



IMAGENS MILITANTES: REPRESENTAÇÕES DA REVOLUÇÃO FRANCESA NA PINTURA DE JACQUES- LOUIS DAVID

Marcos Antonio de Menezes*

**Universidade Federal de Jataí - UFJ / Universidade Federal de Goiás-
UFG**

pitymenezes.ufg@gmail.com

RESUMO: A intenção neste estudo é valeremo-nos das imagens como fonte histórica e a partir da leitura de um conjunto delas, produzidas na França no período que vai de 1784 a 1793, ler algumas representações da Revolução Francesa de 1789. Pretendemos ler nas imagens certa intencionalidade em retratar o presente e propor uma ação que se dá no viés do político. Para tal, selecionamos quatro (4) pinturas de Jacques-Louis David (1748-1825), que, sob nossa ótica, são representativas dos acontecimentos do período mais revolucionário que a França, e talvez o mundo, já viveu. Todos temos claro que uma imagem (uma tela) pertence à outra categoria de objeto, diferente de um texto escrito e, portanto, exige um redobrado esforço metodológico para sua leitura. E é bom que se diga que nenhum objeto de investigação é portador de verdade total e é por tal motivo que os historiadores sempre estão a reclamar uma coleção de documentos ao seu redor quando se dispõem a pesquisar.

PALAVRAS-CHAVE: História – Representações – Política – França - Pintura.

MILITANT IMAGES: REPRESENTATIONS OF THE FRENCH REVOLUTION IN JACQUES-LOUIS DAVID PAINTING

ABSTRACT: The intention in this study is valeric us of the images as a historical source and from the reading of a group of them, produced in France in the period from 1784 to 1793, read some representations of the French Revolution of 1789. We intend to read in the images a certain intentionality in portraying the present and proposing an action that takes place in the political bias. To this end, were selected four (4) paintings by Jacques-Louis David (1748-1825), which, in our view, are representative of the events of the most revolutionary period that France, and perhaps the world, has lived. We are aware that an image (a canvas) belongs to the other category of object, different from a written text, and therefore requires a refined methodological effort for its reading. And it is good to say that no object of

* Professor associado da Universidade Federal de Jataí (UFJ); professor do Programa de Pós-graduação em História (mestrado e doutorado) da Universidade Federal de Goiás (UFG). Autor entre outros de: **Olhaes sobre as cidades:** narrativas poéticas das metrópoles contemporâneas. 2ª. ed. Goiânia: Kelps, 2016. **O poeta da vida moderna:** história e literatura em Baudelaire. 01. ed. Curitiba: Editora CRV, 2013.

investigation holds the total truth and that is why historians are always claiming a collection of documents around them when they are ready to search.

KEYWORDS: History; Representations; Politics; France; Painting.

Os historiadores, antes habituados a fazerem seu trabalho utilizando documentos escritos, têm agora à sua disposição uma variedade de fontes que ganharam legitimidade com as pesquisas do chamado grupo da Escola dos *Annales* desde início da primeira metade do século XX. A noção de documento se alargou a partir dos trabalhos desse grupo, que para um de seus “pais” fundador, Lucien Febvre (1878-1956) deveria lutar por “outra história”, que fosse total ao abordar todos os aspectos da atividade humana. Mais recentemente com os novos rumos percorridos pela história cultural conceitos como representação, imaginário, narrativa e sensibilidade passaram a fazer parte das análises historiográficas, bem como novos campos de pesquisa, como a literatura, as cidades, as imagens, foram agregados aos estudos históricos.

Análises mecanicistas deram lugar a percepções mais acuradas, que permitem ao historiador enxergar os objetos de pesquisa por novos ângulos. As novas discussões trazidas para o campo historiográfico não só fizeram com que se multiplicassem os objetos de pesquisa, mas também propuseram um diálogo interdisciplinar. No campo das artes, o diálogo da história tem sido bastante produtivo, em particular com a literatura, a crítica literária, a história da arte, a música, as artes visuais e os estudos dos textos dramáticos. A investigação sobre o uso das imagens no ensino da disciplina História tem chamado a atenção e levado muitos profissionais ao estudo do tema, mas sempre atentos ao fato que a utilização das imagens como fonte exigem tratamento metodológico que contemple as especificidades dessa categoria documental.

Assim a pertinência da investigação historiográfica que tem em seu núcleo as imagens desponta de forma crescente; não que essa prática tenha iniciado agora. Desde Heródoto (485-425 a.C.), as imagens integram a pesquisa e as narrativas históricas. Ao desconsiderar a busca da verdade única e central, historiadores fazem uso das imagens sempre à procura de reflexões que permitem conhecer as práticas humanas ao longo dos tempos. “A história da cultura material tornar-se-ia virtualmente impossível sem o testemunho de imagens, que também oferecem uma contribuição importe para a história das mentalidades” (BURKE, 2004, p. 11).

Pensando *representação* como proposto por Roger Chartier (1990), os historiadores têm se valido desse conceito para superar concepções que olham para as imagens, fixas ou em movimento, e enxergam nelas a base da informação e as leem como se fossem o real, o próprio fato histórico e, também, aquelas que as desconsideram e delas se valem apenas para ilustrar seus textos e exposições de ideias. A proposta então é ter uma abordagem crítica das imagens, a fim de que se possa resgatar a fusão entre a recepção e a produção.

Em conjunto com outras fontes, elas, as imagens, permitem, ao investigador, outro olhar para seu problema de pesquisa — olhar que pode ser capaz de ler nas fontes o espírito que as rodeia. As imagens, como todas as outras fontes, não são portadoras de verdade, mas de verdades particulares que estão presas a elas, deixadas por seu produtor e por todos aqueles que, um dia, a elas tiveram acesso. Desta forma ao analisarmos objetos de arte, não podemos desprezar que intencionalidades os cercam — intencionalidades do seu produtor, do público que os contemplou, do mercado que os colocou em circulação, do cânone, da crítica que os classificou, hierarquizou-os e os mantém até nossos dias.

Para o historiador inglês da arte Timothy James Clark o ano de 1793 na França é marcado por inúmeros eventos políticos que foram a base da pintura moderna, especialmente aquela desenvolvida por Jacques-Louis David (1748-1825). Considera Clark que a política fora para o pintor a matéria-prima que fez surgir suas principais obras como o *Marat* que inauguraria, com sua exposição no *Louvre*, *25 vendémiaire An Deux*, a arte modernista. “Foi este o dia em que o público tomou conhecimento de um retrato de Marat, o mártir da revolução Francesa” (CLARK. 2007, p.90).

