A criação do Instituto durante o governo republicano teve como origem a solicitação do deputado Bernard Sarette e de vários músicos da Guarda Nacional à Convenção Nacional por motivos que poderiam ser morais, de propaganda política, uma forma de reação “à indiferença e cobiça dos editores”, ou todos eles juntos.³⁷⁷

Com a finalidade de prover canções e hinos aos eventos públicos, como as Festas Cívicas, e também ao exército revolucionário, “os homens do Instituto agiam rápido: eles requisitaram e receberam uma verba para instrumentos musicais e uma imprensa para publicar músicas de festivais, e começaram a compilar *songbooks* para as províncias e o exército.”³⁷⁸

Para realizar as festas e cerimônias coletivas, muitas vezes ao ar livre, os compositores acabaram por conformar novas formas de performances:

Isso leva os compositores a recorrer maciçamente aos metais, assim como a trabalhar com grandes corais: quatro coros para o “Hino à Natureza”, de Gossec (1793), e para o canto do primeiro vendemiário de Lesuer no ano VIII. Esse procedimento leva a uma “concepção estereofônica da escrita musical” (M. Biget), em que coros e conjuntos de instrumentos de sopro respondem um ao outro.³⁷⁹

Assim, além de contribuir para a profissionalização dos músicos, o Instituto esteve inserido no contexto de instrumentalização das canções sob o Terror, na medida em que contribuiu para a modelação do conteúdo e forma das canções, e para a delimitação dos espaços e circunstâncias de suas execuções, como por exemplo, em festas cívicas, encontros oficiais ou dentro do exército.³⁸⁰

Com tamanho investimento na produção de canções, bem como no aparato de censura

³⁷⁵ibidem, PP.40-1

³⁷⁶ibidem, P.7.

³⁷⁷ibidem, P.121.

³⁷⁸MASON, Laura. *Singing the French Revolution: popular culture and politics, 1787-1799*. Ithaca: Cornell University Press, 1996. P.121.

³⁷⁹VOVELLE, Michel. *A revolução francesa, 1789-1799*. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Editora, Unesp, 2012. P. 252.

³⁸⁰MASON, Laura. *Singing the French Revolution: popular culture and politics, 1787-1799*. Ithaca: Cornell University Press, 1996. P.128.

e perseguição, é compreensível que as canções republicanas tenham tido êxito em tomar as ruas de Paris. Afinal de contas, poucos se arriscariam a cantar algo diferente ao pretendido pelo Terror. O salto numérico conseguido em relação ao número das canções comercializadas no período, é um dado que sugere o sucesso do empreendimento republicano: de 325 canções, em 1792, para 590, em 1793, e, finalmente, 701, em 1794. Mas o que explicaria a queda vertiginosa desses números a partir do ano de 1794, chegando a 25 canções em 1800? Se o Terror foi capaz de duplicar o número de canções produzidas, porque a sua queda não resultou na manutenção de um número razoável de sua produção – algo como as 261 canções produzidas em 1790, ou, ao menos, as 116, de 1789?³⁸¹ Para isso, faz-se necessário compreender como os movimentos populares reagiram às censuras, perseguições e instrumentalizações promovidas pelo Terror, e como isso impactou o seu hábito de produzir e executar canções.

3.3 O refluxo e o legado dos movimentos populares

A célebre frase de Saint-Just, “a revolução esfriou”, atestava a separação entre o governo da Salvação Pública e os movimentos populares, cuja última vitória havia sido a imposição de “parte de seu programa em setembro de 1793”.³⁸²

Em 1794, a guerra declarada há dois anos, “obrigava qualquer governo a centralizar e a disciplinar, à custa da livre democracia direta e local dos clubes e grêmios, as milícias ocasionais e as renhidas eleições livres em que floresciam os *sans-culottes*.”³⁸³ Ademais, havia complicações econômicas decorrentes da guerra, como “congelamentos de salários”, o “confisco sistemático de alimentos”³⁸⁴ e o aumento do preço do pão, que afastavam o apoio popular e fomentava a “onda de greves no final de junho e julho”.³⁸⁵

As execuções dos *cordeliers*³⁸⁶ Jacques Hébert, o “mais ardente porta-voz dos *sans-culottes*”³⁸⁷, em março, e de Georges-Jacques Danton e Camille Desmoulins, em abril de 1794 - estes que haviam denunciado a “perseguição da política terrorista após a queda de herbertistas”³⁸⁸ -, expuseram Robespierre, o presidente da Convenção Nacional, isolado

³⁸¹PIERRE, Constant. *Les hymnes et chansons de la révolution*. Paris: Imprimerie Nationale, 1904. P.49.

³⁸²VOVELLE, *op. cit.*, 2012, PP. 48-9.

³⁸³HOBSBAWM, Eric John. *A era das revoluções, 1789-1848*. Tradução de Maria Tereza Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013. P. 123-4.

³⁸⁴*Ibidem*, P. 124.

³⁸⁵SCHAMA, Simon. *Cidadãos: uma crônica da Revolução Francesa*; [tradução: Hildegard Feist]. - São Paulo: Companhia das Letras, 1989. P. 674.

³⁸⁶Membros do Clube dos *Cordeliers*, fundado em abril de 1790.

³⁸⁷HOBSBAWM, *op. cit.*, 2013, P. 124.

³⁸⁸VOVELLE, Michel. *A revolução francesa, 1789-1799*. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Editora, Unesp, 2012. P. 50.

politicamente. “O Terror havia feito desaparecer a política como espaço de disputas reguladas pela lei.”³⁸⁹

Sobre as execuções levadas a cabo pela República, Michel Vovelle escreveu que:

Depois da rainha Maria Antonieta, as cabeças da aristocracia e do partido girondino rolaram ao longo do ano de 1794. O balanço geral – 10 mil executados após julgamento em toda a França, mas muitos mais, se incluirmos as vítimas da repressão nos focos de guerra civil (estimam-se 128 mil na Vendei) – parece pesado ou moderado, conforme a avaliação.³⁹⁰

Transferida da *place de la Révolution* para o final da *rue Saint-Antoine* - futura *place de la Bastille* -, em junho de 1794, a guilhotina não demorou mais de três dias para ser novamente deslocada, desta vez para a *place du trône renversé*, devido às reclamações de moradores que não suportavam o “odor” do “sangue que jorrava” dos corpos decepados no calor do verão parisiense.³⁹¹ Sempre no sentido leste, na ocasião, a guilhotina percorreu cerca de 6 quilômetros.



Figura 32: Recorte do mapa de Paris, 1791, de Edme Verniquet, com destaque em vermelho (meus) dos locais onde seriam em 1794, da esquerda para a direita, a *Place de la Révolution* (atual *Place de la Concorde*), a *Place de la Bastille* e a *Place du trône renversé* (atual *Place de la Nation*). Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/1790_Plan_de_Verniquet.jpg .Acessado em 17 mai. 2017.

³⁸⁹BIGNOTTO, Newton. *As aventuras da virtude: As ideias republicanas na França do século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. P.360.

³⁹⁰VOVELLE, *op. cit.*, 2012, P. 47.

³⁹¹SCHAMA, *op. cit.*, 1989, P. 671.

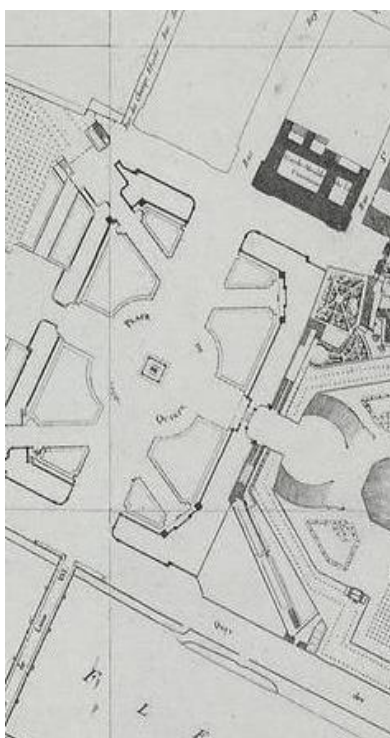


Figura 33: Recorte do mapa de Paris, 1791, de Edme Verniquet, com destaque em vermelho (meu) para a *Place de la Révolution*. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/1790_Plan_de_Verniquet.jpg .Acessado em 17 mai. 2017.

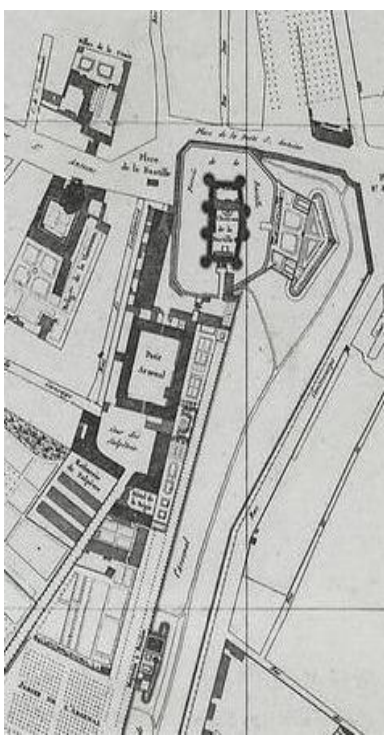


Figura 34: Recorte do mapa de Paris, 1791, de Edme Verniquet, com destaque em vermelho (meu) para a *Place de la Bastille*. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/1790_Plan_de_Verniquet.jpg .Acessado em 17 mai. 2017.

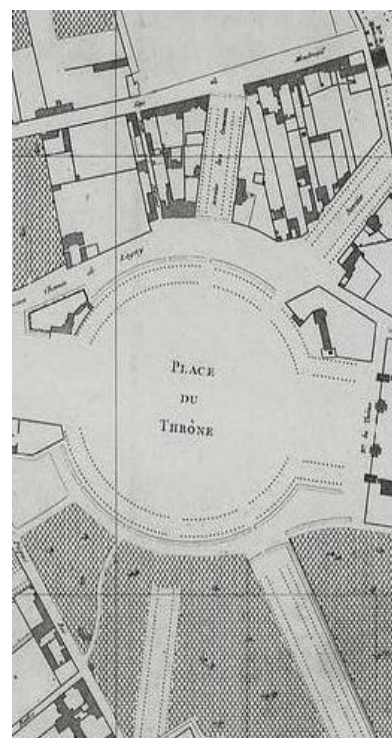


Figura 35: Recorte do mapa de Paris, 1791, de Edme Verniquet, com destaque em vermelho (meu) para a *Place du trône renversé*. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/1790_Plan_de_Verniquet.jpg .Acessado em 17 mai. 2017.

A média de 17 execuções diárias que ocorriam no mês de Plairial, quando houve a transferência da guilhotina, saltara para 26 no mês seguinte, em Messidor. Já em Termidor, o mês que se sucede, entre o dia primeiro e a deposição de Robespierre, no dia 9, houve 342 execuções, uma média de 38 mortes por dia.³⁹²

Após assinar a execução de políticos à direita e à esquerda, e inibir ações de democracia direta, somente a guerra mantinha o presidente da Comissão no poder. “Quando, no final de junho de 1794, os novos exércitos da República demonstraram sua firmeza derrotando decididamente os austríacos em Fleurus e ocupando a Bélgica, o fim estava perto.”³⁹³ A partir

³⁹²SCHAMA, Simon. *Cidadãos: uma crônica da Revolução Francesa*; [tradução: Hildegard Feist]. - São Paulo: Companhia das Letras, 1989. P. 673.

