

O RETRATO DE ROBESPIERRE: (IN)APROPRIAÇÕES DO IDEÁRIO ILUMINISTA NA OBRA DE GUILHERME PETERS*

THE PORTRAIT OF ROBESPIERRE: (IN)APPROPRIATIONS OF ENLIGHTENMENT IDEALS IN THE WORK OF GUILHERME PETERS

Lilian Cristina Monteiro França**

RESUMO

Este estudo procura analisar as apropriações ou (in)apropriações do ideário Iluminista por parte do artista plástico brasileiro, contemporâneo, Guilherme Peters, que utiliza o discurso e as ações de Maximilien Robespierre, bem como dos desdobramentos da Revolução Francesa. Inicialmente é feita uma discussão acerca do período do Terror (1793-1794) à luz dos debates clássicos filosóficos e historiográficos, a partir de autores como Soboul, Furet, Gauchet, Žižek e Ginsburg. Num segundo momento estabelece-se uma discussão acerca da iconografia do período jacobino, especialmente com a obra *A Morte de Marat*, de Jacques-Louis David, a arte engajada e um paralelo com a iconografia da Inconfidência Mineira (1989), por meio da obra *Tiradentes esquartejado*, de Pedro Américo. A análise do trabalho de Guilherme Peters foi feita com base em três de suas obras: *Robespierre e a tentativa de retomar a Revolução* (2011), *Le retour des sans-coulottes* (2013-2016) e *O retrato de Robespierre* (2012), a partir da observação do uso dos deslocamentos históricos, de estratégias de repetição, de instabilidade e traços de desgaste na imagem, como metáforas do esgotamento dos projetos revolucionários, procurando evidenciar a dificuldade contemporânea em reinscrever a estrutura revolucionária como horizonte político transformador em meio a um contexto de crise das instituições de democráticas.

PALAVRAS-CHAVE: Revolução Francesa; Robespierre; arte contemporânea; arte e política.

ABSTRACT

This study seeks to analyze the appropriations or (in)appropriations of Enlightenment ideas by the contemporary Brazilian visual artist Guilherme Peters, who employs the discourse and actions of Maximilien Robespierre, as well as the developments of the French Revolution. Initially, a discussion is conducted regarding the period of the Terror (1793-1794) in light of classical philosophical and historiographical debates, drawing on authors such as Soboul, Furet, Gauchet, Žižek, and Ginsburg. In a second moment, a discussion is established regarding the iconography of the Jacobin period, particularly with the work *A Death of Marat* by Jacques-Louis David, engaged art, and a parallel with the iconography of the Inconfidência Mineira (1989) through the work *Tiradentes Quartered* by Pedro Américo. The analysis of Guilherme Peters' work was based on three of his pieces: *Robespierre and the Attempt to Recover the Revolution* (2011), *Le retour des sans-coulottes* (2013-2016), and *The Portrait of Robespierre* (2012), based on the observation of the use of historical displacements, repetition strategies, instability, and signs of wear in the image, as metaphors for the exhaustion of revolutionary projects, aiming to highlight the contemporary difficulty in re-inscribing the revolutionary structure as a transformative political horizon amid a context of crisis in democratic institutions.

KEYWORDS: French revolution; Robespierre; contemporary art; art and politics.

* Artigo recebido em 25/03/2026 e aprovado para publicação em 06/06/2026.

** Doutora em Comunicação e Semiótica (PUCSP). Atividades de Pós-Doutoramento: História da Arte – IFCH/UNICAMP; Comunicação e Informação - Fabico/UFRS e *Media Arts* - UBI – Covilhã, Portugal. Professora Titular da UFS. Diretora de Comunicação da ABES XVIII; Visiting Scholar na City University of New York; Universidade Nova de Lisboa e Universidade do Minho. E-mail: liliancmfranca@yahoo.com.

INTRODUÇÃO

Uma das figuras mais polêmicas e controversas da Revolução Francesa foi o advogado e estadista Maximilien Robespierre (1758 – 1794). Robespierre defendia temas nobres, como o sufrágio masculino universal e a abolição do comércio atlântico de escravos e, ao mesmo tempo, defendeu o uso da violência como meio de proteger a revolução francesa, sendo acusado de autoritarismo e guilhotinado.

Marcel Gauchet (2022) argumenta que Robespierre é foi um personagem ambivalente: defensor das liberdades e direitos à igualdade, mas também responsável por escolhas que ligaram esses princípios ao uso sistemático de violência política — criando assim uma figura que “divide” opiniões entre admiradores e críticos.