Creio que a política é a forma por excelência da contingência que faz do modernismo o que ele é. É por isso que aqueles que preferem que o modernismo jamais tivesse existido (e entre eles não são poucos os que crêem firmes defensores de opinião) resistem até o fim à idéia de que a arte, em muitos de seus momentos mais altos nos séculos XIX e XX, extraiu da política, sem transformá-la, sua própria matéria-prima (CLARK, 2007, p. 105).

A ARTE IMBRICADA À HISTÓRIA

Diante da Revolução Francesa, o modelo clássico adquiriu sentido ético e moral. A busca de um ideal estético da Antiguidade veio acompanhada de ideais de

justiça e civismo, como mostram as telas do pintor Jacques-Louis David. Os retratos dos mártires da revolução realizados por ele atestam a face engajada de sua pintura (*A morte de Le Petier*, *A morte de Marat* e *A morte de Bara*, todas de 1793). Somente a tela *A morte de Marat* sobreviveu até nossos dias. O quadro sobre *A morte de Lepetier* foi destruído pela família do retratado e *A morte de Bara* nunca foi terminado por David. O pintor vai a partir da década de 1784 levar sua arte pictórica a confrontar o mundo cívico da política.

David, para além de ser o artista que funda, em pintura, a estética neoclássica — estilo com base no Iluminismo — foi, sem dúvida, quem no mundo das artes mais e melhor ligou sua produção artística e sua vida aos ideais da Revolução Francesa de 1789. Simpatizante das ideias republicanas e amigo de Robespierre (1758-1794), tornou-se o pintor dos novos tempos que se pretendia para a França. Enquanto outros artistas deixavam o país, David permaneceu para auxiliar na queda do *ancien régime*. Após a tomada da Bastilha, em 14 de julho de 1789, David se filiou ao partido jacobino de extrema esquerda e em 1792 foi eleito deputado à Convenção e tendo em 1793 votado pela morte do rei Luís XVI (1774 – 1793). Sua produção artística foi fortemente influenciada pela arte do período clássico e pela obra do mestre do século XVI, Nicolas Poussin (1594-1665) e muitos de seus temas estão narrados por fontes literárias, mas, apesar de buscar seus temas no passado grego e romano, o seu diálogo é com seu tempo, seu presente.

O classicismo que então começa a ressurgir, como uma nova maneira de adorar e emular a arte antiga, era, em larga medida, um caso moral. [...] Assim, não eram apenas as soluções formais dos gregos e mais especialmente da arte romana que se procurava emular; o importante era o valor ético que se poderia extrair da arte da Antiguidade. [...] Quanto mais forte o contraste com os afetados e inconstantes cétricos representantes da sociedade contemporânea, mais imponente e virtuoso o herói se lhes afigurava. Acima de tudo, o rei e seu *entourage* tinham de ser confrontados com um ilustre exemplo da decência romana republicana e da simplicidade e estoicismo espartanos (FRIEDLAENDER, 2001, p. 18-19).

Os motivos das pinturas de David nasceram na Antiguidade, na qual se inspirava nas formas e nos gestuais da escultura romana. “Os revolucionários, embriagados por Plutarco e Rousseau, viam a Antiguidade, Roma e Atenas, como modelos de civismo e de virtudes heroicas” (GINZBURG, 1988, p 37). David era um

homem encantado com o mundo antigo, a democracia grega e a república romana, os heróis clássicos e suas virtudes, as lutas pela liberdade e histórias de sacrifício.

Para David, o ideal clássico não é inspiração poética, mas modelo ético. Não oculta a realidade da história com o mitologismo arcádico, não a supera na metafísica do “sublime”; com firme e controlada paixão, olha o trágico que não está além, e sim na crua realidade das coisas (ARGAN, p. 2010, p. 43).

O apego à moral clássica aproximou David dos ideais e dos homens imbuídos de criar na França um Estado inspirado na república romana. “Os revolucionários gostavam de se considerar gregos e romanos renascidos, e sua pintura, não menos que a arquitetura, refletia seu gosto pelo que era designado como grandeza romana (GOMBRICH, 1999, p. 485).” Os ideais dos revolucionários franceses de 1789 estavam ligados ao período clássico não só pela busca da estética, mas também pela busca da ética republicana. Karl Marx (1818-1883), em passagem de seu *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*, anota que “a revolução de 1789-1814 vestiu-se alternadamente como a república romana e como o império romano” (MARX, 1997, p. 21).

Já Walter Benjamin (1892-1940) assinala que “a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de ‘agoras’, que ele fez explodir do *continuum* da história. A Revolução Francesa se via como uma Roma ressurreta. Ela citava a Roma antiga como a moda cita um vestuário antigo” (BENJAMIN, 1994, p. 229-230). O Iluminismo já propagava a ética civil de Plutarco (45-120 d.C.), Maquiavel (1469-1527), Voltaire (1694-1778) e Rousseau (1712-1778), que perpassava os discursos públicos dos revolucionários. “Essas pessoas achavam estar vivendo tempos heróicos, e consideravam os acontecimentos de seus próprios dias tão dignos da atenção do pintor quanto os episódios da história grega e romana” (GOMBRICH, 1999, p. 485).

Foi com *Le serment des Horaces* (*O juramento dos Horácios*), de 1784, que o pintor estabeleceu suas regras do neoclassicismo “romano” e o programa de uma nova tendência na pintura — uma composição inspirada em baixo-relevo que devia harmonizar o idealismo grego com o realismo romano. Iniciado em 1781 e concluído em 1784, o trabalho exposto ao público na *Piazza del Popolo* em Roma, em 1785, foi ovacionado por exaltar a grandeza romana. No mesmo ano, a tela foi apresentada no *Salon* de Paris e aclamada como “a mais bela pintura do século (XVIII)” (HAUSER, 1998, p. 643).

Com este trabalho David antecipou o *ethos* republicano que acompanha sua obra, ao menos, as do período revolucionário. A tela (**figura 1**) apresenta um tema de forte apelo moral, ou melhor, patriótico, e o artista parece querer despertar o civismo de seus concidadãos. Desde cedo David percebeu o poder da pintura como instrumento de propaganda e transformou suas obras em panfletos, verdadeiras armas política.