³⁹³HOBSBAWM, Eric John. *A era das revoluções, 1789-1848*. Tradução de Maria Tereza Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013. P. 125.

dali, nada mais serviria à justificava do aparato estatal terrorista:

Ao acordar na manhã seguinte [10 de Termidor], os parisienses constataram que a guilhotina havia voltado para a place de la Révolution. Depois de sumariamente identificados pelo Tribunal, dezessete “robepierristas” seguiram para a guilhotina. Nos dois dias seguintes foram executados 83 membros da Comuna e da mairie [...]. O fim dos arquitetos da Grande Terreur foi particularmente horrível, como um louco exorcismo de horror. O paraplégico Couthon, padecendo dores lancinantes – seus membros atados haviam se espatifado com a queda na escadaria [ocorrida durante o golpe dos termidorianos no dia anterior] –, foi amarrado à prancha. Saint-Just marchou para a morte como um romano estoico -, papel que evidentemente escolhera para si. [...] Sanson jogou na prancha o fastidioso profeta da Virtude [Robespierre], o casaco e o calção salpicados de sangue. Para que nada obstruísse a lâmina, o carrasco arrancou-lhe a bandagem de papel que segurava a mandíbula [que havia sido baleada no dia anterior]. Ouviram-se urros de dor, silenciados só pela guilhotina.³⁹⁴

Entre os anos de 1793 e 94, além de censurar e enquadrar o ativismo político popular dentro do republicanismo, o Estado terrorista patrocinou ostensivamente o mercado de canções populares que propagavam os ideais republicanos. O subsídio dado aos músicos de “alma republicana”, a criação do Instituto Nacional de Música e a organização de eventos cívicos serviram tanto à produção de canções como à sua instrumentalização.

A canção surgida entre os dois primeiros anos da República foi moldada sob valores republicanos que acreditavam representar o povo, mas a sua conformação e enquadramento em espaços e eventos cívicos contribuiu para o afastamento de seu caráter espontâneo e ativo politicamente. Percebeu-se, assim, um processo de instrumentalização do canto popular que, concomitante ao próprio refluxo dos movimentos populares em sua desilusão com o projeto jacobino, pareceu ter auxiliado na criação de um Estado cada vez mais forte, mas também mais distante do povo que o sustentava. Um estado republicano que pretendia representar a soberania popular, mas que, ao afastar o ativismo público – sua forma direta de democracia – tornou-se cada vez menos representativo. Em 1794, conforme carta enviada da prisão por Camille Desmoulins à sua esposa, morria naquele ano um sonho de República: "Sonhei uma república que todos teriam adorado. Não pude acreditar que os homens fossem tão cruéis e injustos."³⁹⁵

Segundo Newton Bignotto, o fim desse sonho republicano se explicaria da seguinte forma, ao não aceitar a inserção do povo francês no espaço ocupado pelo seu abstrato e virtuoso povo, o republicanismo de Robespierre inviabilizava a superação do momento de fundação da

³⁹⁴SCHAMA, *op. cit.*, 1989, P. 679.

³⁹⁵SCHAMA, Simon. *Cidadãos: uma crônica da Revolução Francesa*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. P. 7.

sociedade francesa, colocando em seu local um terreno de incertezas, de Revolução eterna, capaz de produzir todos os excessos cometidos pelo Terror:

No momento de dar à Revolução um rosto legal e institucional, Robespierre se recusa a aceitar que o povo em sua generalidade, enquanto soberano e de cuja vontade deveria emanar a Constituição, precisava ser trocado pelo povo francês, pelo povo em sua especificidade histórica, para que o momento da fundação do novo corpo político pudesse ser superado para dar nascimento a um país em compasso com sua história. Ao se apegar à oposição entre o povo e a Constituição, o que o jacobino pretendia era continuar a Revolução indefinidamente. Essa maneira de ver a política irá conduzi-lo à catástrofe dos anos seguintes, pois nenhuma figuração histórica poderia corresponder plenamente à imagem de um povo depositário da virtude e guardião fiel da liberdade. Ao confundir o alcance dos conceitos, ele prepara o terreno dos excessos que serão cometidos em nome do povo em sua generalidade.³⁹⁶

Nos anos que sucederam a queda do Terror, o número de novas canções comercializadas caiu drasticamente. De seu auge, em 1794 (701 canções), até o primeiro ano de governo napoleônico, em 1800 (25 canções), a queda exponencial se justificaria pelas sequelas e medos deixados pelo governo da Salvação: o já mencionado arrefecimento dos movimentos populares, evidente no número de jornadas populares promovidas após o 9 Termidor (apenas duas em abril e maio de 1795), e a associação do canto revolucionário ao “ribombo, fundo e áspero, das carroças da morte”³⁹⁷.³⁹⁸

Não obstante o trauma, emergiu do processo revolucionário francês o protagonismo de movimentos populares como prática política importante (apropriada por diferentes culturas políticas³⁹⁹ ao longo do tempo), que envolvia valores republicanos e democráticos, pautados em um senso de soberania popular, e serviam de base às práticas de ação pública coletiva como as jornadas e o canto revolucionário. Essas práticas tinham como horizonte a reformulação, ou mesmo a substituição, de governos instituídos, aproximando-os de seus valores.

Tal tradição popular, inaugurada na Revolução Francesa, teria fluxos e refluxos ao longo do século XIX francês, preocupando e moldando os diversos governos. Acontecimentos que envolveram intensa participação popular na França, como foram as Revoluções de 1830, 1848

³⁹⁶BIGNOTTO, Newton. *As aventuras da virtude: As ideias republicanas na França do século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. PP.353-4.

³⁹⁷DICKENS, Charles. *Um conto de duas cidades*. Tradução de Débora Landsberg. São Paulo: Estação Liberdade, 2010. P.467.

³⁹⁸MASON, Laura. *Singing the French Revolution: popular culture and politics, 1787-1799*. Ithaca: Cornell University Press, 1996. P.131.

³⁹⁹Entendo por cultura política o “conjunto de valores, tradições, práticas e representações políticas, partilhado por determinado grupo humano, que expressa uma identidade coletiva e fornece leituras comuns do passado, assim como fornece inspiração para projetos políticos direcionados ao futuro.” MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). *Culturas Políticas na História: novos estudos*. Belo Horizonte: Argumentum, 2009. P.21.

e a Comuna de Paris de 1871, tiveram íntima ligação com o legado deixado pelo povo de 1789. Como seria possível pensá-los fora da tradição inaugurada pelo processo de 1789? Da mesma forma, “como seria nosso mundo sem partidos, ideologias, ditadores, movimentos de massa e até mesmo sem a retórica política antipolítica?”⁴⁰⁰ Afinal, como diria François Furet, “A Revolução Francesa não é uma transição, é uma origem, e uma fantasia de origem. É isso que há de único nela, que constitui seu interesse histórico; e é alias esse “único” que se tornou universal: a primeira experiência da democracia.”⁴⁰¹

No que tange às canções populares:

A rejeição ao ativismo revolucionário que era aparente em todas dimensões da cultura das canções no final dos anos 1790, seria um dos legados do Diretório a Napoleão, parte do pacote de instituições, práticas políticas, e cultura política que o pequeno general herdava e que parecia quase fabricado para o Consulado e o Império. Certamente, a tomada do poder por Napoleão trouxe inovações no rastro da censura e a supervisão da imprensa, teatro, e canções que se tornaram cada vez mais restritivas e como violações de liberdades individuais e civis aumentaram, justificadas pela alusão à suprema importância da estabilidade nacional.⁴⁰²

Nesse contexto, no ano de 1795, chegara à Paris o suíço Benjamin Constant, acompanhado de sua esposa e filha do ex-ministro de Luís XVI, Jacques Necker, a ilustrada Madame de Staël⁴⁰³. Tanto Constant, quanto Madame de Staël, apoiavam o governo do Diretório. Anos mais tarde, em 1819, Constant faria uma conferência no *Athénée Royal* de Paris, intitulada “Liberdade dos Antigos comparada à dos Modernos”.

Em seu pronunciamento, já sob a monarquia constitucional de Luís XVIII, Constant, fiel aos ideais liberais de 1789, discorria sobre duas formas de Liberdade, objetivando atacar aqueles que ainda defendiam a “Revolução de 1793”, o “Antigo Regime” e também os que queriam o retorno de Bonaparte.

Ao distinguir duas formas de Liberdade, Benjamin Constant defendia que haveria um tipo “antigo”, próprio às civilizações antigas, onde era possível haver o exercício político coletivo e direto, mas onde o indivíduo devia submissão completa à autoridade do todo. Isso só

⁴⁰⁰HUNT, Lynn. *Política, e classe na Revolução Francesa*. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. P.24.

⁴⁰¹FURET, François. *Pensando a Revolução Francesa*. Tradução de Luiz Marques e Martha Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. P.95.

⁴⁰²MASON, Laura. *Singing the French Revolution: popular culture and politics, 1787-1799*. Ithaca: Cornell University Press, 1996. P.203.

⁴⁰³Anne-Louise Germaine Necker (1766-1817), ou simplesmente Madame de Staël, foi uma das mais importantes intérpretes da Revolução Francesa, autora da obra “*Considérations sur la Révolution française*”, postumamente publicada em 1818.

era possível, segundo o autor, porque se tratavam de estados pequenos e belicosos, que dependiam da guerra e da escravidão.⁴⁰⁴

Já a Liberdade do tipo “moderna”, próprio às civilizações modernas – como a França, a Inglaterra e os Estados Unidos da América -, consistiria na política representativa, aquela que garantiria todas as liberdades do cidadão – caracterizado por ele como aquele que possui propriedade privada -, onde o indivíduo seria independente na vida privada e soberano em aparência. Isso seria possível pois as nações “modernas” eram estados grandes, que haviam superado as guerras e se tornado propícios ao comércio, além de livres da escravidão. Desta decorre o fato de que os homens não teriam mais o tempo livre garantido na antiguidade pelo trabalho braçal dos escravos. Assim, caberia ao homem moderno uma participação limitada na vida pública, o apoio à política representativa, para que ele pudesse gozar livremente de sua independência individual.⁴⁰⁵

Com essas definições de “liberdades”, Constant atingiu com sucesso a estratégia que havia traçado para aquela noite. Segundo a filósofa Gabriela Ghelere:

Estrategicamente, trata-se de consolidar as conquistas da Revolução contra o absolutismo do Antigo Regime, pontuar os problemas enfrentados pelos anos do Terror no início da Revolução e garantir-se contra a ditadura dos ultramonarquistas. Além da crítica, ainda consegue sutilmente posicionar-se de modo a salvar aspectos da Revolução, do império napoleônico e não se indispor com os monarquistas moderados.⁴⁰⁶

O argumento de Constant servia à explicação do insucesso dos governos anteriores, sobretudo o trauma de 1793, pois, da mesma forma que não seria possível ao homem voltar no tempo, também não o seria em relação à forma de se governar. Para o suíço, não havia espaço para anacronismos na história.

Embora Benjamin Constant não seja o único – e nem o primeiro – a diferenciar a liberdade moderna dos antigos,⁴⁰⁷ a importância dessa conferência se dá no que tange aos aparentemente tortuosos rumos políticos do século XIX francês.

A teoria política liberalista de Benjamin Constant, “construída para salvar as propostas iniciais da Revolução Francesa e opor-se às consequências práticas geradas depois de 1789: os

⁴⁰⁴CONSTANT, Benjamin. *Da liberdade dos antigos comparada à dos modernos*. Tradução de Loura Silveira. *Filosofia Política* n. 2, 1985. PP.11-2. Disponível em: <<http://caosmose.net/candido/unisinos/fa/benjamin.doc>>. Acessado em: 12 abr. 2017.

⁴⁰⁵ibidem, PP.13-4.

⁴⁰⁶GHELERE, Gabriela Doll. A liberdade individual para Benjamin Constant. 2008. 94 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. P.15.

⁴⁰⁷ibidem, P.10.

abusos dos anos do Terror, a ditadura de Napoleão e o possível retorno ao Antigo Regime [...]”⁴⁰⁸, encontraria paralelos nos mais diversos governos daquele século: duas monarquias, dois impérios e duas repúblicas. Em todos eles, de alguma forma, o poder representativo haveria de suplantar a participação política direta, aquele temeroso poder que emanava das ruas. As revoluções de 1830, 1848 e a Comuna de Paris (1870) são eventos que entraram na memória popular justamente por fazerem lembrar aquela demanda por participação política já presente nos populares da Revolução de 1789.