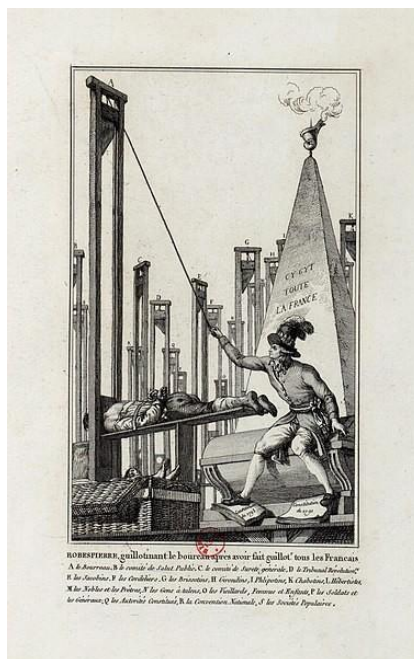
O Terror compreendeu a fase mais radical da Revolução Francesa, quando, sob a hegemonia jacobina e a liderança política de Robespierre junto ao Comitê de Salvação Pública.

Dados estatísticos referentes ao número de execuções no período são da ordem de 17.000 executados legalmente, especialmente por meio da guilhotina, sendo que 8,5% das vítimas pertenciam à nobreza, 6,5% ao clero e 85% ao Terceiro estado (isto é, cidadãos comuns), como indica Greer (1935). Cabe destacar ainda que as mulheres correspondiam a 9% do total da vítimas.

Dados ainda amais graves são mencionados pelo historiador Pierre Chaunu (1985), indicando mais de 40.000 mortes, considerando-se as mortes em prisões, por maus tratos e repressão militar.

O estado de violência foi documentado por vários artistas, com destaque para uma gravura de autor anônimo intitulada *Robespierre guillotine le bourreau après avoir fait guillotiner tous les Français* (Figura 1), que mostra Robespierre executando o próprio carrasco após todos os demais já terem sido guilhotinados.

Figura 1 - *Robespierre guillotine le bourreau après avoir fait guillotiner tous les Français* (1794)



Fonte: National Library of France.

Os desdobramentos deste período, bem como os da própria Revolução Francesa, teriam uma duração mais longa. Slavoj Žižek endossa a hipótese de que a queda do muro de Berlim (em 1989) teria encerrado um período iniciado em 1789, com a Revolução Francesa e com o “...fracasso definitivo de um modelo estatal-revolucionário aparecido pela primeira vez com os jacobinos” (Žižek, 2007, introdução).

Atravessada pela rixa entre conservadores, que a viam como um caos resultante de um pensamento ateu moderno, e os liberais, obstinados em separar o seu cerne do período de terror ligado à República Jacobina, encontra, na contemporaneidade, espaço para amplo debate, açambarcado pelo conceito de “Longo século XVIII”, possibilitando buscar as raízes de problemas que são presentes no século XXI:

Na nossa época pós-moderna de “propriedades emergentes”, marcada pela interação caótica de múltiplas subjetividades, pela livre interação mais do que por uma hierarquia centralizada, e pela existência de uma multitude de opiniões e já não de uma Verdade única, a ditadura jacobina já não é fundamentalmente «do nosso gosto» (e a palavra «gosto», na medida em que designa uma disposição ideológica elementar, deve ver-se aqui atribuído todo o seu peso histórico). Será possível imaginar alguma coisa de mais alheio ao nosso mundo de liberdade de opinião, de concorrência mercantil, de interação pluralista e nómada, etc., do que a política da Verdade de Robespierre (com, bem entendido, um ‘V’ maiúsculo), cujo fim proclamado era “repor os destinos da liberdade nas mãos da verdade” (Žižek, 2007, introdução).

Segundo François Furet (1989), o Terror não teria sido um desvio acidental, nem uma simples resposta circunstancial à guerra e às conspirações internas, mas um produto lógico da cultura política instaurada pela Revolução Francesa, argumentando, a partir desta lógica, que o Terror teria resultado de uma identificação entre a soberania popular e a virtude e a ideia de que não existe uma virtude uma, transparente e correta moralmente, levando a constatação de que o Terror resulta da transformação do conflito político em crime moral.

Os acontecimentos desse conturbado período histórico levaram o artista contemporâneo Guilherme Peters a pautar parte de sua produção em temas ligados à questão da Revolução, do período do Terror e das palavras proferidas por Robespierre em seus textos e discursos, criando obras que se (in)apropriam em certa medida do ideário iluminista, como será a seguir examinado.

A ARTE CONTEMPORÂNEA NO BRASIL E O ENGAJAMENTO POLÍTICO

O partido da “arte engajada”, tem origens remontam à França do século XIX, na pessoa de Honoré Daumier (1808-1879), considerado “o pai da charge”, foi condenado à seis meses de prisão após a publicação de *Gargantua* (1831) (Figura 6), caricatura em que criticava o Rei Luis Filipe I.