Quando apresentada em Paris, a tela de David, provocou reação tanto do público como do governo. O momento político de questionamentos às atitudes absolutistas do Rei e sua corte em Versalhes produziu um efeito não apenas estético, mas, sobretudo, político. No espaço de tensão social que vivia a sociedade francesas naqueles anos que antecederam a queda da Bastilha a pintura foi recebida como um chamamento contra as atitudes da corte e a tomada de posição em favor de maiores liberdades políticas.



Figura 1 – *O juramento dos Horácios*, de Jacques-Louis David (1784). - Óleo sobre lona, 3,26m x 4,2m, museu do Louvre – Paris, França. **Fonte:** Dois Pensamentos (2016)

A pintura que é uma representação de uma passagem da peça *Horácio*, do dramaturgo francês Pierre Corneille (1606-1684), foi encomendada pelo rei da França, Luís XVI. Verdadeira ou lendária, a luta entre Horácios e Curiácios é narrada pelo

historiador Tito Lívio (59 a.C.-17 d.C.) na obra *Ab urbe condita* (Desde a fundação da cidade). A cena representada se refere às guerras entre Roma e Alba Longa, em 669 a.C. no reinado de Túlio Hostilius (711-641 a.C.), terceiro rei de Roma (673-641 a.C.). A disputa por território levou à guerra as duas cidades que, para evitar muitos mortos, resolveram, por um costume antigo, colocar para lutar um pequeno grupo de soldados representando os litigiosos.

As duas cidades apresentaram seus combatentes. Por Roma iriam à luta os três irmãos Horácios e por Alba Longa, os três irmãos Curiácios. As famílias dos combatentes tinham relações muito próximas. Da luta travada entre os dois grupos resultou a morte de dois irmãos Horácios, mas o único romano sobrevivente, Publius Horacius, retornou a Roma vitorioso. As ações dos Horácios se tornaram um símbolo do patriotismo romano, segundo o qual o Estado estava acima do indivíduo. David pretendeu mostrar com essa obra que o cumprimento do dever cívico está acima de qualquer sentimento pessoal.



O gesto do juramento, tensão vivida por um corpo que funda o futuro na exaltação de um instante, realiza-se de acordo com um modelo arcaico. Se por um lado ele instaura um futuro, por outro, repete um arquétipo contratual muito antigo. É a sua representação, a sua atualização renovada; aquele que o efetua não pode deixar de encontrar-se na situação do ator; seu papel o precede, no momento mesmo em que consiste em inventar um futuro. E, mais ainda, como os valores aos quais se presta o juramento são considerados *eternos*, o que começa no ato fundador não é senão o recomeço de uma soberania esquecida (STAROBISNSKII1988, p. 70-71).

Em 1781 — portanto, quatro anos antes da pintura de David —, em Londres, Johann Heinrich Füssli (1741-1825) pintou sua representação do juramento patriótico na tela denominada *O juramento dos três suíços*. A cena faz alusão ao Juramento do Rütli (em alemão *Rütli Schwur*), supostamente ocorrido em 1307, e que é um dos mitos fundadores da Suíça. Esse mito é frequentemente associado ao Pacto Federal de aliança perpétua de 1291 entre os cantões de Uri, de Schwyz e de Unterwalden. A mais famosa versão desse juramento é, sem dúvida, a mostrada na peça *Guilherme Tell*, de Friedrich Schiller (1759-1805), escrita em 1804.

Na obra de David aparecem três homens vestindo trajes de luta, com os braços levantados em direção a outro homem, que levanta três espadas ao alto. No lado direito da obra estão três mulheres sentadas, de olhos fechados, com gestos e expressões de

consternação. Os três homens são os irmãos Horácios, prestando juramento de lealdade e solidariedade a Roma. O homem que segura as espadas e que toma o juramento é o Pai Horácio. No centro da pintura se verifica a ação principal, o ritual de juramento; os homens apresentam expressões enérgicas. A atmosfera de virilidade e de robustez se expressa nas quatro personagens, sob a frieza das colunas dóricas ao fundo. Estas estão em contraposição às mulheres representadas, inertes e passivas.

No nascer de uma era de alistamentos em massa e de exércitos nacionais, aí está a lenda antiga do sacrifício à Pátria representada num teatro simbólico. O Pai, que não olha seus filhos, mas as armas que lhes confia, faz mais questão da vitória que da vida deles. Os filhos, por seu lado, pertencem doravante mais ao seu juramento que a si mesmos (STAROBISNSKI1988, p. 73).

Com *O juramento*, David não só se definiu como pintor neoclássico, mas também mostrou que “o trágico não é sublime, mas histórico. Declara-se ‘filósofo’, professa um estoicismo moral cujo modelo é a ética civil (Plutarco, Tácito)” (ARGAN, 2010, p. 43). A ética de Plutarco, da república romana, era o modelo que perseguiram os revolucionários, ao menos os do grupo ao qual estava ligado David. Antes de pintar *O juramento dos Horácios*, ele havia feito outro quadro no qual surge a temática do herói da Antiguidade Clássica: a tela *Andrômaca chorando Heitor*, de 1783, que valeu seu ingresso na Academia Real Francesa. Nessa narrativa das tragédias de Troia, a pintura apresenta uma luz mágica que leva o espectador para o rosto de Andrômaca, que é extático e de uma dor tamanha que nos faz lembrar *O êxtase de Santa Teresa* (1652), de Bernini (1598-1680).

DA ANTIGUIDADE AOS FATOS CONTEMPORÂNEOS

Pintada em 1787 a tela *A morte de Sócrates* pode ser compreendida dentro da mesma postura de despertar nos contemporâneos críticas contra a Monarquia. A representação elaborada por David mostra a cena onde o filósofo reunido com seus discípulos faz um último pronunciamento antes de tomar o cálice em suas mãos e beber o veneno que ele contém —uma analogia à condenação de Cristo e a última ceia parece ter sido buscada pelo pintor que coloca ao redor de Sócrates (469-399 a.C.) dose alunos. Sua postura inabalável é evidente, não se isenta das obrigações de cidadão, com o respeito às leis, mesmo diante da morte iminente. Inspirada na obra *Fédon* — um dos

diálogos de Platão (428/427-348/347 a.C.) —, David retratou Sócrates pouco antes do suicídio; um dos discípulos segura a taça com o veneno que de forma altruísta ele beberá. A atitude heroica de Sócrates é a lição de quem não abre mão de seus princípios e ideias. Fiel ao seu juramento, não procura exílio e se deixa imolar para ser exemplo a seus discípulos.

