

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

SOFIA CORSO

**TRAUMA E REVOLUÇÃO:
UMA ANÁLISE DAS OBRAS DE JACQUES-LOUIS DAVID
(1784 A 1799)**

Goiânia

2019

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ **Dissertação** ☐ **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

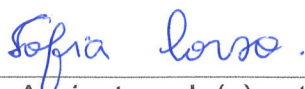
Nome completo do autor: Sofia Corso

Título do trabalho: Trauma e Revolução: Uma análise das obras de Jacques-Louis David (1784 A 1799)

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ **SIM** ☐ **NÃO**¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.



Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:



Assinatura do(a) orientador(a)² 
Vilela

Data: 14 / 10 / 2019

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

SOFIA CORSO

**TRAUMA E REVOLUÇÃO:
UMA ANÁLISE DAS OBRAS DE JACQUES-LOUIS DAVID
(1784 A 1799)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História, da Universidade Federal de Goiás como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em História.

Área de Concentração: Culturas, Fronteiras e Identidades.

Linha de Pesquisa: Ideias, saberes e escritas da (e na) história.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Lucia Oliveira Vilela

Goiânia

2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Corso, Sofia

TRAUMA E REVOLUÇÃO: UMA ANÁLISE DAS OBRAS DE
JACQUES-LOUIS DAVID (1784 A 1799) [manuscrito] / Sofia Corso. -
2019.

124 f.: il.

Orientador: Prof. Ana Lucia Oliveira Vilela.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de História (FH), Programa de Pós-Graduação em História,
Goiânia, 2019.

Bibliografia.

Inclui lista de figuras.

1. Jacques-Louis David. 2. Neoclassicismo. 3. Trauma. 4.
Revolução Francesa. I. Oliveira Vilela, Ana Lucia, orient. II. Título.

CDU 7(091)

Ata da Sessão de julgamento da Defesa de Dissertação de Mestrado de **Sofia Corso**. Aos 05 (cinco) dias do mês de setembro de dois mil e dezenove (2019), com início às 14h, nas dependências da Faculdade de História, teve lugar a sessão de julgamento da Defesa de Dissertação de Mestrado de **Sofia Corso**, cujo título foi **"TRAUMA E REVOLUÇÃO: UMA ANÁLISE DAS OBRAS DE JACQUES LOUIS DAVID (1784 A 1799)"** A Banca Examinadora foi composta, conforme portaria nº 055/2019-PPGH, de 30 de agosto de 2019, pelos seguintes Professores Doutores: **Fabiana de Souza Fredrigo (Presidente - em substituição à orientadora Ana Lúcia Vilela)**, **Márcio Pizarro Noronha (UFRGS)**, **Ivan Lima Gomes (PPGH/UFG)**, e, como suplentes **Fátima Costa de Lima (UDESC)** e **Cristiano Pereira Alencar Arrais (PPGH/UFG)**. Os Examinadores arguíram na ordem acima citada. Às 16 horas a Banca Examinadora passou a julgamento em sessão secreta tendo sido a candidata Aprovada

Prof. Dr. Márcio Pizarro Noronha (UFRGS) videoconferência - Ass.: [Assinatura]

Decisão (.....APROVADA.....)

Prof. Dr. Ivan Lima Gomes (PPGH/UFG) - Ass.: [Assinatura]

Decisão (.....Aprovada.....)

Presidente da Banca Profa. Dra. Fabiana de Souza Fredrigo - Ass.: [Assinatura]

Decisão (.....Aprovada.....)

Reaberta a Sessão Pública, o Presidente da Banca Examinadora proclamou os resultados e encerrou-a, da qual foi lavrada a presente ata que vai assinada por mim, Cintila Alves Garcia, secretária do Programa de Pós-Graduação em História, e pelos membros da Banca Examinadora.

Vice-Coordenador: [Assinatura]

Prof. Dr. Jiani Fernando Langaro

Secretária: [Assinatura]

Cintila Alves Garcia

AGRADECIMENTOS

Ao longo desses dois anos e meio de pesquisa, muitas pessoas participaram do meu crescimento como historiadora. Sem elas, seria impossível a conclusão desse trabalho. Agradeço a todos, que de uma forma ou de outra, me deram apoio, carinho e atenção para que essa dissertação fosse realizada.