Figura 6 – Honoré Daumier – *Gargantua* (1831)



Fonte: Artsy.

Mas a obra mais significativa da iconografia da revolução Francesa é, muito provavelmente, *A morte de Marat* (1793) de Jacques-Louis David (Figura 7), um dos mais habilidosos pintores franceses, que tomou para si a missão de retratar Jean-Paul Marat, de quem era amigo e companheiro de revolução, em seu último suspiro após ser assassinado, transformando-o num mito e numa figura imortalizada por suas pinceladas precisas.

Figura 7 - Jacques-Louis David - *A morte de Marat* (1793)



Fonte: Wikipédia.

Ginzburg (2014) em seu clássico *Medo, reverência, terror*, estuda a tecnologia simbólica como matéria capaz de afetar, disciplinar e legitimar, sobretudo em contextos de poder, sacralização e violência. Sobre David, Ginzburg pontua:

Durante o Terror, [David] ocupou-se diretamente das atividades do tribunal revolucionário. Mas o engajamento político não diminuiu suas múltiplas atividades artísticas. David passou a ser uma espécie de cenógrafo político: preparou minuciosamente festas políticas e funerais; desenhou selos, moedas e caricaturas políticas; criou roupas adequadas à nova sociedade nascida da Revolução e retratos de mártires republicanos como Le Pelletier e Marat (Ginzburg, 2014, p. 29).

O assassinato de Marat, o *Ami du Peuple*, como era chamado, levou a um quadro de comoção, a ponto do deputado Guirault tomar a palavra diante da Convenção e dizer “David, où est-tu, David, prends ton pinceau, il te reste encore un portrait à faire, Me voici, s’écria David, je ne l’oublierai pas” [“David, onde estás, David, pega teu pincel, ainda tens um retrato a fazer”]” (Ginzburg, 2014, p. 31).

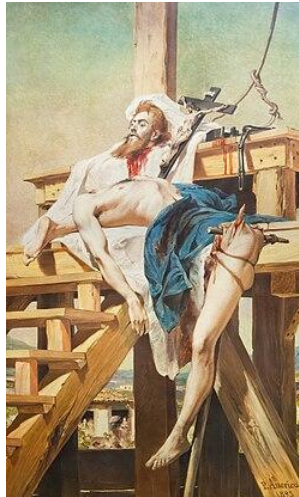
De modo ainda mais enfático, Ginzburg analisa a obra de David:

A representação de um herói que morre esfaqueado numa banheira constituía uma violação análoga do *decorum* clássico. Pode-se dizer o mesmo em relação aos objetos humildes que David reproduziu com tanta nitidez: a banheira, o tinteiro, a faca de cozinha, a tábua usada como mesa. *Marat em seu último suspiro* falava uma língua clássica, mas com sotaque cristão (Ginzburg, 2014, p. 36).

Um possível equivalente brasileiro à obra de David, se pensarmos na construção de um mito heroico de uma revolução, poderia ser o *Tiradentes esquartejado* (1893) (Figura 8), de Pedro Américo, pintor paraibano, de renomado sucesso, que recebeu a encomenda dos envolvidos coma recém proclamada República para pintar uma série de obras, mas apenas esta foi efetivamente concretizada. Para a historiadora Christo (2005):

Em 1893, surgirá uma representação ímpar do novo herói nacional. Pedro Americo, antigo pintor oficial do Império, agora aposentado da Escola Nacional de Belas Artes e Deputado Constituinte pela Paraíba, seu estado natal, pintara em Florença e expusera no Rio de Janeiro, em grande formato, o corpo esquartejado de Tiradentes sobre o cadafalso⁷² (fig. 5). A tela foi rechaçada pela crítica que a considerou desrespeitosa ao herói, por apresentá-lo aos pedaços (Christo, 2005, online).

Figura 8 – Pedro Américo - *Tiradentes esquartejado* (1893)



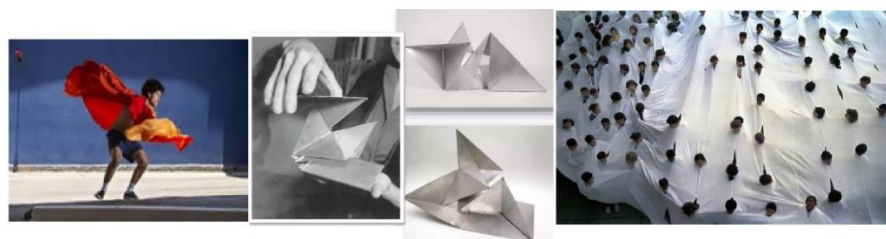
Fonte: Wikipédia.