Como afirmou Laura Mason, em relação às continuidades das canções populares como práticas culturais: “A retirada dos trabalhadores para os cafés no final dos anos 90 deixou as raízes das *goguettes*: sociedades de canto que começaram a emergir no início do século XIX e que se tornariam centros de politização e consciência cantando sob a Monarquia de Julho.”⁴⁰⁹ Anos mais tarde, sob o Segundo Império, as *goguettes* estariam na origem dos *cafés-concerts*,⁴¹⁰ que, por sua vez, receberiam críticas dos homens da Terceira República, no final do século, por lhes causarem medo a “mistura de classes” promovida nesses espaços.⁴¹¹

Aparentemente, as condições seguras que levaram o Terror à maturidade permearam por muito tempo as terras francesas, e só não as levaram novamente àquela forma de governo, pois a história é terreno ainda mais incerto que a literatura. Ao longo dos anos, sob martelos vis, a humanidade foi espremida pelos governantes, mas conseguiu escorrer por entre seus dedos. Mesmo disforme, o povo de 1789 deixara o seu legado, o seu próprio conceito de liberdade.⁴¹² Forjada e proclamada nas ruas, na prática política, a liberdade do povo fazia tremer não os antigos, mas os modernos que realizavam conferências no *Athénée Royal* de Paris. Temiam que os espaços públicos se democratizassem e se transformassem em “Ágoras” modernas.⁴¹³

⁴⁰⁸ibidem, P.76.

⁴⁰⁹MASON, Laura. *Singing the French Revolution: popular culture and politics, 1787-1799*. Ithaca: Cornell University Press, 1996. P.205.

⁴¹⁰ibidem, P.206.

⁴¹¹ibidem, P.208.

⁴¹²DICKENS, Charles. *Um conto de duas cidades*. Tradução de Débora Landsberg. São Paulo: Estação Liberdade, 2010. P.467.

⁴¹³ Sobre a apropriação liberal da Antiguidade, ler a crítica: DABDAB TRABULSI, José Antônio. Cidadania, liberdade e participação na Grécia: uma crítica da leitura liberal. *Tempo* (London), ???, v.3, n.6, p.139-155, 1998.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação, pretendi compreender um pouco mais sobre os movimentos populares e o seu protagonismo, em Paris, entre os anos 1789 e 1794 da Revolução Francesa. Para isso, analisei as canções populares como objetos culturais, frutos do hábito parisiense de compor paródias que serviam não só ao divertimento e à comunhão, mas também à veiculação de opiniões e informações diversas. Com isso, cheguei à uma definição de “povo” a partir de sua prática cultural, podendo, com isso, acompanhar os seus sonhos e desilusões ao longo do processo revolucionário francês.

Procurei também percorrer os espaços do cantar sob o Antigo Regime e ao longo do processo revolucionário, bem como conhecer os seus autores: cancioneiros de rua, músicos de teatro, compositores a serviço do Estado, dentre outros. Como foi trabalhado, lugares e autores contribuíram para o processo revolucionário, espalhando e conformando informações e experiências. Por sua vez, a Revolução transformou profundamente os lugares e os autores do cantar, muitas vezes pelo uso da censura institucional.

Por fim, observei como as canções populares contribuíram para mudanças e, ao mesmo tempo, foram transformadas pela Revolução. Em um primeiro momento da dissertação, analisei a relação entre as canções populares e os demais suportes da rede de comunicações parisiense, ressaltando que, como afirmara Robert Darnton, os limites entre suportes da oralidade e da escrita nem sempre eram claros, sendo muito mais comum a formação de amálgamas entre os suportes. Foram exemplos disso: canções representadas em pinturas, burburinhos transformados em *best-sellers* da literatura, etc.

Percebi ao longo da pesquisa que o uso feito pelos populares sob a Revolução e, posteriormente, pelo Terror, das canções como forma de fazer veicular informações encontrava correspondência na própria estrutura musical expressa nas partituras. Mesmo em um contexto revolucionário, capaz de transformar (ou ao menos intentar) toda a sociedade, as canções continuaram, do início ao fim da Revolução, representadas nas partituras por meio de uma quadratura musical clássica - mesma quantidade de compassos nas frases melódicas. Acredito, com isso, que havia pretensões objetivas e funcionais no uso das canções, como a de informar e transmitir ideias, por exemplo, que dependiam de estruturas melódicas repetitivas e de fácil compreensão.

Ademais, a canção popular como suporte de informações só pôde existir e ganhar difusão, graças à prática cultural parisiense de criar paródias. Portanto, a prática cultural e o suporte de informações foram ideias que formaram um par exposto no primeiro capítulo e que

daria a tônica de toda a dissertação.

No segundo capítulo, abordei o início da transformação do uso das canções, na medida em que elas começaram a se fazer presentes em meio às ações políticas coletivas. O ingrediente da soberania popular havia dado um novo gosto aos populares que, de maneira organizada, passaram a intervir diretamente nas questões políticas. E o faziam, por vezes, compondo e cantando.

O surgimento da canção “*Ça ira*”, em meio aos preparativos da Festa da Federação de 1790, tornou-se a expressão mais acabada dos primeiros anos revolucionários, pois anunciava a formação de um coletivo que, esperançoso, intervia politicamente de forma direta. Entre 1789 e 1792, o povo reivindicava nas ruas aquilo que desejava: proteger a Assembleia Nacional com a Tomada da Bastilha (jul/1789), o fim de sua situação miserável ao buscar o seu “paterno” rei em Versalhes (out/1789), refundar a sociedade francesa ao preparar a Festa da Federação (jul/1790), dentre outros.

Por fim, intentei concluir com esperanças um sombrio terceiro capítulo: momento do texto em que me deparei com o enorme desafio de narrar o Terror. Lá, sobre a prancha da guilhotina, talvez tenham deslizado as pretensões literárias que anunciei logo na introdução da dissertação. Ao concluir o mais denso capítulo, anunciei um legado deixado pelos movimentos populares de 1789.

Penso que, embora o ano de 1794 tenha representado a vitória do poder representativo sobre o exercício direto do poder, como afirmara François Furet, e o “resfriamento” do povo fora a sua comprovação, o caminho aberto pelos revolucionários que foram às ruas no final do século XVIII serviria como modelo de ação aos movimentos populares dos séculos posteriores. O desejo e a luta por um assento à mesa das discussões políticas permaneceria em meio à pauta das discussões populares, talvez o seu tópico mais revisitado.

Visto dessa forma, afirmo que a Revolução permanece viva no século XXI. Não só no meio acadêmico onde a revisitam constantemente, mas na esfera política, onde movimentos populares de todo o mundo fazem uso de seu legado e permanecem em luta reivindicando maior participação política.

Assim, em contextos de crise da democracia representativa, refletir sobre a Revolução não seria uma forma de buscar soluções? O estudo historiográfico da Revolução não poderia ser um “enorme reservatório de atualidades”?⁴¹⁴ Não seria o ativismo público, em forma de

⁴¹⁴ A perspectiva da história como um enorme “reservatório de atualidades” foi utilizada pelo historiador José Antônio Dabdab Trabulsi. DABDAB TRABULSI, José Antonio. Liberdade, igualdade, antiguidade. O mundo clássico e a revolução francesa. Revista de História e Cultura da Antiguidade Phoenix, Rio de Janeiro, v. // , pp.139-

democracia direta, um possível caminho a ser percorrido com o auxílio das novas tecnologias – como a internet, por exemplo? Afinal, a ausência de mobilizações populares, como evidenciou a ascensão de Napoleão ao poder, parece abrir caminho para o autoritarismo.⁴¹⁵ Portanto, como já alertava o músico Jean-Baptiste Clément, ao se apropriar da “*Carmagnole*” em meio à Comuna de Paris, mesmo frente a um Estado que lhe trata como ratos, é preciso ao povo que se mantenha firme:

Como ratos em Paris
Traíçoeiramente nos tornaram;
O calçamento das ruas
De nosso sangue foi lavado,
Lavado e tão lavado,
Que ele perdeu o rejunte

Dancemos a comunal
E estejamos firmes (bis)
Dancemos a comunal
E estejamos firmes;
Juremos!⁴¹⁶

155, 1998.

⁴¹⁵MASON, Laura. *Singing the French Revolution: popular culture and politics, 1787-1799*. Ithaca: Cornell University Press, 1996. P.214.

⁴¹⁶Tradução livre do versos da canção “*La Commune*”: *Comme des rats dedans Paris / Par trahison on nous a pris; / Le macadam et les pavés / De notre sang furent lavés, / Lavés et tant lavés / Qu'ils en sont déjointés / Dansons la commune / Et tenons bon! (bis) / Dansons la commune / Et tenons bon; / Nom de nom!*

No caso da palavra “*macadam*” que designa um tipo de pavimento para estradas, optou-se por traduzi-la como “calçamento” para preservar o sentido do verso. BRÉCY, Robert. *La chanson de la Commune: chansons et poèmes inspirés par la Commune de 1871*. Ivry-sur-Seine: Editions de l'Atelier, 1991. P.194.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes

Imagens

s./a. *Ça n'ira pas. Ça ira.* Paris: Webert, 1792. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6948844c>>. Acessado em 16 ago. 2016.

s./a.. *Les Aristocrates a Lanternopolis: La Peste soit des Lanternes elles feront notre perte.* Paris: [s.n.], 1790. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69474950> >. Acessado em 3 abr. 2017.

s./a. *L'Effet du patriotisme et l'activité des citoyens de Paris pour l'avancement des travaux du Champ de Mars : destinés à la fête du 14 juillet 1790. Et tous d'accord repetoient le refrain cheri, Ah ! ça ira, ça ira, ça ira.* Paris: [s.n.], 1790. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6947548p> .Acessado em 16 ago. 2016.

s. /a. *Refrains patriotiques.* Paris: F. Bonneville. 1792-4. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69488481>>. Acessado em 16 ago. 2016.

DIETRICH, Christian Wilhelm Ernst e FOSSEYEU, Jean-Baptiste. *Sans souçi sans chagrin, comme un vrai San Culotte J'ai les bons sentiments qui font le patriote : D'être soumis aux loix je me fais un devoir, Et chante Ça-ira, du matin jusqu'au soir.* Paris: Pillot, 1794. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8412339v>. Acessado em 15 mai. 2017.

DUCHEMIN, René. *Ah ça ira ça ira: [estampe].* Paris: Hurard, 1790. Disponível em: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb402481496> . Acessado em 31 de março de 2017.

VERNIQUET, Edme. *Plan de la ville de Paris.* Paris: [s.n.], 1791. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/1790_Plan_de_Verniquet.jpg .Acessado em 17 mai. 2017.

VIOLLET, Roger. Passage du Saumon, entrée de la rue Montmartre. Paris (IIème arr.), avril 1899. Paris, musée Carnavalet. Disponível em: <http://www.parisenimages.fr/fr/galerie-collections/27182-19-passage-du-saumon-entree-rue-montmartre-paris-iieme-arr-avril-1899-paris-musee-carnavalet> .Acessado em 17 mai. 2017.

WATTEAU, Louis Joseph. *Le Violoneux.* 1785. Palais des Beaux-Arts, Lille. Foto: (C) RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojéda. Disponível em: <http://www.photo.rmn.fr/archive/97-020913-2C6NU0SAOIAH.html> .Acessado em 17 mai. 2017.