Em especial, à minha orientadora Prof.^a Dr.^a Ana Lúcia Oliveira Vilela por toda paciência e palavras de encorajamento. Suas considerações incisivas e bem humoradas marcaram meu aprendizado ao longo de nossa jornada, que já se completam oito anos.

Aos meus pais, Valéria e Eduardo, por estarem sempre presentes, me incentivando e acreditando no meu trabalho. Obrigada pela confiança. Meu amor por vocês é incondicional.

Às minhas amigas Priscilla Carreiro, Bruna Carvalho e Cleidiane França, que se tornaram meu porto seguro em meio a tantas conversas e desabafos. Amo vocês.

Ao Joshua, que me encontrou perdida pelos congressos de história e, em meio ao turbilhão, se tornou minha melhor companhia.

À CAPES, pela bolsa de mestrado por dois anos que possibilitou minha dedicação integral a essa pesquisa.

À Prof.^a Dr.^a Fabiana Fredrigo, pelas considerações feitas no ato da qualificação, que muito acrescentaram na confecção desse trabalho.

Aos membros da banca, Prof.^o Dr. Márcio Pizzarro e Prof.^o Dr. Ivan Lima, por terem aceitado nosso convite. Fico lisonjeada com a presença de vocês.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo a análise das obras de Jacques-Louis David, pintor referência do estilo Neoclássico, no período de 1784 a 1799. Pretende-se, através de uma leitura interdisciplinar – relacionando arte, história e psicanálise –, compreender as transformações estilísticas observada nas obras como expressão de uma mutação no vínculo entre virtude e terror. A hipótese é que a violência está intrinsicamente relacionada a essas mudanças, como também o trauma causado por ela. A partir do instrumental da psicanálise, conceitos como luto, perlaboração e trauma, serão utilizados para apreender o conflito existente entre as obras pré-revolucionárias de David e as modificações que ocorreram diante do trauma causado pelo Terror. Posteriormente, com a derrocada de Robespierre em 1794, a obra de David se altera novamente e a complexidade dos elementos simbólicos que compõe suas telas também. David é um raro caso de artista que se envolveu diretamente com a Revolução, não apenas para representá-la artisticamente, mas para vivenciá-la. Como sobrevivente do período revolucionário, ele viverá o bastante para reavaliar os acontecimentos. Em 1799, com a exposição da obra *As Sabinas*, podemos perceber uma significativa mudança na concepção do pintor quanto à função da arte e seu posicionamento quanto aos rumos tomados pela Revolução Francesa.

Palavras-chave: Jacques-Louis David, Neoclassicismo, Trauma, Revolução Francesa.

ABSTRACT

This work aims to analyze the works of Jacques-Louis David, a reference painter of the Neoclassical style, from 1784 to 1799. It is intended, through an interdisciplinary reading - relating art, history and psychoanalysis - to understand the stylistic transformations observed in works as an expression of a mutation in the link between virtue and terror. The hypothesis is that violence is intrinsically related to these changes, as well as the trauma caused by it. From the instruments of psychoanalysis, concepts such as mourning, perlaboration and trauma, will be used to apprehend the conflict between David's pre-revolutionary works and the changes that occurred in the face of the trauma caused by Terror. Subsequently, with the overthrow of Robespierre in 1794, David's work again changes and the complexity of the symbolic elements that make up his paintings as well. David is a rare case of an artist who became directly involved with the Revolution, not only to represent it artistically, but to experience it. As a survivor of the revolutionary period, he will live long enough to reevaluate events. In 1799, with the exhibition of the work *The Sabines*, we can perceive a significant change in the painter's conception of the function of art and its positioning on the directions taken by the French Revolution.