Também com a tela *Os lictores trazem a Brutus os corpos de seus filhos*, de 1789 (**figura 2**), David, mais uma vez, exaltou seus compatriotas à necessidade do amor cívico e ao sacrifício se necessário for. A tela foi concluída pouco antes do início da *Revolução Francesa*. Devido à simbologia republicana presente na obra, ela foi censurada pela monarquia. Por pressão popular, o quadro acabou sendo exposto, com uma escolta de estudantes de arte. A obra neoclassicista causou uma verdadeira comoção no público. Os homens passaram a usar o cabelo cortado à Brutus e as mulheres, a vestirem roupas semelhantes às das mulheres do quadro. David lançou moda.

Lúcio Júnio Brutus (550-500 a.C.) era um dos dois cônsules da república na Roma Antiga (509 a.C.). Sua função era defender a república de qualquer ameaça. Seus filhos conspiraram contra a república, desejando alçar ao poder a dinastia dos Tarquínios, ou seja, restaurar a monarquia. Ao descobrir a traição dos filhos, Brutus assinou a carta de execução dos conspiradores. Os corpos dos seus filhos foram devolvidos à família, para a imensa dor da esposa e de suas filhas.



Figura 2 – Os lictores trazem a Brutus os corpos de seus filhos, de Jacques-Louis David (1789) - Óleo sobre tela, 323 x 422cm, museu do Louvre – Paris, França. **Fonte:** Carla Bortolini (2016)

Tudo está terminado: o pai pesaroso e inflexível está sentado em primeiro plano, na sombra, ao pé da estátua que representa a pátria divinizada: *Dea Roma*. Contra a luz, o emblema da pátria ganha o aspecto de um totem e se interpõe entre Brutus e o corpo mutilado que os lictores transportam no fundo da cena: um toque de luz cai sobre o cadáver (STAROBISNKI, 1988, p. 73).

Mas foi no quadro *Le serment du Jeu de Paume* (*O juramento do Jogo de Péla*), de 1790 (**figura 3**), que a Revolução Francesa, então, tornou-se tema de uma pintura. David retratou o marco inicial da Revolução. O rei havia convocado a Assembleia dos Estados Gerais para encontrar uma solução à crise econômica e social pela qual passava a França. Em 20 de junho de 1789, os membros do terceiro estado, que compunham a Assembleia, decidiram não acatar a ordem do rei de dissolução da Assembleia e juraram permanecer reunidos até escreverem uma nova Constituição para a França.

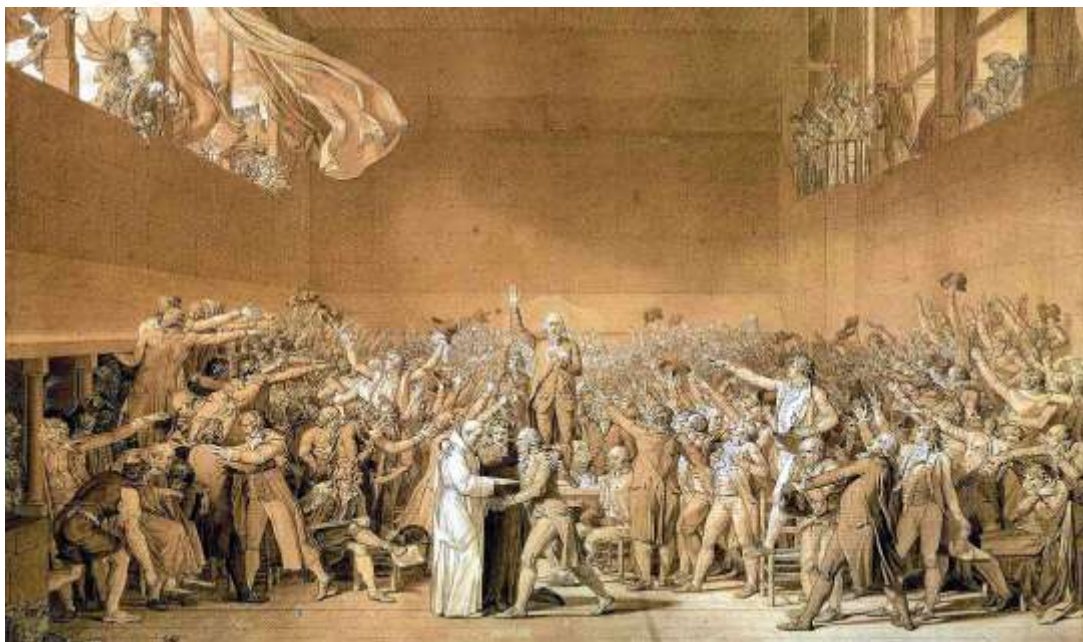


Figura 3 – *O juramento do Jogo de Péla*, de Jacques-Louis David (1791) - Desenho em pena, tinta marrom, tinta preta e lápis, 66 x 101,2cm, museu Nacional de Châteu de Versailles – Versailles, França. **Fonte:** Wikipédia (2016)

No *Jeu de Paume*, David realizou a virada mais importante de sua carreira. A pintura histórica, dedicada a temas da Antiguidade greco-romana, já anteriormente usada pelo pintor para moralizar o presente, transpassou para o contemporâneo — uma atitude ousada do artista, que, no contexto do neoclassicismo, pintou um fato

contemporâneo; ousou tornar histórico, com a utilização da forma da pintura histórica, seu próprio presente. Temos, no quadro, Jean-Sylvain Bailly¹ (1736-1793) ao centro, segurando a Constituição que eles haviam jurado escrever naquele local, o Salão do Jogo de Péla. A Constituição tirou o poder absoluto do rei. Para Starobinski (1920), nessa pintura,

David renova o gesto dos Horácios, comunica-o à multidão dos deputados: dessa vez, o centro da composição não é mais um feixe de armas, mas a coisa escrita, a proclamação lida por Jean-Sylvain Bailly. A tensão que anima essa obra é de essência mais abstrata: é a que se estabelece entre a imagem individual de cada um dos participantes e a unidade movente do conjunto. David *pensa* seu quadro, o compõe por grandes ondas harmonicamente repartidas; contudo, quer fazer dessa massa humana não um retrato coletivo, mas um conjunto de retratos particulares (STAROBINSKI, 1988, p. 73-74).