Partituras e Letras

- s./a. *La Carmagnole des royalistes [à 1 v.] n° 47*. Paris: Frère, 1792. Disponível em: <ark:/12148/btv1b9057558s_>. Acessado em 16 ago. 2016.
- s./a. *La Carmagnole du Café Yon*. Paris: Frère, 1792. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90641862>>. Acessado em 6 de abr. 2017.
- s./a. *La Nouvelle Carmagnolle [avec acc. de guitare]*. Paris, Melle Borrelly, 1792. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9064180k>>. Acessado em 24 abr. 2017.
- s./a. *Le Fameux Guillotin, Air: de la Carmagnole, chez Frere Passage du Saumon Rue Montmartre*. Paris: Frère, s.d. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6948822s>>. Acessado em 5 abr. 2017.
- s./a. *Le Porte Feuille du Bonhomme, ou petit Dictionnaire très-utile pour l'intelligence des affaires présentes*. Londres, 1791. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=HApCAAAAcAAJ>> Acessado em 16 ago. 2016.
- BAILLO, Jean. *La Carmagnole des Robespierriistes. (Signé : Le vieux Cordelier, ou l'Homme du commun, Baillio.)*. Paris: Lefèvre, 1794. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5468228v>>. Acessada em 6 abr. 2017.
- BÉCOURT. *Ah! ça ira, dictum populaire, air du carillon national [à 1 v.]*. Paris: Frère, 1790. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9010456b>>. Acessado em 16 ago. 2016.
- BELLE, M. de (fils). *La Jouissance, par M. de Belle fils. Air : On compterait les diamants, où non, non Doris*. [S.l.: s.n.], s.d. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9064103s>>. Acessado em 09 mai. 2017.
- BILLAUT, Adam. *Aussitôt que la lumière / chanson de Maître Adam*. Paris: A. Antony, 1856. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1174609c>>. Acessado em 16 mai. 2017.
- BLANC, H. e BOUCHARD, P.-F.-X. *Almanach républicain, dans lequel on a substitué le nom des hommes célèbres à celui des ci-devant martyrs, vierges, confesseurs, anachorètes, etc.: enrichi du tableau de la division de la République française, d'une instruction sur les nouveaux poids et mesures, et de plusieurs hymnes et chansons r*. Paris: H. Blanc e P. F. X. Bouchard, 1794-1795. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k48802m>> Acessado em 16 ago. 2016.
- DAMADE, Louis. *Histoire chantée de la première République, 1789 à 1799: chants patriotiques, révolutionnaires et populaires*. Paris: Paul Shmidt, 1892. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65326569>>. Acessado em 16 ago. 2016.
- DÉSAUGIERS, Marc-Antoine. *Au cy-devant roi. Air: Ce fut par la faute du sort [à 1v.]*. Paris: Frère, 1792. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9064123j>>. Acessado em 16 ago. 2016.

ROUGET DE LISLE, Claude Joseph. *Chant de guerre pour l'Armée du Rhin*. Paris: Bignon, 1792. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9067388h>>. Acessado em 16 ago. 2016.

Relatos

s./a. *Notices sur la nouvelle nomenclature des rues de La Rochelle, par plusieurs citoyens de cette commune*. La Rochele: P. L. Chauvet, 1794. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65315876>>. Acessado em 16 ago. 2016.

Referências bibliográficas

ARENDDT, Hannah. *Sobre a Revolução*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

AULARD, François-Alphonse. *Histoire politique de la Révolution française, origines et développement de la démocratie et de la République (1789-1804)*. Paris: A. Colin, 1901. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4898p>>. Acessado em 16 ago. 2016.

BADINTER, Elisabeth. *Palavras de homens: 1790-1793*. Tradução de Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

BIGNOTTO, Newton. *As aventuras da virtude: As ideias republicanas na França do século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *O Circulo e A Linha*. In: Aduino Novaes. (Org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, v., pp.176-189.

BRETONNES, Restif de la. *As noites revolucionárias*. Tradução de Marina Appenzeller e Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

BURKE, Edmund. *Reflexões sobre a Revolução em França*. Tradução de Herculano de Lima Einloft Neto. 2012.

CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editora, 1988.

_____. *Leituras e leitores na França do Antigo Regime*. Tradução de Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

_____. *Origens Culturais da Revolução Francesa*. Tradução de George Schlesinger. São Paulo: Editora UNESP, 2009. P.59.

CHAUSSINAND-NOGARET, Guy. *A queda da Bastilha – O Começo da Revolução Francesa*. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

- CONSTANT, Benjamin. *Da liberdade dos antigos comparada à dos modernos*. Tradução de Loura Silveira. *Filosofia Política* n. 2, 1985. Disponível em: <<http://caosmose.net/candido/unisinos/fa/benjamin.doc>>. Acessado em: 12 abr. 2017.
- DABDAB TRABULSI, José Antônio. *Cidadania, liberdade e participação na Grécia: uma crítica da leitura liberal*. Tempo (London), ???, v.3, n.6, p.139-155, 1998.
- _____. *Liberdade, igualdade, antiguidade. O mundo clássico e a revolução francesa*. Revista de História e Cultura da Antiguidade Phoenix, Rio de Janeiro, v. // , P.139-155, 1998.
- DARNTON, Robert. *Boemia Literária e Revolução – O submundo das letras no Antigo Regime*. Tradução de Luís Carlos Borges. Ed: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *Os best-sellers proibidos da França Revolucionária*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *Os dentes falsos de George Washington: um guia não convencional para o século XVIII*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Poesia e polícia: redes de comunicação na Paris do século XVIII*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- DARNTON, Robert. & ROCHE, Daniel. (orgs.). *Revolução Impressa – A imprensa na França 1775-1800*. Tradução de Marcos Maffei Jordan. São Paulo: Edusp, 1996.
- D'ASSUNÇÃO, José Barros. *A História Cultural e a contribuição de Roger Chartier*. Diálogos - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História, vol. 9, núm. 1, 2005.
- DE SURMONT, Jean-Nicolas. *Chanson. Son histoire et sa famille dans les dictionnaires de langue française. Étude lexicale, historique et théorique*. Berlin: De Gruyter, 2010.
- DICKENS, Charles. *Um conto de duas cidades*. Tradução de Débora Landsberg. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.
- ERCKMANN-CHATRIAN. *Histoire d'un paysan. La patrie en danger. 1792*. Paris: J. Hetzel, 1872. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9634182j>>. Acessado em 3 abr. 2017.
- FECHNER Erik. *L'arbre de la liberté: objet, symbole, signe linguistique*. In: *Mots*, nº15, octobre 1987. Comment nommer? Barbares - Berbères. Islam. Arbre de la liberté. Economia. Les juifs de Cagayous. Sig(is)mund. pp. 23-42. Disponível em: <www.persee.fr/doc/mots_0243-6450_1987_num_15_1_1350>. Acessado em 16 mai 2017.
- FEUERWERKER, David. *Les juifs en France: anatomie de 307 cahiers de doléances de 1789*. In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 20^e année, N. 1, 1965. pp. 45-61. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.3406/ahess.1965.421760>>. Acessado em 16 ago. 2016.

FURET, François. *A Revolução em debate*. Tradução de Regina Célia Bicalho Prates e Silva. São Paulo: Edusc, 2001.

_____. *História Universitária da Revolução*. In: Dicionário Crítico da Revolução Francesa / François Furet e Mona Ozouf. Tradução de Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. *Pensando a Revolução Francesa*. Tradução de Luiz Marques e Martha Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

GAUCHET, Marcel. *Direitos do Homem*. In: Dicionário Crítico da Revolução Francesa / François Furet e Mona Ozouf. Tradução de Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

GHELERE, Gabriela Doll. A liberdade individual para Benjamin Constant. 2008. 94 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

GINZBURG, Carlo. Medo, reverência, terror: Quatro ensaios de iconografia política. Tradução de Federico Carotti, Joana Angélica d'Avila Melo, Júlio Catañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GOMES, Alfredo Dias. *O Engajamento é uma Prática de Liberdade*. In: *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial de Teatro e Realidade Brasileira. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, Ano IV, julho, 1968.

GROUT, Donald Jay e PALISCA, Claude Victor. *História da Música Ocidental*. Tradução de Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 1994.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Tradução de Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HIGONNET, Patrice. *Sans-Culottes*. In: Dicionário Crítico da Revolução Francesa / François Furet e Mona Ozouf. Tradução de Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

HOBBSAWM, Eric John. *A era das revoluções, 1789-1848*. Tradução de Maria Tereza Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

HUNT, Lynn. *Política, e classe na Revolução Francesa*. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

JAURÈS, Jean. *Histoire socialiste de la Révolution française*. Paris: Libr. De "l'Humanité", 1922-1924. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5458931g>>. Acessado em 16 ago. 2016.

LEFEBVRE, Georges. *1789, o surgimento da Revolução Francesa*. Prefácio e posfácio de

Albert Soboul; prefácio à edição alemã de Claude Mazauric. Tradução de Cláudia Schiling. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

_____. *O Grande medo de 1789: os camponeses e a Revolução Francesa*. Tradução de Carlos Eduardo Castro Leal. Rio de Janeiro: Campus, 1979.

LORIGA, Sabina. O eu do historiador. *História da historiografia*, número 10. Ouro Preto: Dezembro, 2012. Disponível em: <<https://historiadahistoriografia.com.br/revista/article/viewFile/451/322>>. Acessado em 16 ago. 2016.

LOSEKANN, Cristiana. *A esfera pública habermasiana, seus principais críticos e as possibilidades do uso deste conceito no contexto brasileiro*. O Pensamento plural, Pelotas, 2009.

MARTINE, David e DELRIEU, Anne-Marie. RICE, Paul F. *British Music and the French Revolution*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2010.

MASON, Laura. “Ça ira” and the Birth of the Revolutionary Song. *History Workshop*, No. 28. Oxford University Press, 1989. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4288922>>. Acessado em 27 fev. 2013.

_____. *Singing the French Revolution: popular culture and politics, 1787-1799*. Ithaca: Cornell University Press, 1996.

MATTOSO, Kátia Mytilineou de Queiroz. *Textos e documentos para o estudo de História Contemporânea*. São Paulo: Edusp, 1976.

MICHELET, Jules. *História da Revolução Francesa – Da queda da Bastilha à Festa da Federação*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). *Culturas Políticas na História: novos estudos*. Belo Horizonte: Argumentum, 2009.

NASCIMENTO, Alcileide Cabral do. Na trama da Revolução Francesa com Jules Michelet. *Revista de História Sæculum*, n° 8/9, jan./ dez. 2002/2003. P.148. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/srh/article/view/11282>>. Acessado em 16 ago. 2016.

NORA, Pierre. *Nação*. In: Dicionário Crítico da Revolução Francesa / François Furet e Mona Ozouf. Tradução de Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

OZOUF, Mona. *La fête révolutionnaire, 1789-1799*. Paris: Gallimard, 1976.

_____. *Le concept d'opinion publique au XVIIIe siècle*. In: Sociologie de la communication, volume 1, n°1. Paris: Gallimard, 1997. Disponível em: <www.persee.fr/doc/reso_004357302_1997_mon_1_1_3847>. Acessado em 15 abr. 2017.

_____. *Revolução*. In: Dicionário Crítico da Revolução Francesa / François Furet e Mona

- Ozouf. Tradução de Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- _____. *Varennes: a morte da realeza*, 21 de junho de 1791. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PIERRE, Constant. *Les hymnes et chansons de la révolution*. Paris: Imprimerie Nationale, 1904.
- RICHET, Denis. *Jornadas Revolucionárias*. In: Dicionário Crítico da Revolução Francesa / François Furet e Mona Ozouf. Tradução de Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- ROCHE, Daniel. *O Povo de Paris: Ensaio sobre a Cultura Popular no Século XVIII*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- RUDÉ, George. *A multidão na história: estudo dos movimentos populares na França e Inglaterra, 1730-1848*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Campus, 1991.
- SACKS, Oliver. *Alucinações musicais: relatos sobre a música e o cérebro*. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- _____. *O ouvido pensante*. Tradução de Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.
- SCHAMA, Simon. *Cidadãos: uma crônica da Revolução Francesa*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SCHWARCZ, L. K. M.; STARLING, Heloísa. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SOBOUL, Albert. *A Revolução Francesa: edição comemorativa do bicentenário da Revolução francesa, 1789-1989*. Tradução de Rolando Roque Silva. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.
- TINHORÃO, José Ramos. *A música popular que surge na Era da Revolução*. São Paulo: Editora 34, 2009. P.22.
- VERSTRAETEN, Nathalie. *La chanson populaire durant la Révolution française*. *Revue de la Société liégeoise de Musicologie*. Numéro 74, juillet 1991. Disponível em: <<http://popups.ulg.ac.be/1371-6735/index.php?id=863>>. Acessado em 15 ago 2016.
- VOVELLE, Michel. *A revolução francesa, 1789-1799*. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Editora, Unesp, 2012.
- _____. *La Marseillaise*. In: Nora, Pierre (éd.). *Les lieux de mémoire*, vol. 1. Paris: Quarto – Gallimard, 1997.