Keywords: Jacques-Louis David, Neoclassicism, Trauma, French Revolution.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>Juramento dos Horácios</i> , Jacques-Louis David, 1784, óleo sobre tela, 330 x 425cm, Museu do Louvre.....	20
Figura 2: Estudo para <i>O Juramento dos Horácios</i> , Jacques-Louis David, 1781. Musée du Louvre, Paris.....	22
Figura 3: Fragmento. <i>Juramento dos Horácios</i> , Jacques-Louis David, 1784, óleo sobre tela, 330 x 425cm, Museu do Louvre	24
Figura 4: Fragmento. <i>Juramento dos Horácios</i> , Jacques-Louis David, 1784, óleo sobre tela, 330 x 425cm, Museu do Louvre	25
Figura 5: <i>A Morte de Sócrates</i> , Jacques-Louis David, 1787, óleo sobre tela, 129,5 x 196,2cm, Museu do Louvre, Paris.....	33
Figura 6: Fragmento - <i>A Morte de Sócrates</i> , Jacques-Louis David, 1787	36
Figura 7: <i>Os Lictores devolvendo a Brutus os corpos de seus filhos</i> , Jacques-Louis David, 1789, 325,9 x 425,9cm, Museu do Louvre	38
Figura 8: Fragmento. <i>Os Lictores devolvendo a Brutus os corpos de seus filhos</i> , Jacques-Louis David, Museu do Louvre.....	43
Figura 9: Fragmento. <i>Os Lictores devolvendo a Brutus os corpos de seus filhos</i> , Jacques-Louis David, Museu do Louvre.....	44
Figura 10: <i>Marat Assassinado</i> , Jacques Louis David, 1793, óleo sobre tela, 1,65 x 1,28 m. Bruxelas, Musées Royaux de Beaux-Arts	56
Figura 12: <i>O sepultamento de Cristo</i> , Caravaggio, 1603-4, detalhe; óleo sobre tela, 3,0 x 2,03 m. Roma, Pinacoteca Vaticana	59
Figura 13: gravura feita por Pierre-Alexandre Tardieu seguindo a pintura original de Jacques Louis David – <i>A Morte de Le Pelletier</i> , 1793, Museu do Louvre	61
Figura 14: Anatole Devosge, <i>Le Pelletier de Saint-Fargeau em seu leito de morte</i> , s.d. Museu do Louvre.....	62
Figura 15: <i>A Sabinas que interrompem o combate entre Romanos e Sabinos (1794-99)</i> ; Jacques-Louis David, tela, 3,86 x 5,20 m. Paris, Louvre	81
Figura 16: <i>O Rapto das Sabinas</i> , por Nicolas Poussin, 1634-35, no Metropolitan Museum of Art, Nova York.....	85
Figura 17: Imagens do caderno de David retiradas do documentário <i>Palettes</i> (criado por Alain Jaubert), <i>Une révolution à l'antique. Les Sabines (1799)</i> , França, 1997.	89

Figura 18: Fragmento. A Sabinas que interrompem o combate entre Romanos e Sabinos (1794-99), Jacques-Louis David.....	90
Figura 19: Fragmento. A Sabinas que interrompem o combate entre Romanos e Sabinos (1794-99), Jacques-Louis David.....	92
Figura 20: Prise de la Bastille (1789), Jean-Pierre Houël, Bibliothèque nationale de France	94
Figura 21: Fragmento. A Sabinas que interrompem o combate entre Romanos e Sabinos (1794-99), Jacques-Louis David.....	95
Figura 22: Fragmento. A Sabinas que interrompem o combate entre Romanos e Sabinos (1794-99), Jacques-Louis David.....	103

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1: O NEOCLASSICISMO HISTÓRICO E A ARTE POLÍTICA DO SÉC. XVIII	12
1.1 O Juramento dos Horácios (1785): pátria, virtude e o cidadão ideal	18
1.2 O sacrifício do herói: uma análise da obra <i>A Morte de Sócrates</i> (1787)	33
1.3 Virtude, Terror e Morte: Os <i>Lictores</i> trazendo a <i>Brutus</i> os corpos de seus filhos (1789) e o limite extremo do devotamento patriótico.....	38
CAPÍTULO 2: A ARTE NEOCLÁSSICA E A ESTÉTICA DO TRAUMA	46
2.1 <i>Marat Assassinado</i> e a arte como luto	53
2.2 Conflito de interpretações e o trauma em <i>Marat Assassinado</i>.....	68
CAPÍTULO 3: PERLABORAÇÃO COMO ANÁLISE HISTÓRICA: AS SABINAS QUE INTERROMPEM O COMBATE ENTRE ROMANOS E SABINOS (1795-1799)..	77
3.1 Pluralidade simbólica: análise da obra <i>As Sabinas que interrompem o combate entre Romanos e Sabinos</i>	87
3.2 Outro olhar sobre a obra: A Rocha de Tarpéia como guilhotina e o Espelho como autorreflexão	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	110

INTRODUÇÃO

Era preciso esvaziar as prisões lotadas; era preciso julgar, julgar sem descanso nem trégua. Sentados contra as muralhas cobertas de feixes e de barretes vermelho, como seus similares sobre flores-de-lis, os juízes mantinham a gravidade, a terrível tranquilidade de seus antecessores monarquistas¹.