Foi o ideal da sociedade racional, movida por leis, sociedade de homens livres, de filósofos, que o pintor representou no quadro. David, a essa altura, já era um político importante do partido jacobino e deputado da Convenção. Arte e vida se uniram em David na busca pelo ideal. O *Jeu de Paume* é uma obra militante, política por si mesma, por seu diálogo direto com o espectador, sem alegorias, como reclamava Denis Diderot (1713-1784), que foi incapaz de notar o caráter político do *Bélisaire*² (1780), mas que não deixou de ter influência na concepção de pintura direta de David, pintura histórica, que transpôs os importantes fatos históricos do contemporâneo em tela. Não era preciso mais buscar a virtude na história. Estavam os franceses a fazer história. Mas o devir tem lá as suas artimanhas. Os crimes dos personagens do quadro, principalmente os de Bailly, que orquestrou uma repressão aos *sans-culottes* deixando mais de 50 mortos,³

¹ Bailly era astrônomo, homem da razão. Foi ele quem calculou a órbita do cometa Halley. Em 1766 publicou *Ensaio sobre a teoria dos satélites* e em 1771 escreveu a dissertação *Sobre as desigualdades na luz dos satélites de Júpiter*.

² *Bélisaire demandant l'aumône* (1780). Tela com a representação do general bizantino Flávio Belisário (505-565) cego e mendicante. A obra foi exposta no Salão de 1781 e recebeu críticas de Diderot.

³ Em 17 de julho de 1791, parisienses reuniram-se no Campo de Marte para as comemorações do segundo aniversário da Queda da Bastilha e assinarem uma petição que exigia a deposição do Rei Luís XVI e a instalação da República Constituinte. Temendo distúrbios a Assembleia Constituinte pede ao prefeito de Paris, Jean-Sylvain Bailly e ao Marquês de La Fayette, comandante da Guarda Nacional, que controlassem os manifestantes. Um provocador faz um disparo contra a Guarda e tem início o enfretamento. Lafayette ordenou que seus homens disparassem contra a multidão, resultando na morte de até 50 pessoas. A opinião pública responsabilizou Bailly que preso e julgado pelo Tribunal Revolucionário foi executado em 11 de novembro de 1793.

levaram David a não concluir a tela. Os acontecimentos da Revolução foram mais rápidos que o pincel e menos virtuosos que as expectativas.

David também pintou vários dos condenados à morte pelo Tribunal Revolucionário e o retrato de Maria Antonieta da Áustria (1755-1793) a caminho do cadafalso foi um deles. A aplicação da sentença de morte pela guilhotina à rainha da França ocorreu a 16 de outubro de 1793. Em 15 segundos, o ato foi consumado. Henri Sanson (1739-1806), o carrasco, tomou a cabeça de Maria Antonieta pelos cabelos e acenou para mostrá-la à multidão, que explodiu em milhares de “Viva a República! Viva a Liberdade!”. David “frequentemente visitava os condenados que eram levados à guilhotina e retratava-os com poucos traços de extrema intensidade (ARGAN, 1992, p. 44).” Mas ainda assim foi o diálogo direto, análogo ao do *Jeu de Paume*, para a educação do povo, provindo do ideal de Diderot, que caracterizou a pintura de David nos anos mais radicais da Revolução. Entre os mártires jacobinos que pintou como heróis no decorrer da Revolução, um deles se destaca: Jean Paul Marat (1743-1793).

A MORTE DE MARAT: OBRA-PRIMA DA REVOLUÇÃO FRANCESA

Em 13 de julho de 1793, o revolucionário Jean-Paul Marat, de 50 anos, médico, diretor do jornal *L'Ami du Peuple*, deputado à Convenção como membro do partido mais à esquerda, os *Montagnards*, e presidente do Clube dos Jacobinos foi assassinado por uma jovem vinda de Caen, Marie-Anne Charlotte Corday d'Armont (1768-1793). Marat foi uma das personalidades mais radicais e extremistas dos jacobinos. Com o início da Revolução (1789), fundou seu jornal, no qual assumiu posições exigindo uma ditadura revolucionária e incitando os parisienses à violência sobre os que se opunham à revolução, o que lhe valeu rapidamente a desconfiança e a oposição dos girondinos, que integravam um partido mais moderado.

A assassina de Marat era descendente de uma família da pequena aristocracia rural da Normandia, tendo sido educada num convento católico em Caen. Charlotte era ligada ao círculo dos girondinos. Ela, então com 24 anos, chegou a Paris em 11 de julho de 1793 e, no dia 13 pela manhã, comprou uma faca e se dirigiu para o número 30 da *Rue des Cordeliers*, onde vivia Marat. Não conseguindo ser recebida, escreveu-lhe uma carta na qual afirmava ter importantes revelações a fazer sobre o que se passava com os girondinos em Caen. Tendo regressado à casa de Marat às sete horas da noite, acabou

por ser recebida no quarto onde Marat escrevia num tamborete pousado sobre a banheira em que se encontrava para acalmar as dores provocadas pela sua doença de pele. Marat adquiriu dermatite herpetiforme, que lhe causava sensação de queimadura intensa e coceira, depois de ter, no ano de 1790, sido obrigado, para fugir da polícia, a viver escondido nas Catacumbas de Paris. O “exílio” foi devido aos ataques frequentes que fazia pelas páginas de seu jornal aos mais influentes e poderosos grupos na França, incluindo a Assembleia Constituinte, os ministros, e a *Cour du Châtelet*.

Charlotte, então, assassinou Marat. Presa imediatamente, foi julgada, condenada à morte e executada em 17 de julho de 1793. Após a morte de Marat, 14 de julho, David foi encarregado pela Convenção de pintar um quadro que homenageasse o revolucionário (**figura 4**). “A situação não parece prestar-se a um quadro de dignidade e grandeza, mas David conseguiu fazê-lo parecer heróico, sem deixar, no entanto, de respeitar os detalhes concretos de um registro policial (GOMBRICH, 1999, p. 485)”.