CRONOLOGIA DA REVOLUÇÃO FRANCESA (1788-1794)⁴¹⁷

1788	8 de agosto:	Convocação dos Estados-gerais para 1º de maio de 1789.
	24-26 de agosto:	O ministro reformista Necker é demitido e depois readmitido.
1789	Março:	Eleições para os Estados-gerais. Revoltas na província (Provença, Picardia)
	5 de maio:	Sessão real de abertura dos Estados-gerais.
	20 de junho:	Juramento do Jogo da Pela.
	14 de julho:	Tomada da Bastilha
	15 de julho:	Retorno do ministro Necker.
	20 de julho:	Início do Grande Medo.
	4 de agosto:	Noite do 4 de agosto: abandono dos privilégios do clero e da nobreza.
	26 de agosto:	Votação da Declaração dos Direitos do Homem.
	5-6 de outubro:	Marcha sobre Versalhes: o rei é reconduzido a Paris.
	2 de novembro:	Os bens do clero são postos à disposição da nação.
1790	17 de abril:	O <i>assignat</i> torna-se moeda oficial.
	12 de julho:	Votação da Constituição do Civil do Clero.
	14 de julho:	Festa da Federação em Paris.
	18 de agosto:	Agrupamento contrarrevolucionário nos campos de Jalès.
1791	10 de março:	O papa Pio VI condena a Constituição Civil (breve <i>Quod Aliquantum</i>).
	22 de maio:	Lei Le Chapelier, que proíbe coalizões, em especial operárias.
	20-21 de junho:	Fuga e prisão da família real em Varennes.
	16 de julho:	Os moderados do Clube dos <i>Feuillants</i> separam-se dos jacobinos.
	17 de julho:	Massacre no Campo de Marte
	27 de agosto:	Declaração de Pillnitz: ameaças das potências à revolução.
	3 de setembro:	Término da Constituição (sancionada em 13 de setembro).
	1º de outubro:	Abertura da Assembleia Legislativa.
	7 de setembro:	Formação de um ministério <i>feuillant</i> .
1792	Janeiro-março:	Tumultos em Paris e no campo por alimento.
	15 de março:	Ministério jacobino com Roland.
	20 de abril:	Declarada guerra ao rei da Boêmia e Hungria.
	27 de maio:	Decreto de deportação dos padres não juramentados.
	4-11 de junho:	Veto real ao decreto anterior e ao que organiza o alistamento de 20 mil federados.
	12 de junho:	O ministro Roland é demitido.
	11-21 de julho:	A pátria é declarada em perigo.
	25 de julho:	“Manifesto de Brunswick” ameaçando Paris de destruição.

⁴¹⁷Cronologia feita por Michel Vovelle. VOVELLE, Michel. *A revolução francesa, 1789-1799*. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Editora, Unesp, 2012.

<i>10 de agosto:</i>	Tomada das Tulherias e queda da realeza.
<i>10-11 de agosto:</i>	Convocação de uma Convenção. Estabelecimento do sufrágio universal.
<i>2-6 de setembro:</i>	Massacres nas prisões de Paris e da província.
<i>20 de setembro:</i>	Fim da Assembleia Legislativa. Laicização do registro civil. Vitória de Valmy.
<i>21 de setembro:</i>	Abolição da realeza. Ano I da República.
<i>Outubro:</i>	Retirada dos prussianos. Os franceses ocupam Frankfurt e Mainz.
<i>6 de novembro</i>	Vitória de Dumouriez em Jemmapes. Ocupação da Bélgica.
1793 <i>21 de janeiro:</i>	Execução de Luís XVI.
<i>1º de fevereiro:</i>	A França declara guerra à Inglaterra e à Holanda. Primeira coalizão.
<i>11 de março:</i>	Início da rebelião vendeana.
<i>18 de março:</i>	Derrota de Dumouriez em Neerwinden, seguida de sua traição.
<i>6 de abril:</i>	Formação do Comitê de Salvação Pública.
<i>29 de abril-29 de maio:</i>	Início da insurreição federalista em Marselha e Lyon.
<i>2 de junho:</i>	Jornadas revolucionárias; prisão dos girondinos.
<i>24 de junho:</i>	Votação da Constituição do ano I.
<i>27 de julho:</i>	Robespierre no Comitê de Salvação Pública.
<i>4-5 de setembro:</i>	Movimento popular em Paris, o Terror entra na ordem do dia; formação de um exército revolucionário parisiense.
<i>6-8 de setembro:</i>	Vitória francesa em Hondschoote.
<i>16 de setembro:</i>	Leis dos suspeitos.
<i>29 de setembro:</i>	Instituição do <i>Maximum</i> geral dos gêneros alimentícios.
<i>Ano II vend. 19 (10 de outubro):</i>	O governo é declarado revolucionário até a paz.
<i>brum. 20 (10 de novembro):</i>	Festa da Liberdade e da Razão na igreja Notre-Dame de Paris.
<i>fri. 22 (12 de dezembro):</i>	Os vendeanos são derrotados na batalha de Le Mans.
1794 <i>niv. 16 (4 de fevereiro):</i>	Fim da escravidão nas colônias francesas.
<i>vent. 23 (13 de março):</i>	Prisão, processo e execução (4 germ.) dos hebertistas.
<i>ger. 10-16 (5 de abril):</i>	Prisão, processo e execução dos dantonistas.
<i>prai. 20 (8 de junho):</i>	Festa do Ser supremo.
<i>prai. 22 (10 de junho):</i>	Reforma do Tribunal revolucionário; início do Grande Terror.
<i>mes. 8 (26 de junho):</i>	Vitória de Fleurus contra os austríacos.
<i>ter. 9 (27 de julho):</i>	Golpe de Estado do 9 de Termidor; queda dos robespierristas.

ANEXO 1 - Mapa de Paris, em 1791, de Edme Verniquet

Figura 36: Mapa de Paris, em 1791, por Edme Verniquet. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/1790_Plan_de_Verniquet.jpg. Acessado em 17 mai. 2017.

ANEXO 2 - Partituras, Letras e suas traduções para o português

Partituras

Capítulo 1

AU CYDEVANT ROI
 Air. Cefut par la faute du sort.
 Chez FRERE Passage du Saumon

63

Monarque au - - tre fois
 si fé - té au - tre fois notre u -
 - nique I - do - le, ou est l'ap -
 - puy qui t'est res - te quel est
 l'a - mi qui te con - so - - le
 sou - viens toi de cet - - te le -
 - con et ne ter - nie plus ta mé -
 - moi - re, car il est loin de

Vm 16355

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 37: DÉSAUGIERS, Marc-Antoine. *Au cy-devant roi*. Air: *Ce fut par la faute du sort* [à lv.]. Paris: Frère, 1792. P.3. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9064123j>>. Acessado em 16 ago. 2016.

ta pri - son au temple brillant
de la gloi - - re au temple
brillant de la gloi - - re

2,
Le bonheur eut filé tes jours,
Que ta conscience en décide;
Les Rois nés bons le sont toujours
Quand la vertu devient leur guide!
Mais ton sort fut d'être abusé,
Et le Peuple ne veut plus l'être,
Pour les maux que tu as causés
Apprends comme on punit un traître. (bis)
FIN.

Figura 38: Figura 37: DÉSAUGIERS, Marc-Antoine. *Au cy-devant roi*. Air: *Ce fut par la faute du sort [à Iv.]*. Paris: Frère, 1792. P.4. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9064123j>. Acessado em 16 ago. 2016.

Capítulo 2

2641
1856

AUSSITÔT QUE LA LUMIÈRE.
CHANSON DE MAÎTRE ADAM.

Paris. A. ANTONY, éditeur de musique, rue de Seine 57.
Prix net 20^c.

Andante.

COUP

Aussitôt que la lu-mière A re-do-ré nos cœurs,
-teurs, Je com-men-ça ma car-rière Par vi-si-ter mes ton-
-neaux: Ra-vi de re-voir l'au-ro-re, Le verre en main je lui
dis: Vois-tu sur la ri-ve mo-re Plus qu'à mon nez de ru-bis?

2

Le plus grand roi de la terre,
Quand je suis dans un repas,
S'il me déclarait la guerre
Ne m'épouvanterait pas.
A table rien ne m'étonne,
Et je pense, quand je boi,
Si là haut Jupiter tonne
Que c'est qu'il a peur de moi.

3

Si quelque jour étant ivre,
La mort arrêtait mes pas,
Je ne voudrais pas revivre
Pour changer ce grand trépas:
Je m'en irais dans l'Averne,
Faire enivrer Alecton,
Et planter une taverne
Dans la chambre de Pluton.

4

Par ce nectar délectable,
Les démons étant vaincus,
Je ferais chanter au diable
Les louanges de Bacchus:
J'apaiserais de Tantale
La grande altération;
En passant l'onde infernale
Je ferais boire Ixion...

5

Au bout de ma quarantaine,
Cent ivrognes m'ont promis
De venir, la tasse pleine,
Au gîte où l'on m'aura mis:
Pour me faire une hécatombe,
Qui signale mon destin,
Ils arroseront ma tombe
De plus de cent brocs de vin.

6

De marbre ni de porphyre
Qu'on ne fasse mon tombeau;
Pour cercueil je ne désire
Que le contour d'un tonneau,
Et veux qu'on peigne ma trogne
Avec ces vers à l'entour:
« Ci-gît le plus grand ivrogne
« Qui jamais ait vu le jour.,,

Imp: V^o Diquet n. 5. Honoré 278. 1856 A. A., 20

V_m 28 1975

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 39: BILLAUT, Adam. *Aussitôt que la lumière / chanson de Maître Adam*. Paris: A. Antony, 1856. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1174609c>. Acessado em 16 mai. 2017.

AH! ÇA IRA, DICTUM Populaire
Air du Carillon National

Ah! ça ira ça ira ça ira le peuple en ce jour
sans cesse répète ah! ça ira ça ira ça ira malgré les
mutins tout reussi ra Nos ennemis confus en restent la et
nous al lons chanter Alleluia Ah! ça ira ça ira ça ira
quand Boileau jadis du Clergé parla comme un prophète
-te il a prédit ce la en chantant ma chansonnette avec
plaisir on di-ra Ah! ça ira ça ira ça ira malgré
les mutins tout ré-us-si-ra.

2 Couplet

Ah! ça ira ça ira ça ira	Ah! ça ira ça ira ça ira
Suivant les maximes de l'Evangile	Le vrai catechisme nous instruira
Ah! ça ira ça ira ça ira	Et l'affreux fanatisme s'éteindra
Du législateur tout s'accomplira	Pour être à la loi docile
Celui qui s'élève on abaissera	Tout François s'exercera
Et qui s'abaisse l'on élèvera	Ah! ça ira ça ira ça ira

Chez Frère

Figura 40: BÉCOURT. *Ah! ça ira, dictum populaire, air du carillon national* [à l'v.]. Paris: Frère, 1790. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9010456b>>. Acessado em 16 ago. 2016.

- ne nos silents.
 Ritornelle.
 Tounez pour les Complets.


- pagnés!... Ayez armés, Clevez! sermez vos Bataillons! Marchez mar ches, Qu'en sang impur, a-breu -

- pagnés, Mgrs! ces servez soldats? Ils viennent jusque dans vos bras, égarer vos fils, vos Com -


3

Figura 42: ROUGET DE LISLE, Claude Joseph. *Chant de guerre pour l'Armée du Rhin*. Paris: Bignon, 1792. P. 5. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9067388h>. Acessado em 16 ago. 2016.


LA CARMAGNOLE des ROYALISTES
 Chez Frere Passage du Saumon

47 

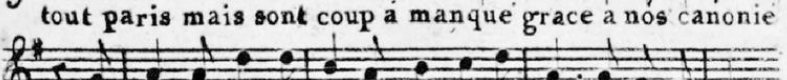
Madame veto avait promis madame veto




avait promis de faire egorge tout paris de faire egorge



tout paris mais sont coup a manque grace a nos canonie



Dansson la carmagnolle vive le son vive le son



dansson la carmagnolle vive le son du canon

2

Monsieur veto avait promis (bis
 Detre fidelle a sa patrie (bis
 Mais il ly a manque
 Ne faisons plus cartie
 Dansson la carmagnolle & c.

3

Antoinette avait resolu... (bis
 De nous faire tomber sur cu (bis
 Mais son coup est manque
 Elle a le nez casse... Dansson & c.

4

Son mari se croyant vainqueur (bis
 Connaissait peu notre valeur (bis
 Vas louis gros paour
 Du temple dans la tour... Dansson & c.