A Revolução Francesa, grande abalo estrutural, econômico, social, cultural e ideológico, é convencionalmente considerada como marco de transição entre a Idade Moderna e a Contemporânea. O evento é tema de uma larga produção historiográfica e obrigatória nos livros didáticos de história no Brasil. Teria esse acontecimento causado um trauma no Ocidente? Teria a violência indissociável do processo e das práticas revolucionárias, empregada para o estabelecimento da República até 1799, causado um choque, uma perturbação, uma ferida histórica na sociedade francesa?

Freud, ao tratar do trauma, menciona a Primeira Guerra Mundial, de onde os combatentes teriam voltado mudos, incapazes de elaborar o que lhes acontecera. Seria esse também um marco temporal? Ou seja, o conceito do trauma estaria necessariamente vinculado ao contexto do colapso da crença no progresso ocidental, e como argumenta Walter Benjamin, ligado ao declínio da experiência e da narração? Ou será possível, alternativamente, considerar que o conceito freudiano de trauma pode ser considerado em outro contexto histórico como, por exemplo, o da Revolução Francesa?

Embora a questão esboçada acima tenha alimentado meu interesse pelo tema, não posso abordá-la diretamente, devido a sua complexidade. Pretendo, alternativamente, através de uma leitura interdisciplinar – relacionando arte, história e psicanálise –, compreender se uma transformação estilística observada na obra de Jacques-Louis David pode ser expressão de uma mutação no vínculo entre virtude e terror.

Assim, entendemos que diante um momento de crise, do estabelecimento de uma nova concepção de Estado que se utiliza da violência como veículo de instauração de uma nova ordem, abalos conceituais e linguísticos se fazem presente.

Para alcançar tal objetivo, serão analisadas obras do artista Jacques-Louis David, pintor de destaque do período e porta-voz do estilo conhecido como Neoclassicismo. David será uma figura emblemática nesse momento, pois passará de artista oficial da

¹ FRANCE, ANATOLE. Os deuses têm sede. Tradução: Daniela Jinkings e Cristina Muracho. Ed. Boitempo Editorial, 2007. p. 153.

corte de Louis XVI a membro da ala mais radical da revolução e, posteriormente, pintor eleito por Napoleão Bonaparte para perpetuar sua imagem como herói nacional. Após a morte do imperador, David é exilado em Bruxelas até sua morte em 1825.

Jacques-Louis David (30 de agosto de 1748 – 29 de dezembro de 1825) recebeu seu treinamento como artista ainda nos moldes tradicionais da Academia de Belas Artes francesa, seguindo o gosto do Rococó e do Barroco. Em 1775 recebeu o cobiçado prêmio *Prix de Roma* que lhe concedeu uma bolsa de estudos para ir à Itália, onde obteve acesso direto com a arte clássica e descobriu a arte renascentista. Lá entrou em contato com obras de artistas como Michelangelo, Rafael Sânzio e, também, Caravaggio, pintor fundamental do Barroco italiano. Estudou os principais escritos de teóricos da arte da Antiguidade Clássica como Mengs e Winckelmann, contribuindo para aumentar seu interesse pela arte produzida na Itália.

David é um raro caso de artista que se envolveu diretamente com a Revolução, e não apenas para representá-la artisticamente, mas para vivenciá-la. O gênero artístico que ele pratica dialoga intimamente com a visão de mundo e de política de seus amigos Robespierre e Saint-Just: a racionalidade que eles compartilham é de uma exigência tremenda, construída em torno de um ideal de virtude em nome do qual tudo se justifica, inclusive o Terror. Mas David oferece uma oportunidade que nem Robespierre nem Saint-Just oferecem: como sobreviveu ao Terror, ele viverá o bastante para reavaliar tudo isso.