Figura 4 – A morte de Marat, de Jacques-Louis David (1793) - Óleo sobre tela, 1,62m x 1,28m, museus Reais de Belas-Artes da Bélgica – Bruxelas, Bélgica. **Fonte:** Wikipédia (2017)

Precisamente na manhã em que Maria Antonieta foi executada, 16 de outubro de 1793, David expôs, no pátio do Louvre, a pintura que fora encomendada há três meses. O quadro *A morte de Marat (ou Marat assassinado)* viraria a obra-prima da Revolução Francesa. “Não estamos diante de um simples quadro político, mas de um ato político, executado por um pintor que tinha responsabilidades políticas de primeira importância (GINZBURG, 1988, p. 49).” Clark, no seu livro *Modernismos*, aponta então esta pintura de David, as operações que o artista realizou na sua feitura, como

marco da pintura moderna, para ele ela é o momento inaugural e isto se deve ao fato do artista ter colocado em tela com todas suas cores o contingente.

A contingência penetrou no processo de pintar, invadiu-o, e desde então nenhuma outra substancia podia resultar numa pintura – nenhum pressuposto, nenhum outro material ou temática, nenhuma outra forma, nenhum passado aproveitável. Ou nada que não obtivesse a total concordância de um possível público. Na pintura – como na arte em geral – discordância quase sempre significa dessuetude (CLARK, 2007, p. 95).

Sob o fundo escuro, em uma banheira coberta por tecidos, jaz o corpo de Marat, pendido para a direita. Na mão direita, a pena que tantas vezes foi uma arma e, na mão esquerda, o bilhete (**figura 5**) que viera da assassina: “*Du 13 juillet 1793/ Marie anne Charlotte/ Corday au citoyen/ marat/ il suffit que je sois/ bien malheureuse/ pour avoir droit/ à votre bienveillance*” (13 de julho de 1793. Marie-Anne Charlotte Corday. Basta que eu seja muito infeliz para ter direito à vossa benevolência).

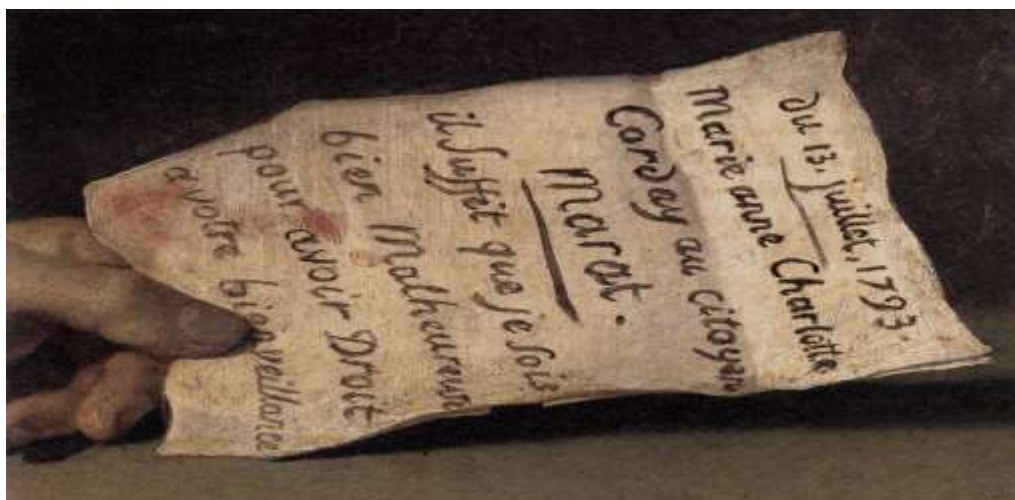


Figura 5 – A Morte de Marat (detalhe)⁴. **Fonte:** Wikipédia (2017)

Na carta sobre o tamborete, junto ao assignat (papel-moeda ao tempo da Revolução), pode-se ler: “vous donnerez cet/ assignat à cette/ mère de cinq enfants/ et dont le mari/ est mort pour la/ défense de la patrie”. (Dê este *assignat* à mãe de cinco filhos cujo marido morreu em defesa da pátria). No chão, no primeiro plano, a faca e a pena, a arma da assassina e a arma do revolucionário. “Nenhuma idealização formal: o lado da caixa-mesa, que fixa o plano-limite do quadro, é um eixo em que se vêem, com

⁴ Na mão de Marat, o suposto documento que lhe foi entregue pela assassina, Charlotte.

alucinante clareza de um trompe-l'oeil, os veios da madeira, os nós, os buracos dos pregos [...]” (ARGAN, 1992, p. 44).

Não há figuras secundárias que “distraiam” da personagem principal que se pretende glorificar. David deu à figura de Marat a áurea de mártir, elevando-o a um nível religioso e semelhante à figura de Cristo. Para criar essa auréola de santo e de mártir da revolução, David se inspirou em Caravaggio (1571-1610) na Sepultura di Cristo (1603/1604) e este remete à A Pietá (1499), de Michelangelo (1475-1564): o tronco nu de Marat com uma ferida no peito jorrando sangue, a cabeça caída, o braço direito abandonado, o lençol manchado de sangue como um sudário. “Assim David chega, utilizando basicamente velhos materiais (de Caravaggio a Hogarth), a uma nova concepção do quadro histórico: a história não é mais fato memorável e exemplar, tampouco drama ou episódio; é a lógica e, ao mesmo tempo, a moral dos acontecimentos” (ARGAN, 1992, p. 44).

A composição traz uma série de presenças testemunhais e significativas na obra, mas sem a estrutura narrativa; “não há o gosto narrativo que dava à representação a duração de uma cena de teatro, de um capítulo de romance” (ARGAN, 1992, p. 44). David não narra a história do assassinato. Marat já está morto. Toda a agonia da morte e a traição da jovem não são elementos explícitos. A faca caída e o bilhete são os elementos da existência da assassina. A ferida no corpo de Marat, por onde ainda escorre sangue, e sua cabeça com os olhos fechados e a boca entreaberta pendida para direita, assim como seu braço, são os sinais da violência.

É uma cena de simples elementos; os detalhes são ínfimos; o fundo vazio escuro, inspiração tirada dos estudos do mestre italiano Caravaggio, assim como o jogo de claro e escuro. Apesar de ser concebida como um retrato, a obra transcende a ideia de representação e entra para os domínios da universalidade da arte. O radical Marat, sob o pincel de David, tornou-se um ícone quase religioso para os novos tempos da França.