5

Les suisse avaient tous promis (bis
 Qu'ils feraient feu sur nos amis (bis
 Mais comme ils ont saute
 Comme ils ont tous danse
 Chantons notre victoire, vive le son & c.

Vm 10394

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 43: s./a. La Carmagnole des royalistes [à 1 v.] n° 47. Paris: Frère, 1792. Disponível em: <ark:/12148/btv1b9057558s>. Acessado em 16 ago. 2016.

La
JOUISSANCE
(Par)
M. De Belle fils.

Air : on compteroit les diamants . où non, non Doris .

165

Quand on est près d'u-ne beau-
 té et que l'on parle de tendresse en re-
 pi-re la vo-lup-té on se croit de sa dou-
 -ceur veut-on lui pren-dre un
 doux baiser elle fait une ré-sis-tan-
 -ce malgré tout il faut o-ber en se-pe-
 -rant la jouis-san- - - - -ce .

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 44: BELLE, M. de (fils). La Jouissance, par M. de Belle fils. Air : On compteroit les diamants, où non, non Doris. SEM CIDADE, SEM DATA. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9064103s> . Acessado em 09 mai. 2017.

Letras e Traduções

Capítulo 1

<p>ÉTATS-GÉNÉRAUX DE BACCHUS. Air de “Ce fut par la faute de sort”.</p> <p>Bacchus, après de longs travaux, Pour rendre son règne tranquille, Veut que ses Etats - Généraux Soient assemblés dans cet asile. Silene doit les présider, Le Dieu des festins doit écrire; Nous voici donc pour décider Du destin du bachique empire.</p> <p>Avant de prêter le serment Qui doit fonder la confiance, Que chacun mette largement Du bon vin sur la conscience. Le serment fait, tous en chorus, Prions le ciel qu'il nous éclaire, Et sablons un verre de plus Pour réchauffer notre prière.</p> <p>Au lieu d'un Te Deum bruyant; Heurté par la sainte chapelle, Choquons nos verres en riant; Cette musique est bien plus belle. Donnons-nous le baiser de paix, Ainsi que le prescrit l'usage; Si quelqu'un la trouble jamais, Qu'il soit à l'eau pour tout potage.</p> <p>Distinguons les divers états Qui doivent tenir la balance: Du bom bourgeois nous faisons cas, Donnons-lui donc de l'influence: Aux nobles modernes congé; Sabrons même les plus gothiques; pour représenter le Clergé, On choisira les plus lubriques.</p> <p>En attendant les résultats De leurs conférences nouvelles, Que ferons nous ? De bons repas Entre des amis et des belles; Et pour assurer le succès De leurs travaux et de leurs veilles, A leurs santés, en bons sujets, On vuidera quelques bouteilles.</p>	<p>ESTADOS-GERAIS DE BACO. Melodia de “Foi pela falta de sorte”.</p> <p>Baco, depois de longos trabalhos, Para tornar seu reino tranquilo, Quer que seus Estados-Gerais Sejam reunidos neste asilo. Sileno* deverá os presidir, O Deus dos banquetes deverá escrever; Nós estamos aqui portanto para decidir O destino do império báquico</p> <p>Antes de prestar o juramento Que deve fundar a confiança, Que cada um coloque bastante do bom vinho sobre a consciência. O juramento feito, com a aprovação de todos, Peçamos ao céu que ele nos ilumine, E bebamos mais uma taça Para reaquecer nossa prece.</p> <p>No lugar de um <i>Te Deum</i> barulhento; Acometido pela santa capela, Choquemos nossas taças sorrindo; Esta música é bem mais bela. Dê-nos o beijo da paz, Assim como prescreve o costume; Se ninguém jamais a perturba, Ela será sempre a água para todas as batatas.</p> <p>Distingamos os diversos estados Que devem ter o equilíbrio: Do bom burguês façamos caso, Dar-lo-emos portanto influência: Aos nobres modernos permitidos; Cortemos mesmo os mais góticos; para representar o Clero, Nós escolheremos os mais lubricos.</p> <p>Aguardando os resultados De suas novas conferências, O que faremos nós? Bons banquetes Entre amigos e belas; E para assegurar o sucesso De seus trabalhos e de suas vigílias, A suas saúdes, com bons motivos, Nós esvaziaremos algumas garrafas.</p>
--	--

*Sileno: Na mitologia grega, Sileno é um sátiro, pai adotivo e preceptor do deus Dionísio.

Capítulo 2

<p>AUSSITÔT QUE LA LUMIÈRE DE ADAM BILLAUT (séc. XVII)</p> <p>Aussitôt que la lumière, A redoré nos coteaux Je commence ma carrière Par visiter mes tonneaux Ravi de revoir l'aurore Le verre en main, je lui dis: Vois tu sur la rive more Plus qu'à mon nez de rubis?</p> <p>Le plus grand roi de la terre, Quand je suis dans un repas, S'il me déclarait la guerre Ne m'épouvanterait pas. A table, rien ne m'étonne, Et je pense quand je bois, Qi là-haut Jupiter tonne Que c'est qu'il a peur de moi.</p> <p>Si quelque jour étant ivre, La mort arrêtaït mes pas, Je ne voudrais pas revivre Pour changer ce grand trépas: Je m'en irais dans l'Averne*, Faire enivrer Aleçon**, Et planter une taverne Dans la chambre de Pluton***.</p> <p>Par ce nectar délectable, Les démons étant vaincus, Je ferais chanter au diable Les louanges de Bacchus: J'apaiserais de Tantale**** La grande altération; En passant l'onde infernale Je ferais boire Ixion*****...</p> <p>Au bout de ma quarantaine, Cent ivrognes m'ont promis De venir, la tasse pleine, Au gîte où l'on m'aura mis: Pour me faire une hécatombe Qui signale mon destin, Ils arroseront ma tombe De plus de cent brocs de vin.</p> <p>De marbre et de porphyre Qu'on ne fasse mon tombeau</p>	<p>ASSIM QUE A LUZ DE ADAM BILLAUT (Séc.XVII)</p> <p>Assim que a luz, Restaurou nossas colinas/ Eu começo minha carreira Visitando meus tonéis/ Emocionado de rever o amanhecer A taça em mão, eu o digo:/ Você vê sobre o rio algo com mais frequência Que o meu nariz vermelho?</p> <p>O maior rei da terra, Quando eu estou comendo, Se ele me declarasse a guerra Não me aterrorizaria. À mesa, nada me surpreende, E eu penso quando eu bebo, Que no alto da tonelada de Júpiter Que é ele que tem medo de mim.</p> <p>Se qualquer dia estando bêbado, A morte interrompe meu passo, Eu não desejo reviver Para mudar este grande fim: Eu iria à Averno, Faria irritar Alecto, E construir uma taverna Dentro do quarto de Plutão.</p> <p>Deste néctar deleitável, Os demônios seriam vencidos, Eu faria cantar o diabo Os louvores de Baco: Eu apaziguaria Tântalo A grande alteração; Passando a onda infernal Eu faria beber Íxion...</p> <p>Depois de minha quarentena Cem beberrões me prometeram De vir, com a taça cheia, À casa onde tenham me colocado: Para me fazer uma hecatombe Que sinalize meu destino, Ele molharão minha tumba Com mais de cem jarras de vinho.</p> <p>De mármore e de pórfiro Que façam minha sepultura</p>
--	--

<p>Pour cercueil je ne désire Que le contour d'un tonneau, Et veux qu'on peigne ma trogne Avec ces vers à l'entour “Ci-gît le plus grand ivrogne Qui jamais ait vu le jour.”</p>	<p>Do caixão eu desejo Que tenha o contorno de um barril, E desejo que penteiem meu gordo rosto Com esses versos ao seu redor: “Aqui jaz o maior bêbado Que já existiu.”</p>
--	--

*Averne: Entrada para o inferno na mitologia antiga.

**Alecto: Era uma erínea, responsável por castigar os mortais na mitologia antiga.

***Pluton: Conhecido também como Hades pelos gregos, era o Deus do Inframundo na mitologia antiga.

****Tantale: Na mitologia grega, foi condenado por Zeus ao suplício eterno de sede e fome.

*****Ixion: Na mitologia grega, foi condenado por Zeus a ser aprisionado em uma roda em chamas e nela girar pela eternidade.

<p>LA PRISE DE LA BASTILLE</p> <p>Air de “Aussitôt que la lumière”.</p> <p>Est-il bien vrai que je veille Et que mes yeux soient ouverts? Quelle étonnante merveille Frappe aujourd'hui l'univers! Launay*, le ciel nous seconde, Tes efforts sont superflus: Un seul instant l'airain gronde, Et la Bastille n'est plus!</p> <p>Que le beau feu qui m'anime T'électrise en ce moment, François! peuple magnanime, Cède à mon ravissement! L'exécrable despotisme Implorant de vains secours, Soudain, aux cris du civisme, A vu s'écrouler ces tours !</p> <p>D'une terrible épouvante Remplissant tout Jéricho, Tel en son ardeur bouillante, Josué, jeune héros, De la trompette guerrière Aux éclats retentissants, Voit de cette ville altière Tomber les murs insolents!</p> <p>Toi qui déchirant mon âme Au récit de tes malheurs, De cette Bastille infâme Nous dévoile les horreurs, Épargne à l'homme sensible Ce trop douloureux récit! Pour peindre ce lieu terrible, Sur cent traits un seul suffit.</p>	<p>A PRISÃO DA BASTILHA</p> <p>Melodia de “Assim que a luz”.</p> <p>É verdade que enxergo E que meus olhos estejam abertos? Que incrível maravilha Atinge hoje o universo! Launay, o céu nos apoia, Seus esforços são supérfluos: Um só instante soa a bala do canhão, E a Bastilha não existe mais!</p> <p>Que o belo fogo que me anima Te eletrize neste momento, Franceses! Povo magnânimo, Ceda ao meu arrebatamento! O execrável despotismo Implorando em vão por socorro, De repente, aos gritos do civismo, Viu desmoronar suas torres!</p> <p>De um terrível medo Preenchendo todos Jericós, Tal qual seu calor ardente, Josué, jovens heróis, Da trombeta guerreira Aos fragmentos reticentes, Veja desta cidade altiva Tombar os muros insolentes!</p> <p>Você que rasgando minha alma Com o relato de seus infortúnios, Desta Bastilha infame Nos desvela os horrores, Poupe o homem sensível Deste tão doloroso relato! Para pintar este lugar terrível, De cem traços um só é suficiente.</p>
---	--

<p>Des cris perçans et funèbres Poussés par le désespoir Font, du prince des ténèbres, Abhorrer l'affreux manoir; Mais, peuplé de tous les vices, L'enfer, séjour du démon, N'est qu'un palais de délices Auprès de cette prison!</p> <p>A l'heure si fugitive Quand reprochant sa lenteur, Ici la vertu plaintive Succomboit à sa douleur, Qui régnoit sur ma patrie, Qui donc lui donnoit des loix? Etoit-ce, dans leur furie, Ou des monstres ou des rois?</p> <p>Saturnes abominables Qui dévorez vos enfans, Qui des pleurs des misérables Engraissez vos courtisans, Si quelques dieux tulélaïres Aux mortels vous ont donnés, Fut-ce pour être des pères Ou des bourreaux couronnés</p>	<p>Os gritos perfurantes e fúnebres Provocados pelo desespero Fazem, o príncipe das trevas, Abominar o medo lugar; Mas, povoado de todos os vícios, O inferno, moradia do demônio, Não é mais que um palácio de delícias Perto desta prisão!</p> <p>A hora tão fugidia Quando criticando sua apatia Aqui a virtude melancólica Sucumbira à sua dor, Quem reinara sobre minha pátria, Quem então lhe dera as leis? Fora este, em sua fúria, Monstros ou reis?</p> <p>Saturnos abomináveis Que devoram vossas crianças, Que das lágrimas dos miseráveis Alimentou vossos cortesãos, Se quaisquer deuses protetores Aos mortais vós os deram, Fora estes para ser pais Ou algozes coroados</p>
---	--

* Governador da Bastilha quando de sua tomada.