O Neoclassicismo é um movimento estético que busca na arte da Antiguidade Clássica uma fonte de equilíbrio e clareza se tornando um modelo para os artistas do século XVIII. O movimento não se limita às artes plásticas. O estilo também é referência para arquitetura, móveis domiciliares, roupas e acessórios; isso evidencia o surgimento de uma nova ordem social, cultural e estética, uma difusão do pensamento que rompeu com os movimentos anteriores, a saber, o Barroco e o Rococó.

Consideráveis são os estudos das obras de David ao longo da historiografia da arte. Como artista canônico e principal representante do movimento neoclássico, seus quadros são exaustivamente citados e analisados. Ainda no século XIX seu nome já compunha as principais enciclopédias, biografias, dicionários críticos de história e catálogos franceses de exposição. Citamos por exemplo, o *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*² escrito por A. Jal em 1867; o guia *Guide des amateurs de*

² Documento consultado em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5441746s.r=%22Jacques-Louis%20David%22?rk=257512;0> (Acesso em 12/07/2018).

*tableaux, pour les écoles allemande, flamande et hollandaise*³ por M. Gault de Saint-Germain em 1841; o catálogo *Musée d'Angers: peintures, sculptures, cartons, miniatures, gouaches et dessins, Musée David (d'Angers)*⁴ por Henry Jouin em 1881. No início do século XX, temos *Histoire de la nation française. Tomo XI, Histoire des arts*⁵ por Louis Gillet em 1922, o *Répertoire des publications de la Société de l'histoire de l'art français (1851-1927)*⁶ de J.-J. Marquet de Vasselot em 1930 e tantos outros. Em livros de história da arte mais recentes, está presente em uma generosa lista de historiadores como Giulio Carlo Argan, Gombrich, Ginzburg, Friedlaender, Thomas Crow, etc.

Essa dissertação não tem como objetivo descrever essas análises. Mas compreender o conflito existente entre as obras elaboradas de 1785 a 1789 e as posteriores a 1793, auge do Terror Jacobino, culminando em 1799 com o fim da Revolução. Há uma mudança no estilo artístico de David relacionado às questões políticas que instauraram a revolução na França em 1789. A violência estará intrinsecamente relacionada a essa mudança, como também o trauma causado por ela.

Categorias psicanalíticas – como luto, perlaboração e trauma – serão instrumentos analíticos para apreender esse conflito. As obras pré-revolucionárias de David expressam um projeto político que se modifica diante do trauma causado pelo Terror. Com o assassinato de Marat em 1793, a concepção de morte de David muda e podemos perceber essa mudança quando incluímos a perspectiva de luto na análise da obra. Posteriormente, com a derrocada de Robespierre em 1794 e, conseqüentemente, culminando no fim do Terror, a obra de David se altera novamente e a complexidade dos elementos simbólicos que compõe suas telas também. Como sobrevivente desse período, exilado em Bruxelas em 1815, sua última obra datada de 1824, apresenta a forma como processou essas lembranças do passado, assunto a ser tratado em um próximo trabalho.

Essas transformações são visíveis quando comparamos as obras *O Juramento dos Horácios* de 1784 e *Marat Assassinado* de 1793. A começar pelo tema: nos *Horácios*, David recorre ao tema da Antiguidade Clássica e por meio de símbolos

³ Documento consultado em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6549726z.r=%22Jacques-Louis%20David%22?rk=21459;2> (Acesso em 12/07/2018).

⁴ Documento consultado em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62270183.r=%22Jacques-Louis%20David%22?rk=21459;2> (Acesso em 12/07/2018).

⁵ Documento consultado em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k72358.r=%22Jacques-Louis%20David%22?rk=21459;2> (Acesso em 12/07/2018).

⁶ Documento consultado em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5837742p.r=%22Jacques-Louis%20David%22?rk=85837;2> (Acesso em 12/07/2018).

estabelece uma conexão entre os valores clássicos e o contexto político da França; em *Marat* o tema é o presente, o assassinato do amigo que acabara de acontecer.