O coração removido do cadáver de Marat foi objeto de disputas entre os *montagnards*, seguidores de Hébert, e os jacobinos. Os *montagnards* venceram e em 26 de julho puseram em votação proposta de “erigir um altar dedicado ao coração de Marat, o incorruptível”, a qual foi aprovada. O culto republicano tributado a Marat era bastante diferente do popular, que comparava seu coração ao de Jesus. Mas ambos fazem parte do contexto em que as escolhas de David ganharam forma (GINZGURG, 1988, p. 49).

Embora dominada por uma forte emotividade, a obra deve também ser entendida a partir de um ponto de vista documental, como testemunho e descrição da ação. Como em muitos outros trabalhos iniciais de David, todos os objetos presentes na tela têm uma função concreta, tendo sido evitado qualquer detalhe ou alusão supérflua, de forma a não prejudicar a clareza do tema. Desse modo, a composição é francamente encenada para incluir todos os sinais e pistas para identificação e compreensão do acontecimento.

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 (GINZGURG, 1988, p. 44).

Uma fonte luminosa rasante ilumina a figura a partir de um ponto alto, criando uma atmosfera mística, acentuada pela vibração cromática do fundo. A utilização de tons frios e tendencialmente escuros permitiu realçar alguns pormenores do corpo morto, recorrendo a sutis e simbólicas manchas avermelhadas, contribuindo igualmente para destacar a caixa de madeira na qual David inscreveu a sua dedicatória. Na caixa-lápide, a inscrição “*A Marat. David*” e a data “*l’an deux*”.

Da presença tangível das coisas passa-se à desolada ausência, da realidade ao nada, do ser ao não-ser. A borda da banheira, metade coberta por um tecido verde e metade por um lençol branco, é a linha que separa as duas regiões, das coisas e do nada. O espaço é definido pela sóbria, quase esquemática contraposição de horizontais e verticais. Na exígua zona intermediária morre Marat: David não descreve a violência do assassinato, nem o tormento da agonia, nem a angústia da morte, mas como filósofo, a passagem do ser ao nada (ARGAN, 1992, 44).

David não era, pois, um pintor acadêmico respondendo a uma encomenda, pintando um acontecimento histórico. O *Marat assassinado* é sobretudo um testemunho da sua participação política. No seu realismo, o pintor inventou a função da arte como propaganda, exaltando Marat como um símbolo de um homem novo saído da revolução francesa.

Não é excessivo, então, afirmar que Marat assassinado, pintado no momento crucial da Revolução Francesa, é o único quadro que possa

ser dito realmente revolucionário, isto é, o único que realizou na história da pintura uma revolução semelhante à que se realizara ou ia se realizando na ordem social e política (ARGAN, 1992, 240).

David, em colaboração com os seus assistentes, pintou, aliás, várias cópias do seu quadro. As cópias foram feitas entre 1793-1794, tornando-o um verdadeiro cartaz de propaganda revolucionária. Ele representa não o acontecimento, mas o momento que segue o homicídio. A assassina não é mostrada, de modo a que seja condenada ao esquecimento.

Como aponta Giulio Carlo Argan (1909-1992), em seu *A arte moderna* (1992), David:

Não comenta, apresenta o fato; produz o testemunho mudo e irremovível das coisas. Elas expressam a infâmia do crime e a virtude do assassinado. A banheira em que estava imerso para aliviar as dores e na qual escrevia suas mensagens ao povo expressa a virtude do tribuno que domina o sofrimento para cumprir o dever. Uma caixa de madeira mal pintada serve de mesinha: expressa a pobreza, a integridade do político (ARGAN, 1992, p. 43).

A morte de Marat, amplamente admirada durante o Terror, e cujos líderes ordenaram várias cópias da obra original, contudo, caiu em desgraça ao tempo da queda e da execução de Robespierre, em 28 de julho de 1794. Em 1826 e mais tarde, a família tentou aliená-lo, sem nenhum sucesso. O quadro foi posteriormente oferecido à Bélgica por Jacques Louis Jules (1829-1886) neto de David em reconhecimento pelo acolhimento feito ao pintor exilado por Luís XVIII (1755-1824) depois da derrota de Napoleão (1769-1821) em Waterloo (1815).

Em 1846, Charles Baudelaire (1821-1867), após ter visto a tela em uma exposição em Paris, no Bazar Bonne-Nouvell, que reuniu outras obras de David, publicou, em 21 de janeiro no jornal *Le Corsaire-Satan*, em capítulos, com a assinatura de Baudelaire-Dufays, a crítica a respeito da exposição que contém a seguinte passagem sobre *A morte de Marat*:

[...] o drama está aí, vivo em todo o seu lamentável horror, e por uma estranha habilidade que faz dessa pintura a obra-prima de David e uma das grandes curiosidades da arte moderna, ela não tem nada de trivial nem de ignóbil. O que há de mais surpreendente neste poema insólito é que ele é pintado com uma rapidez extrema, e quando se pensa na beleza do desenho, o espírito só pode ficar confuso. Isto é o pão dos fortes e o triunfo do espiritualismo; cruel como a natureza, esse

quadro tem todo o perfume do ideal. Qual era mesmo essa fealdade que a santa Morte apagou tão rapidamente com a ponta de sua asa? Marat pode, já agora, desafiar Apolo, a Morte acaba de beijá-lo com seus lábios amorosos, e ele repousa na calma de sua metamorfose. Há nesta obra algo terno e pungente ao mesmo tempo; no ar frio desse quarto, nessas paredes frias, em torno dessa fria banheira fúnebre, uma alma volteia (BAUDELAIRE, 1995, p. 666).

Em 1846, como fora Diderot no século XVIII, Baudelaire foi o crítico de arte mais respeitado da França e bastou que publicasse sua opinião sobre o *Marat* para que a tela de David fosse resgatada da obscuridade, pois foi incompreendida pelos românticos, que nela vislumbraram apenas um classicismo frio. A crítica do poeta de *Les fleurs du mal* se tornou o ponto de partida de um interesse crescente entre os artistas e estudiosos. No século XX, a tela *A morte de Marat* inspirou vários pintores, entre eles Picasso (1881-1973) e Munch (1863-1944), que empregou suas próprias versões do fato. Uma das representações do assassinato de Marat e que toma o quadro de David como fonte é a peça de teatro *Marat/Sade* (1963), escrita por Peter Weiss (1916-1982).