<p>AH! ÇA IRA, DICTUM POPULAIRE DE LADRÉ Air du "Carillon National", de Bécourt.</p> <p>Ah! ça ira, ça ira, ça ira, Le peuple en ce jour sans cesse répète, Ah! ça ira, ça ira, ça ira, Malgré les mutins tout reussirá, Nos ennemies confus restent la Et nous allons chanter Alleluia! Ah! ça ira, ça ira, ça ira, Quand Boileau* jadis du Clerge parla Comme un prophète il a predit ce la En chantant ma chansònette Avec plaisir on dira: Ah! ça ira, ça ira, ça ira, Malgré les mutins tout reussirá</p> <p>Ah ! ça ira, ça ira, ça ira, Suivant les maximes de l'Évangile Ah ! ça ira, ça ira, ça ira, Du législateur tout s'accomplira. Celui qui s'élève on l'abaissera Et celui qui s'abaisse on l'élèvera. Ah ! ça ira, ça ira, ça ira, Le vrai catéchisme nous instruira</p>	<p>AH! DARÁ CERTO, CANÇÃO POPULAR DE LADRÉ Melodia do "Carillon National", de Bécourt.</p> <p>Ah! dará certo, dará certo, dará certo, O povo neste dia não para de repetir, Ah! dará certo, dará certo, dará certo, Apesar dos motins tudo dará certo Nossos inimigos confusos estão lá E nós iremos cantar Aleluia! Ah! dará certo, dará certo, dará certo, Quando Boileau outrora do Clero fala Como um profeta ele previu isso Cantando minha cançoneta Com prazer nós diremos: Ah! dará certo, dará certo, dará certo, Apesar dos motins tudo dará certo!</p> <p>Ah! dará certo, dará certo, dará certo, Seguindo as máximas do Evangelho Ah! dará certo, dará certo, dará certo, De tudo o legislador cuidará Aquele que se elevar nós o abaixaremos; E aquele que se abaixar nós o elevaremos. Ah! dará certo, dará certo, dará certo, O verdadeiro catecismo nos instruirá,</p>
---	---

<p>Et l'affreux fanatisme s'éteindra. Pour être à la loi docile Tout Français s'exercera. Ah ! ça ira, ça ira, ça ira!</p> <p>Ah ! ça ira, ça ira, ça ira! Pierrette et Margot chantent la guinguette** Ah ! ça ira, ça ira, ça ira! Réjouissons nous, le bon temps viendra! Le Peuple Français jadis à quia, L'aristocrate dit: mea culpa! Ah ! ça ira, ça ira, ça ira! Le Clergé regrette le bien qu'il a, Par justice, la Nation l'aura Par le prudent la Fayette***, Tout trouble s'appaisera. Ah ! ça ira, ça ira, ça ira!</p> <p>Ah ! ça ira, ça ira, ça ira! Par les flambeaux de l'auguste Assemblée, Ah ! ça ira, ça ira, ça ira! Le Peuple armé toujours se gardera. Le vrai d'avec le faux l'on connaîtra, Le citoyen pour le bien soutiendra. Ah ! ça ira, ça ira, ça ira! Quand l'aristocrate protestera, Le bon Citoyen au nez lui rira, Sans avoir l'âme troublée, Toujours le plus fort sera. Ah ! ça ira, ça ira, ça ira!</p> <p>Ah ! ça ira, ça ira, ça ira! Petits comme grands sont soldats dans l'âme, Ah ! ça ira, ça ira, ça ira! Pendant la guerre aucun ne trahira. Avec coeur tout bon Français combattra, S'il voit du louche, hardiment parlera. Ah ! ça ira, ça ira, ça ira! Lafayette dit: "Vienne qui voudra!" Le patriotisme leur repondra Sans craindre ni feu, ni flamme, Le Français toujours vaincra! Ah ! ça ira, ça ira, ça ira!</p>	<p>E o medonho fanatismo se apagará, Para ser obediente à lei, Todos os franceses se exercerão, Ah! dará certo, dará certo, dará certo!</p> <p>Ah! dará certo, dará certo, dará certo! Pierette e Margot cantam na guinguette Ah! dará certo, dará certo, dará certo! Alegremo-nos, bons tempos virão! O Povo Francês outrora silenciava, E agora o Aristocrata se culpa! Ah! dará certo, dará certo, dará certo! O Clero lamenta sua riqueza, Por justiça, a nação a terá, Pelo prudente Lafayette***, Toda desordem se acalmará. Ah! dará certo, dará certo, dará certo!</p> <p>Ah! dará certo, dará certo, dará certo! Pelas tochas da augusta Assembleia, Ah! dará certo, dará certo, dará certo! O Povo armado sempre se guardará. O joio será separado do trigo E o cidadão apoiará o bem. Ah! dará certo, dará certo, dará certo! Quando o aristocrata protestar, O bom cidadão rirá da sua cara, Sem ter a alma incomodada, Sempre o mais forte será. Ah! dará certo, dará certo, dará certo!</p> <p>Ah! dará certo, dará certo, dará certo! Crianças e adultos são soldados na alma, Ah! dará certo, dará certo, dará certo! Durante a guerra nenhum trairá. Com o coração todo bom Francês combaterá, Se ele ver um suspeito, corajosamente dirá, Ah! dará certo, dará certo, dará certo! Lafayette diz: "Aconteça o que acontecer!" O patriotismo o responderá Sem temor ao fogo, nem às chamas, O Francês sempre vencerá! Ah! dará certo, dará certo, dará certo!</p>
---	---

* Nicolas Boileau (1636-1711), escritor, crítico e poeta cujas sátiras sobre os costumes da época atraíram a ira da realeza e do clero.

** "Guinguette", antigo cabaré popular das periferias de Paris.

Capítulo 3

<p>LA MARSEILLAISE DE ROUGET DE LISLE</p> <p>Allons enfants de la Patrie, Le jour de gloire est arrivé! Contre nous de la tyrannie, L'étendard sanglant est levé, (bis) Entendez-vous dans les campagnes Mugir ces féroces soldats? Ils viennent jusque dans vos bras Egorger vos fils, vos compagnes ! Aux armes, citoyens, Formez vos bataillons: Marchez, marchez! Qu'un sang impur abreuve nos sillons!</p> <p>Que veut cette horde d'esclaves, De traîtres, de rois conjurés? Pour qui ces ignobles entraves, Ces fers dès longtemps préparés? (bis) Français, pour nous, ah! quel outrage Quels transports il doit exciter! C'est nous qu'on ose méditer De rendre à l'antique esclavage!</p> <p>Quoi! des cohortes étrangères Feraient la loi dans nos foyers! Quoi! ces phalanges mercenaires Terrasseraient nos fiers guerriers ! (bis) Grand Dieu! par des mains enchaînées Nos fronts sous le joug se ploieraient De vils despotes deviendraient Les maîtres de nos destinées!</p> <p>Tremblez, tyrans et vous perfides L'opprobre de tous les partis, Tremblez! vos projets parricides Vont enfin recevoir leurs prix! (bis) Tout est soldat pour vous combattre, S'ils tombent, nos jeunes héros, La terre en produit de nouveaux, Contre vous tout prêts à se battre!</p> <p>Français, en guerriers magnanimes, Portez ou retenez vos coups! Épargnez ces tristes victimes, A regret s'armant contre nous. (bis) Mais ces despotes sanguinaires, Mais ces complices de Bouillé*,</p>	<p>A MARSELHESA DE ROUGET DE LISLE</p> <p>Avante, filhos da Pátria, O dia da Glória chegou. O estandarte ensanguentado da tirania Contra nós se levanta. Ouvis nos campos rugirem Esses ferozes soldados? Vêm eles até nós Degolar nossos filhos, nossas mulheres. Às armas cidadãos! Formai vossos batalhões! Marchem, marchem! Nossa terra do sangue impuro se saciará!</p> <p>O que deseja essa horda de escravos de traidores, de reis conjurados? Para quem (são) esses ignóbeis entraves Esses grilhões há muito tempo preparados? (bis) Franceses! Para vocês, ah! que ultraje! Que comoção deve ele suscitar! Somos nós que se ousa criticar sobre voltar à antiga escravidão!</p> <p>Que! essas multidões estrangeiras Fariam a lei em nossos lares! Que! as falanges mercenárias Arrasariam nossos fiéis guerreiros (bis) Grande Deus! por mãos acorrentadas Nossas frentes sob o jugo se curvariam E déspotas vis tornar-se-iam Mestres de nossos destinos!</p> <p>Estremeçam, tiranos! e vocês pérfidos, Injúria de todos os partidos, Tremei! seus projetos parricidas Vão enfim receber seu preço! (bis) Somos todos soldados para combatê-los, Se nossos jovens heróis caem, A França outros produz Contra vocês, totalmente prontos para combatê-los!</p> <p>Franceses, em guerreiros magnânimes, Levem/ carreguem ou suspendam seus tiros! Poupem essas tristes vítimas, que contra vocês se armam a contragosto. (bis) Mas esses déspotas sanguinários Mas esses cúmplices de Bouillé,</p>
--	--

<p>Tous ces tigres qui, sans pitié, Déchirent le sein de leur mère!</p> <p>Amour sacré de la Patrie, Conduis, soutiens nos bras vengeurs Liberté, Liberté chérie, Combats avec tes défenseurs! (bis) Sous nos drapeaux que la victoire Accoure à tes mâles accents, Que tes ennemis expirants Voient ton triomphe et notre gloire!</p>	<p>Todos esses tigres que, sem piedade, Rasgam o seio de suas mães!</p> <p>Amor Sagrado pela Pátria Conduza, sustente nossos braços vingativos. Liberdade, querida liberdade Combata com teus defensores! Sob nossas bandeiras, que a vitória Chegue logo às tuas vozes viris! Que teus inimigos agonizantes Vejam teu triunfo e nossa glória.</p>
--	--

*Bouillé: François-Claude-Amour, Marquês de Bouillé, foi membro da Assembleia dos Notáveis, general do exército real, monarquista e também participou na organização da Fuga da Família Real, em junho de 1791.

<p>La Carmagnole</p> <p>Madame Vêto avait promis (bis) De faire égorger tout Paris (bis) Mais sont coup a manqué Grâce à nos canoniers</p> <p>Dansons la carmagnole Vive le son, vive le son! Dansons la carmagnole Vive le son du canon!</p> <p>Monsieur Vêto avait promis (bis) D'être fidèle à son pays (bis) Mais il a manqué Ne faisons plus quartier (Refrão)</p> <p>Antoinette avait résolu (bis) De nous faire tomber sur le cu (bis) Mais son coup est manqué, Elle a le nez cassé (Refrão)</p> <p>Son mari se croyant vainqueur (bis) Connaissait peu notre valeur (bis) Va, Louis, gros paour, Du temple dans la tour (Refrão)</p> <p>Les suisses avaient tous promis (bis) Qu'ils feraient feu sur nos amis (bis) Mais comme ils ont sauté Comme ils ont tous dansé (Refrão)</p> <p>Quand Antoinette vit la tour (bis) Elle voulut faire demi-tour (bis) Elle avait mal au cœur De se voir sans honneur (Refrão)</p> <p>Lorsque Louis vit fossoyer (bis) A ceux qu'il voyait travailler (bis) Il disait que pour peu Il était dans ce lieu (Refrão)</p> <p>Le patriote a pour amis (bis) Tout les bonnes jens du pays (bis) Mais ils se soutiendrons Tous au son des canons (Refrão)</p>	<p>A Carmanhola</p> <p>Madame Veto prometeu (bis) Enforçar toda Paris (bis) Mas seu golpe falhou Graças aos nossos canhoneiros.</p> <p>Dancemos a carmagnole Viva o som, viva o som! Dancemos a carmagnole Viva o som do canhão!</p> <p>Monsieur Veto prometeu (bis) Ser fiel à sua pátria (bis) Mas isso ele não cumpriu Não percamos mais tempo. (Refrão)</p> <p>Antonieta havia resolvido (bis) Nos surpreender (bis) Mas seu golpe falhou, Ela deu com a cara na porta (Refrão)</p> <p>Seu marido se creu vencedor (bis) Conhecia pouco nosso valor (bis) Vá, Luís, imbecil desengonçado, Para a torre do <i>Temple</i> (Refrão)</p> <p>Os suíços todos prometeram (bis) Que atirariam sobre nossos amigos, (bis) Mas como eles saltaram Como eles todos dançaram (Refrão)</p> <p>Quando Antonieta viu a torre, (bis) Ela quis dar meia-volta. (bis) Ela enjoou Ao se ver desonrada (Refrão)</p> <p>Quando Luís vê a cova (bis) Aqueles que ele queria agir/trabalhar (bis) Ele dizia que por medo Ele estava nesse lugar (Refrão)</p> <p>O patriota tem por amigos (bis) Toda a boa gente do país (bis) Mas eles se sustentarão Todos ao som dos canhões. (Refrão)</p>
--	---