A partir de 1730, as exposições de pintura e escultura feitas no Salão Quadrado do Louvre ficaram mais populares. Aberto ao público, essas mostras foram criadas em 1667 pela Academia Real de Belas Artes com o objetivo de apresentar anualmente as produções de novos artistas premiados por essa instituição⁷. Esse ato provocou mudanças consideráveis entre os membros da elite francesa e o povo, criando um “novo ambiente intelectual que, entre outras coisas, revolucionou as formas de consumo da arte”⁸. Redirecionando as obras antes limitadas aos palácios, “a exposição contribuiu com a emergência de um vigoroso espaço público de crítica e debate, seja entre leigos (todos tinham uma opinião a dar) ou especialistas”⁹.

Como um desses especialistas, Diderot escreveu regularmente sobre a exposição entre 1759 e 1781, explicitando a sua importância para a época. Segundo o historiador Eduardo Carreira, o Salão era um ambiente que contribuiu significativamente para a formação de uma mentalidade revolucionária¹⁰, pois lá se travavam fervorosas discussões sobre o contexto político francês além de facilitar a difusão de “ideias que mesmo não propondo revoluções violentas de algum modo as alimentavam”¹¹. Como melhor exemplo dessa difusão de ideias, Eduardo Carreira menciona a exposição da obra *O Juramento dos Horácios*, de David em 1785, e afirma que “além de suas formas contundentes, ela trazia uma vigorosa mensagem política e um tema republicano como nunca se vira”¹².

O Juramento dos Horácios é o quadro mais representativo do clima político e estético¹³ da época, pois ao mesmo tempo em que exalta as virtudes romanas, evidencia a crise política da qual a França estava inserida. A cena tem uma composição teatral e se passa em Roma. Os romanos estão em clima de guerra envolvendo disputas por territórios e, ao mesmo tempo, uma crise moral envolvendo a Pátria e a família, onde os

⁷ NETTO CARREIRA, Eduardo José Antunes. *Representações e práticas de violência política na revolução francesa: Sobre as origens do conceito terrorismo*. Dissertação apresentada ao Departamento de História da Universidade de Brasília, Programa de pós-graduação em história. Brasília-DF, 2016. Disponível em: http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/20107/1/2016_EduardoJoseAntunesNettoCarreira.pdf (Acesso em 14/05/2019) et seq.

⁸ Ibidem, p. 20.

⁹ Idem.

¹⁰ Idem.

¹¹ Idem.

¹² Ibidem, p. 21.

¹³ STAROBINSKY, Jean. 1789 – Os emblemas da Razão. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Editora Schwarcz. 1988.

valores patrióticos sobrepõem-se os valores familiares. A França também estava assolada por graves conflitos políticos e econômicos. O ambiente era de mudanças. Os abusos da nobreza e a excessiva cobrança de impostos tornaram-se insuportáveis para a população.

Nos *Horácios*, David recupera valores que estimulam a sensibilidade estética dos espectadores para uma reflexão sobre o patriotismo e questionamentos em relação ao papel exercido pelo Estado na sociedade francesa. No centro da pintura está o Velho Horácio, pai dos três irmãos. Posicionados à sua esquerda, erguem as mãos para as três espadas em sinal de juramento e fidelidade à Pátria.

O que eles juram em uníssono fazer. Essa exortação reforça o drama com a centralidade e o realismo pictórico dados às armas – quase se pode “escutar” o tinir das espadas de ferro quando se está diante da obra –, remetendo a uma luta real, fratricida, derramamento de sangue e morte. Em nome da pátria¹⁴.

Os três estão indo para a guerra lutar pela pátria contra os três Curiácios que representam Alba Longa, inimigos de Roma. O simbolismo desse gesto é bem forte. Jurar perante algo tão grandioso quanto a Pátria, afirma uma promessa, uma responsabilidade que só a morte é capaz de encerrar. Essa expressão contrasta com as três mulheres à direita que sofrem com o desenrolar do conflito. Camila, que está ao meio, é irmã dos Horácios e noiva de um dos Curiácios.

Na tragédia de Corneille¹⁵, peça que inspirou David, Roma sai vitoriosa com apenas um dos irmãos voltando vivo do conflito. Como Camila sofre pela morte do noivo, seu irmão a mata por traição. Acusado de fratricídio e condenado à morte em praça pública, o Velho Horácio defende o filho dizendo que o amor por Roma precede o amor à família. David concebe a virtude como sacrifício em prol de um bem maior. Condenam-se aqueles que privilegiam o bem-estar individual em detrimento do coletivo.