O Tiradentes de Pedro Américo, com feições semelhantes à imagem de Cristo remete ao estilo de próprio David:

Pedro Americo dignifica o herói ao reunir referências ao martírio cristão e à memória do movimento jacobino, pela aproximação com Marat assassinado⁷³, de Jacques Louis David. Entretanto, fixando-se no esquartejamento, o artista impede a associação levada a efeito pelo movimento republicano entre Conjuração Mineira, Independência e a própria República. O quadro congela a morte e impede a “ressurreição” dos ideais do herói (Christo, 2005, online).

A arte engajada no Brasil se torna mais pujante com a chegada do movimento de Arte Moderna, sobretudo com a atuação dos artistas Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, com produções que se constituem em formas de micro resistências, a exemplos dos *Parangolés*, *Bichos* e do *Divisor*, respectivamente.

Figura 2 - *Parangolés* de Hélio Oiticica, dos *Bichos* de Lygia Clark e do *Divisor* de Lygia Pape (1960)



Fonte: França (2026).

Durante o período da Ditadura Militar no Brasil (1964-1985), artistas e agentes culturais exerceram um papel fundamental na resistência ao “regime de terror” que havia se imposto, procurando encontrar formas para superar a censura e criar um campo de resistência. Entre os artistas mais combativos encontram-se Cildo Meireles e Antônio Dias. O primeiro busca objetos cotidianos ressignificados para fazer uma crítica política, como acontece em *Desvio para o vermelho* (1967), *Inserções em circuitos ideológicos* (1970) e *Quem matou Herzog?* (1975) (Figura 3); o segundo aborda mais diretamente temas como a repressão, a violência, a censura e a ideologia, temas presentes nas obras: *Notas sobre a morte imprevista* (1965), *Fumaça de prisioneiro* (1964), *Um pouco de prata para você* (1965), (Figura 4).

Figura 3 – Cildo Meireles - *Desvio para o vermelho* (1967), *Inserções em circuitos ideológicos* (1970), *Quem matou Herzog?* (1975)



Fonte: França (2026).

Figura 4 – Antônio Dias - *Notas sobre a morte imprevista* (1965), *Fumaça de prisioneiro* (1964), *Um pouco de prata para você* (1965),



Fonte: França (2026).

Após a Ditadura, a arte foi encontrando novos temas e motivações, mas o viés de arte como crítica política e social a acompanhou. As minorias, a violência contra a mulher, o lugar dos afrodescendentes e dos povos originais, as causas ligadas ao meio ambiente, a própria

revisão histórica sob o ponto de vista decolonial, inspiraram os artistas. A crítica à colonização aparece particularmente bem delimitada na obra de Adriana Varejão, explicitamente na Série *Ruína de Charque* (2000-2002); Paulo Nazareth retoma as questões ligadas ao controle social alicerçada sob a ótica do consumo versus pobreza, como destaca em *Pão e Circo* (2012); Leonilson, vítima da AIDS, foca na exclusão e no deslocamento, como o faz em *O deslocado* (1991); Nuno Ramos, critica as estruturas sociais vigentes, mostrando em *Balada* (1995), o impacto dessas formações.

Figura 5 - Adriana Varejão, *Série Ruína de Charque* (2000-2002), Paulo Nazareth, *Pão e Circo* (2012), Leonilson, *O deslocado* (1991) e Nuno Ramos, *Balada* (1995)



Fonte: França (2026).

No Brasil, neste século XXI, uma nova geração de artistas continua utilizando as artes como forma de crítica social, através de interatividade em tempo real, produções coletivas e utilização de novas mídias, como é o caso de Lia Chaia, Regina Parra, André Vargas, Clara Ianni e Guilherme Peters.

AS (IN)APROPRIAÇÕES DO IDEÁRIO ILUMINISTA NA OBRA DE GUILHERME PETERS

Bacharel em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP, Guilherme Peters, nascido em São Paulo, em 1987, utiliza como linguagens expressivas o vídeo, a performance e a instalação, numa tentativa de ativismo e resistência. Em uma entrevista para a Galeria Vermelho, por ocasião de sua exposição, aparece vestido como os *sans-cullotes*, e justifica dizendo que o que o inspirou foi terem sido o primeiro grupo de guerrilha urbana que existiu, afirma o artista.

Figura 9 – Guilherme Peters vestido como os *sans-culottes*



Fonte: Prêmio Pipa.

Os *sans-culottes* teria sido o grupo mais radical entre os revolucionários, integrado principalmente por artesãos, trabalhadores urbanos, pequenos comerciantes, aprendizes e populares que viviam na cidade de Paris. O nome provém da recusa em usar o culote aristocrático, composto de calças curtas, optando pelas calças compridas, como forma de criar uma identidade que se coadunasse com os ideais de igualdade, soberania popular, justiça social e sobretudo punição aos inimigos da revolução, exercendo pressão direta nas ruas, com o apoio das medidas mais duras do Terror.