<p>L'aristocrate a pour amis (bis) Tout les royalistes à Paris (bis) Ils vous les soutiendrons Tout comme de vrais poltrons (Refrão)</p> <p>La Gandarmris avait promis (bis) Qu'elle soutiendrait la patrie (bis) Mais ils n'ont pas manqué Au son du canonnie (Refrão)</p> <p>Amis, restons toujours unis (bis) Ne craignons pas nos ennemis (bis) S'ils viennent nous attaquer, Nous les ferons sauter (Refrão)</p> <p>Oui, je suis sans-culotte, moi (bis) En dépit des amis du roi (bis) Vivent les Marseillois Les Bretons et nos lois (Refrão)</p> <p>Oui, nous nous souviendrons toujours Des sans-culottes des faubourg (bis) A leur santé, buvons, Vivent ces bons lurons</p>	<p>A aristocracia tem por amigos (bis) Todos os realistas de Paris (bis) Eles os sustentarão Todos como verdadeiros covardes (Refrão)</p> <p>A Guarda tinha prometido (bis) Que ela sustentaria a pátria (bis) Mas eles não falharam Ao som do canhoneiro (Refrão)</p> <p>Amigos fiquemos todos unidos (bis) Não acreditemos nos nossos inimigos, (bis) Se eles virem nos atacar Nós os explodiremos. (Refrão)</p> <p>Sim, eu sou sans-culotte (bis) Malgrado os amigos do rei (bis) Vida longa aos Marselheses, Aos Bretões, e às nossas leis. (Refrão)</p> <p>Sim, nós nos lembraremos sempre Dos sans-culottes dos subúrbios (bis) À sua saúde, bebamos, Viva a esses bons homens</p>
---	---

<p>LE CALENDRIER REPUBLICAIN DE LAMBERT Air de “On compterait les diamans”.</p> <p>Les jours, les mois et les saisons, Tout cède aux lois de l'harmonie; De l'erreur les combinaisons Font place au compas du génie: Il trace le cours du destin, Détruit celui de l'imposture Et calque l'an républicain Sur la marche de la nature.</p> <p>A la voix des Législateurs Un nouveau monde vient d'éclorre; Mensonges, préjugés, erreurs, Tout disparaît à son aurore. Le vieux cadran change soudain, L'aiguille est perfectionnée; Et le tems d'un pas plus certain, Marque les jours, les mois, l'année.</p> <p>VENDÉMIAIRE L'aimable Automne ouvre em riant</p>	<p>O CALENDÁRIO REPUBLICANO DE LAMBERT Melodia de “Nós contaríamos os diamantes”.</p> <p>Os dias, os meses e as estações, Tudo é regido pelas leis da harmonia; A combinação de erros Cede espaço ao compasso do gênio: Ele traça o curso do destino, Destrói aquele do impostor E conforma o ano republicano Sobre a marcha da natureza.</p> <p>Pela voz dos Legisladores Um novo mundo nasce; Mentiras, prejudgamentos, erros, Tudo desaparece sob a sua aurora. O velho relógio muda de repente, A agulha é aperfeiçoada; E o tempo que nunca esteve tão certo, Marca os dias, os meses, o ano.</p> <p>VINDEMIÁRIO O amável Outono abre sorrindo</p>
--	--

La porte de la destinée,
Et la gaité sonne en chantant
La première heure de l'année.
Les ris, les jeux, l'amour, le vin,
Animent la nature entière,
Et Bacchus, le verre à la main,
Proclame le VENDÉMIAIRE.

BRUMAIRE

De la terre l'exhalaison
Vint épaissir notre atmosphère;
Le brouillard cache l'horizon:
Voilà d'où naquit le BRUMAIRE.
Alors le sage agriculteur
Caresse la terre amoureuse,
Et jette en son sein créateur
L'espoir d'une récolte hereuse.

FRIMAIRE

Bientôt la nature vieillit,
L'Aquilon* chasse sa parure,
Aussitôt sa beauté s'enfuit,
Et frimat blanchit la verdure.
Chacun auprès de son tison,
Se console avec sa bergère;
L'amour adoucit la saison,
Et fait oublier le FRIMAIRE.

NIVOSE

La neige tombe et l'horizon
Eblouit l'oeil de la tristesse:
Tout vient refroidir la saison,
Tout paralyse la tendresse;
Cette monotone blancheur
Vieillit jusqu'à la moindre chose;
Elle imprime un ton de douleur
Sur la nature e sur NIVOSE.

PLUVIOSE

Bientôt le fluide élément,
En se mariant à la terre,
Féconde le germe naissant,
Qui, dans peu, doit la rendre mère.
Fleuve, mer, fontaine et ruisseau,
De l'eau tout reçoit l'existence;
PLUVIÔSE est l'enfant de l'eau,
Et le père de l'abondance.

VENTOSE

Éole**, en déchaînant les vents,
Détruit l'empire de Neptune;
De leurs souffles froids et bruyans,
Tout ressent l'atteinte importune:
L'arbre gémit, crie et se rompt;

A porta do destino,
E a alegria soa cantando
A primeira hora do ano.
Os risos, os jogos, o amor, o vinho,
Animam a natureza inteira,
E Baco, com a taça à mão,
Proclama o Vindemiário.

BRUMÁRIO

Da terra o odor
Veio engrossar nossa atmosfera;
O nevoeiro esconde o horizonte:
É aí onde nasce o BRUMÁRIO.
Então o sábio agricultor
Acaricia a terra amorosamente,
E joga em seu seio criador
A esperança de uma colheita feliz.

FRIMÁRIO

Logo a natureza envelhece,
Áquilo caça seu ornamento,
Imediatamente sua beleza foge,
E o frio embranquece a verdura.
Cada um em frente à sua brasa,
Se consola com sua pastora;
O amor adocica a estação,
E faz esquecer o FRIMÁRIO

NIVOSO

A neve cai e o horizonte
Cega o olho da tristeza:
Tudo vem resfriar a estação,
Tudo paralisa a ternura;
Esta monótona brancura
Envelhece até a menor coisa;
Ela imprime um tom de dor
Sobre a natureza e sobre NIVOSO.

PLUVIOSO

Logo o fluído elemento,
Casando-se à terra,
Fecunda o germe nascente,
Que, em pouco, deve torná-la mãe.
Rio, mar, fonte e córrego,
Da água tudo recebe a existência;
PLUVIOSO é o filho da água,
E o pai da abundância.

VENTOSO

Éolo, desencadeando os ventos,
Destrói o império de Netuno;
De seus sopros frios e barulhentos,
Tudo parece alcançar o importuno:
A árvore geme, grita e se rompe;

L'oiseau fut d'une aile légère,
Et l'homme répare l'affront,
Fait par VENTOSE à sa chaumière.

GERMINAL

L'hiver fuit, le Printemps renait;
La glace fond, le ruisseau coule,
La terre agit, l'herbe paraît,
Et la nature se déroule.

GERMINAL qui s'épanouit,
Du jeune âge paraît l'emblème.
Oui, l'âge, comme lui, s'enfuit;
Mais, hélas! Revient-il de même?

FLORÉAL

Alors le carressant Zépher
Vient éveiller l'aimable Flore,
Et le fruit heureux du plaisir
Est la rose qui vient d'éclore.
A la Raison offrons des fleurs,
C'est l'offrande de l'innocence;
Que FLORÉAL soit pour les cœurs,
Le mois de la reconnaissance.

PRAIRIAL

Les prés offrent au laboureur,
Le fruit direct de la nature;
Son bras nerveux, avec ardeur,
Fauche la fleur et la verdure.
L'heureux mois de la fenaison
Est aussi celui de l'ivresse,
Et PRAIRIAL, sur le gazon,
A vu renverser la sagesse.

MESSIDOR

Cérès***, écoute les accents
D'un grand peuple puissant et juste;
Fais naître tes riches présents
Sous son bras fier et robuste.
Il dédaigne l'argent et l'or,
Fer et bled sont les vœux du sage;
Qu'il trouve l'un dans MESSIDOR,
L'autre sera dans son courage.

THERMIDOR

L'éclair brille, le vent mugit,
L'air s'enflamme, l'orage gronde;
Le nuage s'évanouit,
Et le soleil brûle le monde.
THERMIDOR, enfant de Vulcain****,
N'offre que tempête et qu'orage;
Mais l'homme se console au bain,
Ou sous la fraîcheur d'un ombrage.

O pássaro faz um voo ligeiro,
E o homem repara a ofensa,
Feita por VENTOSO à sua casa no campo.

GERMINAL

O inverno foi, a Primavera renasce;
O gelo derrete, o córrego flui,
A terra agita, a grama aparece,
E a natureza se desenvolve.
GERMINAL que se florescia,
Da jovem idade parece o emblema.
Sim, a idade, como ela, se escapa;
Mas, que tristeza! Retornaria a mesma?

FLORIAL

Então acariciando-a Zépher
Vem despertar a amável Flora,
E o fruto alegre do prazer
E a rosa que vem desabrochar.
À Razão ofereçamos as flores,
Esta oferenda da inocência;
Que FLORIAL seja para os corações,
O mês da gratidão.

PRAIRIAL

Os campos oferecem ao lavrador,
O fruto direto da natureza;
Seu braço nervoso, com ardor,
Colhe a flor e a verdura.
O alegre mês da ceifa
É também aquele da bebedeira,
E PRAIRIAL, sobre a relva,
Viu reverter a sabedoria.

MESSIDOR

Ceres, escute os acentos
De um grande povo poderoso e justo;
Faça nascer tuas riquezas presentes
Sob seu braço orgulhoso e robusto.
Ele desdenha o dinheiro e o ouro,
Ferro e trigo são as saudações do sábio;
Que ele traga um em MESSIDOR,
O outro em sua coragem.

TERMIDOR

A luz brilha, o vento soa,
O ar se inflama, a tempestade trova;
A nuvem se dissipa,
E o sol queima o mundo.
TERMIDOR, filho de Vulcano,
Não oferece mais que tempestade e trovão;
Mas o homem se consola ao banho,
Ou sob a frescura de uma sombra.

<p>FRUCTIDOR Pomone***** vient offrir le fruit Que va cueillir la gratitude, Et la République applaudit A sa tendre sollicitude. Ainsi sa bienfaisante main, Remplit nos greniers d'abondance, Et de nos mois forme la fin, En assurant notre existene.</p> <p>LES SAN-CULOTTIDES Trop orgueilleuse antiquité, Tu vantais tes jeux Olympiques; Ose, aux jeux de la vanité, Comparer nos Fêtes Civiques: Là, tes histrions corrompus, Corrompaient des peuples timides; Ici la Fête des Vertus Consacre nos SAN-CULOTTIDES.</p>	<p>FRUTIDOR Pomona vem oferecer o fruto Que vai colher a gratidão, E a República aplaude A sua tenra solicidade. Assim sua beneficente mão, Preenche nossas despensas de abundância, E o nosso mês chega ao fim, Garantindo a nossa existência.</p> <p>LES SAN-CULOTTIDES Tão orgulhosa antiguidade, Você se vangloriou de seus jogos Olímpicos; Ouse, aos jogos de vaidade Comparar nossas Festas Cívicas: Lá, seus bufões corrompidos, Corromperam os povos tímidos; Aqui a Festa das Virtudes Consagra nossos SAN-CULOTTIDES</p>
--	---

*Aquilon: Era, na mitologia grega, o vento do norte.

**Éole: Deus grego dos ventos.

***Cèrés: Deusa romana da agricultura.

****Vulcain: Deus romano do fogo.

*****Pomone: Deusa romana da abundância e dos pomares.