Nesse quadro e em obras como *A Morte de Sócrates* (1787) e *Os Lictores Devolvendo a Brutus os Corpos de seus Filhos* (1789), David utiliza-se de recursos simbólicos baseados na Antiguidade Clássica para provocar fervor revolucionário na imaginação do espectador. Temas como justiça, sacrifício, patriotismo, família e morte, estão, de algum modo, associados. Contudo, após 1793, a morte passa a ter uma

¹⁴ NETTO CARREIRA, op. cit., p. 21.

¹⁵ CORNEILLE, Pierre. Horace. 1641. Publié par Gwénola, Ernest et Paul Fièvre, Octobre 2015.

conotação diferente, como podemos constatar na obra *Marat Assassinado* (1793). Até 1789, David concebe a morte como uma pequena consequência diante dos interesses coletivos, ela é idealizada e infligida. Aquele que não a teme, torna-se herói.

Com o assassinato de Marat em 1793 essa perspectiva muda. David não desenha o amigo como pintou Sócrates (ou mesmo Camila) no momento anterior a sua execução. Pelo contrário, representa Marat como o encontrou morto em sua banheira. A morte adquire um caráter pessoal, distante do devotamento sacrificial das obras anteriores.

As obras de David se pautavam na arte clássica enquanto as mortes estavam de acordo com os princípios do projeto político da revolução. A guilhotina, instrumento utilizado pelos revolucionários para executar os condenados em praça pública, se torna “o centro de um dos maiores espetáculos da Revolução”¹⁶. Mais de 50 delas foram espalhadas pelo país entre 1792 e 1793 entrando de vez no imaginário da população, “repercutindo profundamente na iconografia, na música, na literatura e, inclusive, na moda da época”¹⁷. O guilhotinamento de Louis XVI em janeiro de 1793, um pouco antes¹⁸ do assassinato de Marat, evidencia a banalidade da morte no cotidiano da revolução. A morte do tirano legitima o compromisso revolucionário com o fim da opressão absolutista e o estabelecimento da República. Todavia, em *Marat Assassinado* (1793) não há uma temática clássica greco-romana ou mitológica, mas sim o retrato fúnebre de seu amigo e companheiro no processo revolucionário.

Jean-Paul Marat (1743-1793) era visto como o *Ami du Peuple*, principal membro do Tribunal Revolucionário e responsável por indicar os traidores da república assinando as suas sentenças diariamente. Sua morte súbita e inesperada muda os rumos da revolução, tornando-a mais violenta, ensejando a fase conhecida como Terror Jacobino. O quadro destoa de toda produção artística de David, uma vez que Marat é seu amigo íntimo. Não há pinceladas justapostas nem os tons de azul e vermelho que predominam nos *Juramentos dos Horácios* ou *Brutus*¹⁹. O tom cinza do luto e da dor, o forte contraste entre o vermelho do sangue e o verde (como são cores complementares, excitam-se reciprocamente) e uma coloração cálida nas formas do rosto de Marat se

¹⁶ NETTO CARREIRA, op. cit., p. 81.

¹⁷ Idem.

¹⁸ A morte do rei foi decidida em assembleia pelos jacobinos liderados por Marat. David e outros membros do partido, como Robespierre e Danton, assinam o documento que concordava com a execução.

¹⁹ O nome do quadro é originalmente *Os Lictores Devolvendo a Brutus os Corpos de seus filhos*, mas devido à extensão do título, me referirei a obra apenas como *Brutus*.

aproximam da obra de Caravaggio, *O sepultamento de Cristo* (1603-4), como afirma o historiador da arte Giulio Carlo Argan na obra *Arte Moderna*:

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. Por esse estóico deter-se no momento da morte, David parece ligar-se, a dois séculos de distância, a Caravaggio: como no Sepultamento de Cristo, o tema dominante é o braço que se abandona, mas que é percorrido por um último sopro de vida; e aqui também essa parte anatômica se destaca no branco e se desvia levemente do prumo da dobra. (...) Para ele [David], a morte é apenas o deter-se do presente, as coisas sem a vida. Não havendo drama, não há tempo nem espaço²⁰.