ENTRE A PROPAGANDA REVOLUCIONÁRIA E A NAPOLEÔNICA

Em 1793, durante o governo do Terror jacobino, como membro da Comissão Parlamentar de Arte, David se tornou controlador das artes na França, algo como ministro da Cultura. A Academia de Arte foi substituída por uma Comuna das Artes e mais tarde por uma Sociedade Popular e Republicana das Artes. Nessa época, David estava ocupado fundamentalmente com propaganda revolucionária — medalhas comemorativas, levantamento de obeliscos, festivais, funerais para os mártires do novo regime, tudo passava pelo seu crivo. “David desempenha um papel sem precedente na política artística de seu tempo. É membro da Convenção e, como tal, já exerce uma considerável influência; mas, ao mesmo tempo, é o confidente e porta-voz do governo revolucionário em todas as matérias relacionadas à arte (HAUSER, 1998, p. 646).

Jacques-Louis David foi pioneiro em fazer, da pintura, construção de imagens da Revolução Francesa, imagens que, com suas pinceladas, arrebentavam como tiros de canhões a sociedade do Antigo Regime. Entretanto, como explicar que o artista militante do Clube dos Jacobinos, amigo de Robespierre e Marat, tenha se tornado pintor oficial do império de Napoleão Bonaparte? David torna-se, pela ação de Napoleão, o Primeiro Pintor – *primatius pictor* – do Império podendo assim continuar,

como no período jacobino, a determinar os cânones das artes na França. Sua adesão ao governo napoleônico pode, em parte, ser vista pelo fato do General, ainda, simbolizar os ideais populares da revolução. Para muitos jacobinos Napoleão representava as virtudes heroicas da antiga república romana lembrando a imagem de “Cesar”.

David “não foi um pintor de corte, mas o primeiro e talvez o último grande pintor de Estado. O Estado não impunha à arte e à ciência sua moral, exigia que cada disciplina tivesse a sua própria e a seguisse. Era uma questão de método, antes do que de estilo” (ARGAN, 2010, p. 244). O fato é que a dimensão revolucionária da pintura de David se conformou plasticamente com a propaganda política da contrarrevolução de Napoleão. Ao criar imagens de um Napoleão heroico, parece que o pintor fez um gesto de capitulação, renegando as suas raízes jacobinas.

DA REVOLUÇÃO DO SANGUE À REVOLUÇÃO NAS ARTES

David tirou da literatura temas para suas pinturas. Ele buscou a leitura dos autores clássicos, como Ovídio (43 a.C.-18 d.C.) e Tito Lívio, mostrando que pintura e literatura, duas expressões de artes diferentes, preservam pontos em comum. Na verdade, palavra e imagem sempre estiveram em contato ao longo da história da pintura ocidental. “A pintura é uma arte da imagem, isto é, do espaço, enquanto a poesia é uma arte da linguagem, isto é, do tempo. A pintura e a poesia são, portanto, submetidas a determinações específicas. O que o poeta pode contar nem sempre pode ser mostrado pelo pinto” (LESSING, 1998, p. 96).

Esse diálogo entre as duas artes começou com o poeta Horácio (65-8 a.C.), atravessou séculos e se mantém em relevância nos estudos de literatura comparada até os dias atuais, prova que a união entre a imagem e a letra, entre o estético e o histórico, permanecerá como forma de narrativa do real ou daquilo que o representa. As imagens servem para que possamos pensar os fatos históricos de uma perspectiva que sai das fontes escritas, possibilitando apreender universos mais amplos que os sugeridos pelos historiadores.

Creemos que através das obras de David arroladas neste estudo é possível intervir a relação, nem sempre perceptível, entre produção artística e contexto sociopolítico. Lembrando que na constituição da obra de arte usos e fins estão implícitos mesmo que, para o público de hoje, o representado nas obras possa ser visto como

casual ou reação ao acontecimento contingente. David foi fiel ao seu tempo e, ao sair da clausura de seu ateliê, buscou, na sociedade que o rodeava, motivos para suas obras. Neste poeta dos pincéis, ideal e imaginação andaram de mãos dadas. Ele não sacrificou o sonho, o devaneio em nome de retratar o que via. Não deu forma ao realismo⁵, mas abriu espaço para que seus sucessores tivessem mais liberdade formal e pudessem abandonar o cavalete, pintando o que os olhos viam e a memória registrava.

Hoje, tanto *Marat assassinado* faz parte do repertório de todos, seja como inspiração estilística, documentos históricos ou objetos de consumo. David deu eternidade às revoluções de sua vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio Carlo. **A arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARGAN, Giulio Carlo. **A arte moderna na Europa: de Hagarth a Picasso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BURKE, Peter. **Testemunho ocular**: história e imagens. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- CARLA BORTOLINI. **Os liitores trazem a Brutus os corpos de seus filhos**. Disponível em: <http://carlabortoloni.blogspot.com.br/2011/05/mais-uma-de-david.html>. Acesso em: 29 dez. 2016.
- CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.
- CLARK. T. J. **Modernismos**: ensaios sobre política, história e teoria da arte. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- DOIS PENSAMENTOS. **O juramento dos Horácios**. Disponível em: <http://www.doispensamentos.com.br/site/?p=680>. Acesso em: 27 dez. 2016.
- FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. 9. ed. Rio de Janeiro: Guanabara 2002.
- FRIEDLAENDER, Walter. **De David a Delacroix**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

⁵ Quando falamos em realismo, podemos nos referir a noções e conceitos diferentes, pois o termo é amplo, ambíguo e impreciso em sua definição. A palavra realismo está diretamente ligada ao real e à realidade, outros dois conceitos complexos. “O conceito de realismo em arte é, infelizmente, elástico e vago. Por vezes o realismo é definido como uma atitude, como o reconhecimento de uma realidade objetiva; por vezes é definido como um estilo ou um método” (FISCHER, Ernest. 2002, p. 122).

GINZBURG, Carlo. **Medo, reverência, terror**: quatro ensaios de iconografia política. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MARX, Karl. **O 18 Brumário e cartas a Kugelmam**. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

STAROBISNSKI, Jean. **1789**: os emblemas da razão. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

WIKIPÉDIA. **A morte de Marat**. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Morte_de_Marat. Acesso em: 03 jan. 2017.

WIKIPÉDIA. **O juramento do Jogo de Péla**. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Juramento_do_Jogo_da_P%C3%A9la#/media/File:Le_Serment_du_Jeu_de_paume.jpg. Acesso em: 29 dez. 2016.