Acerca do ambiente que levou ao surgimento dos *sans-culottes* destaca Soboul:

A pequena burguesia artesanal e lojista, bem como, abaixo dela, a burguesia dos negócios, vivia do lucro; essas categorias detinham os meios de produção, constituindo cerca de dois terços dos efetivos da burguesia. De baixo para cima, nessa classificação, a diferenciação social se fazia pela diminuição do papel do trabalho e pelo aumento do papel do capital. Para o artesanato e a loja, à medida que se descia na escala social, a parte do capital era gradativamente menos importante, o lucro sendo originado, gradativamente, pelo trabalho pessoal. Passava-se, assim, insensivelmente, às classes populares propriamente ditas. Essa categoria social estava vinculada às formas tradicionais da economia, ao pequeno comércio e ao artesanato, caracterizados pela dispersão dos capitais tanto quanto mão-de-obra dispersa nas pequenas oficinas. A técnica, aí, era rotineira, as ferramentas, mediocres. Contudo, a produção artesanal tinha ainda grande importância. As transformações das técnicas de produção e de permuta desfecharam uma crise nas formas tradicionais da economia (Soboul, 1974, p. 34).

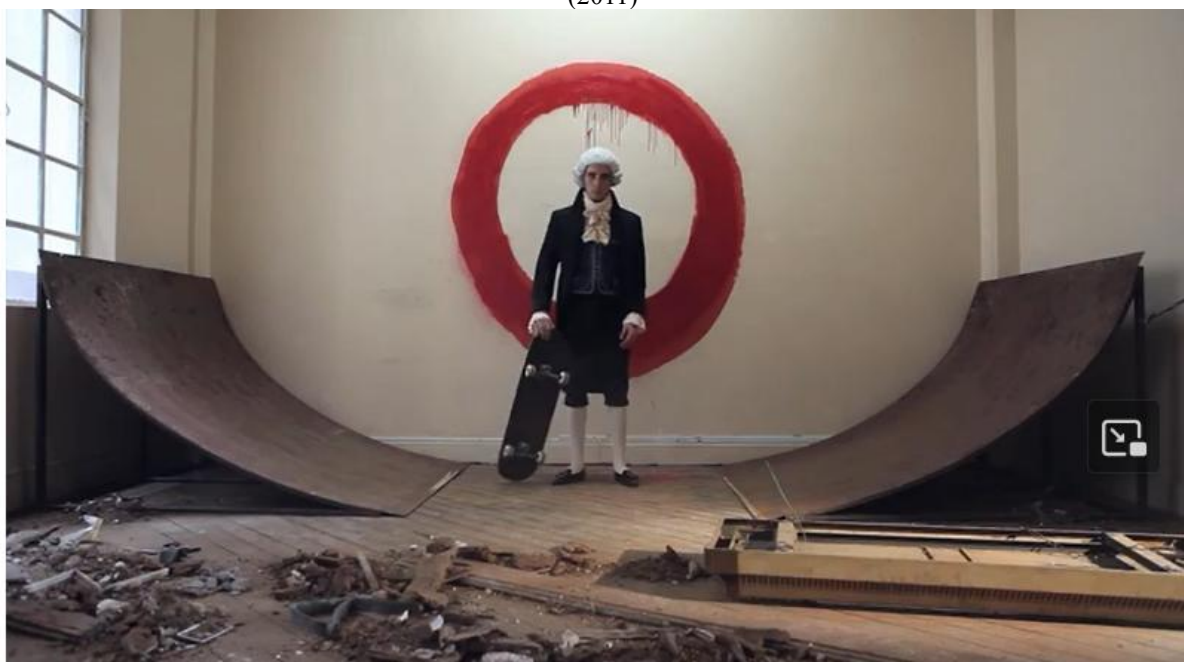
Peters argumenta que a importância dos *sans-culottes* na atualidade se coaduna com a crise da democracia representativa, com a crise do capitalismo, num desequilíbrio que remonta

às raízes da Revolução Francesa. Skatista, o artista usa o esporte para uma experiência de catarse, procurando uma descarga de energia que não encontrava na arte.

Em 2011, Guilherme Peters produziu o vídeo *Robespierre e a tentativa de retomar a revolução*, com a duração de 9'34''. O vídeo é uma obra audiovisual performativa em que o artista encarna a figura de Maximilien Robespierre, como símbolo do ideal revolucionário radical, sem, entretanto, buscar uma reconstituição histórica, mas, antes, um deslocamento anacrônico dessa figura para o presente, tratando Robespierre como problema político e filosófico.

Com a realização de ações corporais simples, repetitivas e exaustivas, gestos muitas vezes banais ou absurdos, são levados ao limite da repetição, produzindo uma sensação de desgaste, falha e esvaziamento da ação. Esse uso do corpo evidencia o contraste entre a grandiosidade dos ideais revolucionários e a impossibilidade de sua retomada efetiva no presente (Figura 10).

Figura 10 – Frame do vídeo *Robespierre e a tentativa de retomar a revolução* (2011)



Fonte: YouTube.

Na encenação de Robespierre por Peters, marcada pela repetição exaustiva e pelo cansaço performativo, a revolução deixa de ser um gesto heroico e épico para se tornar uma memória residual, um espectro ou um impasse. A figura histórica não mais encarna a ação transformadora, mas sim o fracasso recorrente dos projetos revolucionários modernos. O

trabalho propõe uma reflexão crítica sobre o legado das revoluções, sugerindo que a tentativa de reavivar seus ideais não gera renovação, mas sim uma repetição estéril. Desse modo, evidenciam-se os limites estruturais da política revolucionária no contexto contemporâneo, onde o futuro parece aprisionado numa reencenação melancólica do passado.

Após uma abertura que destaca o título do vídeo escrito com spray vermelho em uma parede, ao som de uma das músicas emblemáticas da revolução francesa, “Ah! Ça Ira!”, o artista começa a realizar manobras com o skate, a música some e fica apenas o som do atrito das rodas com a *half-pipe* improvisada. Após alguns minutos o artista usa um microfone para gritar e emitir sons desesperados, depois desaparece aparece a frase “Primeiros passos para o progresso”. Ele, então interage com objetos em cena (rastelo, espingarda), seguindo para outra sala em que aparece a frase “Em uma sociedade que aboliu todo o tipo de aventura, a única aventura que sobrou é abolir esta mesma sociedade”, passando a ideia da necessidade de uma nova revolução.

Em depoimento registrado no site da Galeria Vermelho, Peters reflete:

Minhas práticas partem da premissa que, para gerar forma, é necessário despende energia. Minhas performances, filmes, vídeos, objetos e instalações invariavelmente tornam visíveis os esforços necessários para sua realização – sejam eles identificados como onda sonora, correntes elétricas ou meu próprio fôlego. Cada trabalho funciona como uma tentativa de constituir metabolismo próprio, que se alimenta de referências que, historicamente, carregam em si o motor da mudança e o horizonte da frustração, tais como tentativas modernas de revolução da arte e da vida disparadas por agitadores sociais, por artistas de vanguarda ou por ditadores comprometidos com a ascensão e o declínio dos povos. Essas referências são submetidas a ciclos entrópicos de repetição, perda e transformação de valores simbólicos ou de crença. Em alguns casos esses metabolismos operam em uma lógica catabólica: consomem a si mesmos, se autodestroem através de circuitos internos, ou se apresentam como tentativas de eficácia questionável, que inevitavelmente são levadas ao fracasso. Já outros operam em uma lógica anabólica, produzindo carga de energia que despende e dispersa como movimento, força, som, suor e atrito (Peters, 2021, online).

Outra das performances de Peters envolvida com as questões do movimento é intitulada *Le Retour des Sans-Culottes*, realizada no período de 2013 a 2016. Com ela o artista se propõe a investigar o contexto político global a partir de 2013, com base em movimentos populares que surgiram a partir desse período refletindo sobre a “ressignificação e apropriação de movimentos, símbolos e palavras de ordem, reproduzindo o processo de desestruturação das narrativas inerentes à própria democracia” (Peters, 2020, online).

Foram as crises dos governos brasileiros (Temer e Bolsonaro) que o levaram a produzir esse material crítico, utilizando elementos daquele contexto histórico. Num texto da Revista Sala Crítica, seu trabalho no período foi assim definido:

Guilherme Peters trabalha em torno de episódios políticos ocorridos no Brasil a partir de 2013 e seus desdobramentos até a chegada ao governo federal dos presidentes Michel Temer e Jair Bolsonaro. Em um conjunto de 21 aquarelas, Peters combina fatos das duas administrações com ícones presentes em pinturas históricas de Jean Baptiste Debret, Théodore Géricault, Jacques-Louis David e Joseph Albers, além de fazer referência às primeiras representações da fauna e flora brasileiras feitas por pintores holandeses após a colonização do território. Episódios que alimentaram a polarização política enfrentada pela sociedade brasileira são combinados com as guras históricas em um diálogo que ecoa a frase de Karl Marx "a história se repete, a primeira vez como tragédia e a segunda como farsa" (Sala crítica, 2020, online).

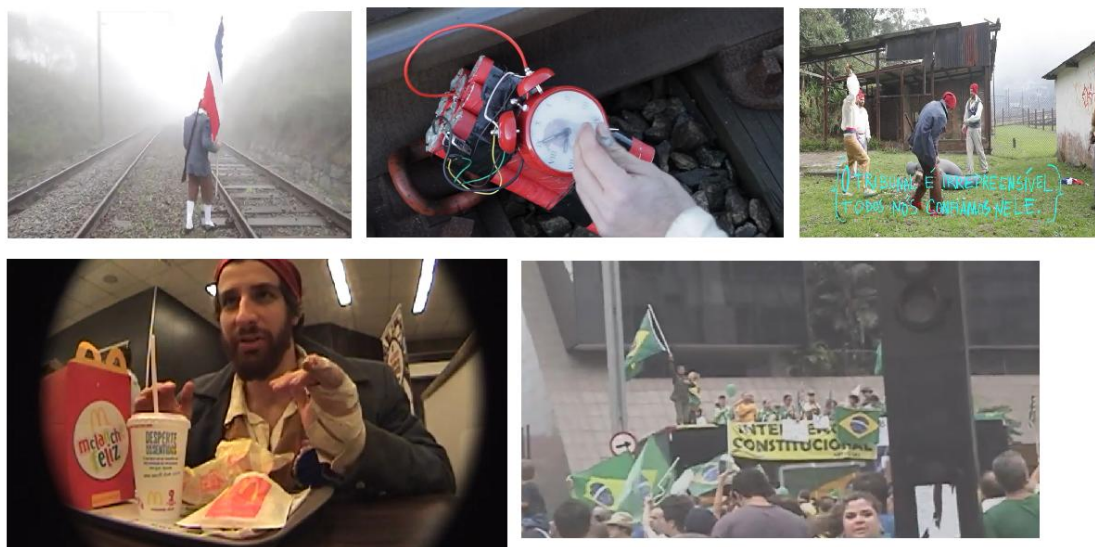
O vídeo *Le retour des sans-culottes* constitui-se em uma reflexão crítica e irônica sobre a viabilidade do retorno do sujeito revolucionário popular hoje. Ao mobilizar a figura histórica dos *sans-culottes*, Peters constrói sua narrativa através de ações performativas simples, repetitivas e marcadas pelo esforço físico, pelo deslocamento e pela ausência de um objetivo transformador claro. O “retorno” prometido no título não se realiza como ação revolucionária efetiva, mas sim como um gesto esvaziado, quase caricatural. Essa encenação explicita o abismo entre o imaginário revolucionário moderno e as condições políticas do presente.

Os *sans-culottes* não reaparecem como uma força coletiva, mas como um espectro histórico: uma figura que retorna sem potência real, despojada do contexto social e político que lhe conferiu sentido no século XVIII. O trabalho sugere que, na contemporaneidade, a política radical tende a se manifestar mais como repetição simbólica do passado do que como possibilidade concreta de ruptura.

Desse modo, *Le retour des sans-culottes* aponta para o esgotamento das formas clássicas de ação revolucionária e para a dificuldade de reinscrever “o povo” como sujeito político transformador. O retorno, aqui, converte-se em sinal de um impasse: é expressão de uma nostalgia crítica e da falha estrutural da imaginação política do nosso tempo.

O vídeo abre ao som da clássica música *Les Sans-Culottes* com narração em francês, explicando o que são os *sans-culottes*. Há cenas insólitas (Figura 11), lanche no McDonalds e cenas do Congresso em ação, numa tentativa irônica de atualização das condições que levaram à Revolução Francesa para os dias atuais.

Figura 11 – Frames do vídeo *Le retour des sans-culottes* (2013-2016)



Fonte: YouTube.

Um terceiro trabalho de Guilherme Peters também se apropria do ideário Iluminista: trata-se da obra *O retrato de Robespierre* (Figura 12), uma imagem do revolucionário francês estampada por meio de um processo de oxidação ininterrupto, que transformará a imagem ao longo do tempo. A frase de Robespierre "O terror sem a virtude é fatal; a virtude sem o terror é impotente" aparece em francês sobre o retrato.

Figura 12 – *O retrato de Robespierre* (2012)



Fonte: Galeria Vermelho.

O retrato de Robespierre constitui uma investigação crítica sobre a possibilidade de representar uma figura central da política moderna, subvertendo a lógica tradicional do retrato heroico ou psicológico. Ao invés de edificar uma imagem estável, identificável ou monumental, Guilherme Peters opera mediante procedimentos de apagamento, deslocamento e precariedade da figura.

A obra coloca em crise o próprio estatuto do retrato como dispositivo de fixação identitária. Robespierre não é apresentado enquanto indivíduo glorificado ou vilão histórico, mas sim como uma presença instável, fragmentada, atravessada por ambiguidades constitutivas. Dessa forma, o retrato transcende a função representacional para se configurar como problema: como figurar um sujeito cuja ação política se encontra tensionada pela tríade virtude-violência-terror?

Através da recusa a produzir uma imagem conclusiva, a obra sugere que Robespierre só pode ser acessado contemporaneamente sob a forma de espectro histórico — uma figura que retorna não para afirmar um projeto revolucionário, mas para expor seus impasses e contradições. O retrato, assim, não restaura a Revolução Francesa como ideal, mas torna visível a dificuldade histórica de lidar com seu legado ético-político.

Ao converter a imagem em campo de falha e indeterminação, *O retrato de Robespierre* propõe uma reflexão sobre memória, poder e regimes de representação política, deslocando a prática do retrato do terreno da celebração para o da crítica histórica e da interrogação teórica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um dos fundamentos doutrinários do Terror, a frase “Se a mola do governo popular na paz é a virtude, a mola do governo popular em revolução é ao mesmo tempo a virtude e o terror” de Maximilien Robespierre encerra profundos debates.

Autores como Edmund Burke e Hannah Arendt estão entre os que duvidam dos críticos que discordam da lógica revolucionária que culminaria no Terror. Burke, precocemente (seu livro data de 1790) previu com clareza que o racionalismo abstrato e a busca por uma "virtude" imposta pela força levariam inevitavelmente à tirania e à violência. Arendt, por sua vez, liga a revolução francesa às Revoluções do século XX, enfatizando a existência de um fio condutor pelo qual a fusão de virtude e terror corrompe a possibilidade mesma da política e da fundação de um espaço de liberdade duradouro.

No escopo da arte contemporânea, Guilherme Peters se arrisca ao retomar questões complexas, fundamentos filosóficos, conceitos e debates de caráter denso, desenvolvendo obras que se apropriam/inapropriam do ideário Iluminista para tentar jogar alguma luz num cenário de recrudescimento da crise das instituições democráticas.

Por meio do deslocamento de personagens espaço/temporalmente, aliando-os à elementos de humor e ironia, imbrica virtude e terror tanto como fato quanto como presságio em um momento civilizatório que assiste à derrocada de valores tidos como necessários e decorrentes da revolução Francesa.

O traço do exagero, o *non sense*, a perplexidade, impactam o expectador que, mesmo sem o necessário embasamento histórico para absorver completamente a obra sente que algo precisa e deve ser feito para que sejam salvos de novas ondas de “terror”.

REFERÊNCIAS

- ARENDR, Hannah. **Sobre a revolução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BURKE, Edmund. **Reflexões sobre a Revolução na França**. Campinas: Vide Editorial, 2017.
- CHAUNU, Pierre. **A civilização da Europa das Luzes**. Lisboa: Editorial Estampa. 1985
- CUPERTINO, Pedro. **Guilherme Peters e o anacronismo revolucionário**. São Paulo: Anpap, 2018
- FRANÇA, Lilian Cristina Monteiro. **Caminhos da Imagem: História da Arte Contemporânea no Brasil**. 2026. Curso online. <https://cursos.amaziliacoral.com.br/cursos/historia-da-arte-contemporanea-no-brasil/>
- FURET, François. **Pensar a Revolução Francesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1989
- GAUCHET, Marcel. (). **Robespierre: The Man Who Divides Us the Most**. Princeton: Princeton University Press, 2022.
- GINZBURG, Carlo. **Medo, reverência, terror**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- GREER, Donald. **The incidence of the terror during the French Revolution; a statistical interpretation**. Havard: Harvard University Press, 1935.
- CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **A pintura de história no Brasil do século XIX: Panorama introdutório**. São Paulo: Arbor, 2009.
- Peters, Guilherme. **Robespierre e a tentativa de retomar a revolução**. 2011. Vídeo – 9’34’’ <https://vimeo.com/28675204>

PETERS, Guilherme. **Le Retour des Sans-Culottes**. 2013-2016. 27'.
<https://www.youtube.com/watch?v=NYkrVfT1miI>

PETERS, Guilherme. **Depoimento. Galeria Vermelho**. 2021.
<https://galeriavermelho.com.br/artistas/guilherme-peters/>

PRÊMIO PIPA. **Guilherme Peters**. 2020. <https://www.premiopipa.com/pag/guilherme-peters/>

SALA CRÍTICA. **Guilherme Peters**. 2020. <https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2016/04/Sala-de-Cri%CC%81tica-2020.pdf>

ŽIŽEK, Slavoj. **Robespierre, Maximilien**. Virtude e Terror. Silveira/PT: Book Builders. 2007.

SOBOUL, Albert. **História da Revolução Francesa**. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.