Essa análise de Argan em relação à concepção de morte para David no quadro de Marat se liga à noção de contraste entre luz e sombra. A luz significa vida e sombra, morte. Não há sombra sem luz e, analogamente, a vida é impensável sem a morte. Para o historiador, a contraposição entre luz-sombra, característica importante do Barroco, carrega uma firmeza e uma frieza que se traduzem em uma absolvição moral das condenações que Marat pronunciou, “absolve-as de qualquer censura ou injustiça”²¹.

Argan promove uma descrição do quadro ressaltando toda racionalidade implicada por David ao produzi-lo. No entanto, a mudança no estilo e o fato do artista recorrer a um movimento passado²² (o Barroco) que não seja o clássico sugere um conflito. Essa nova estética no quadro *Marat Assassinado* seria provocada pelo sentimento de luto de David em face ao amigo morto?

Freud exemplifica o luto como “a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como a pátria, liberdade, ideal, etc.”²³. Ele afirma que o estado doloroso causado pelo luto afasta o interesse de qualquer ligação com o mundo externo que não lembre a pessoa que morreu, ocorrendo o afastamento das atividades que não tiverem relação com a memória do morto.

Marat Assassinado possibilitaria o enfrentamento do luto seja pelos tons de verde, amarelo e branco que dão um matiz sepulcral à tela, seja pelo vazio imponente que toma metade da obra. David transforma Marat em mártir, figura ecumênica exemplar, símbolo de virtude. Com *Marat*, David busca recuperar a identidade histórica dos revolucionários no período do Terror.

²⁰ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras. 2012. p. 44

²¹ Idem.

²² Caravaggio é um ilustre representante do movimento artístico Barroco.

²³ FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. São Paulo: Le Livros. 2013.

Após pintar o quadro e doá-lo à Convenção, David profere um discurso²⁴ lamentando a morte do amigo e a covardia de como foi assassinado. Compadecido, diz oferecer a homenagem de seus pincéis ao povo que, vendo mais uma vez as feições de Marat, seriam inspirados para a virtude. “(...) Vossos olhares, ao percorrer as feições lívidas e ensanguentadas de Marat, vos recordarão suas virtudes, que jamais devem deixar de ser as vossas”²⁵. Ao dizer que o quadro lembrará os cidadãos das virtudes de Marat e que estas não deixam de ser também o do povo francês, David desperta todo horror, piedade inspiração no espectador, “concentrando nessa figura de Marat toda a força de sua imaginação e de seu talento para atingir uma simplicidade heroica”²⁶.

Mas *Marat Assassinado* não é a única obra capaz de produzir esse tipo de narrativa. Obras como *A Morte de Le Pelletier*²⁷ (1793), o *As Sabinas que interrompem o combate entre romanos e sabinos* (1799), *Marte sendo desarmado por Vênus e as Graças* (1824) carregam consigo traços não apenas do luto, mas principalmente um trauma decorrente da violência revolucionária.

Márcio Seligmann-Silva no artigo *A História como Trauma*²⁸, faz uma longa discussão sobre a correlação existente entre a história narrada, a memória, a representação do passado, teoria da história e os testemunhos. O autor auxilia a encontrar os limites da linguagem perante eventos (violentos) que vão além da capacidade humana de compreensão discursiva e narrativa, e a pensar quais seriam então os recursos linguísticos e simbólicos que expressariam essa dificuldade de acesso ao real.

Trauma, um dos conceitos-chave da psicanálise, é, por definição, uma *ferida* na memória, a “incapacidade de recepção de um evento que vai além dos “limites” da nossa percepção e torna-se, para nós, algo *sem forma*”²⁹. Diante de um evento extremo de violência, de guerra ou conflito, o indivíduo desamparado não é capaz processar esse evento transbordante³⁰. Para o autor, não há uma vivência completa do fato, uma vez que não há capacidade perceptiva para digeri-lo. O conceito de trauma mostra-se então

²⁴ A análise detalhada do discurso está no capítulo dois, a partir da página 64.

²⁵ DAVID, J.-L., *Discours prononcé à la Convention Nationale par... député de Paris, em lui offrant le tableau représentant Marat assassine*, 24 do Brumário, ano II = 14-XI-1793, apud, SABORIT, Ignasi Terradas. *Religiosidade na Revolução Francesa*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2009, p. 185.

²⁶ *Notice sur le Marat de Louis David*, Paris, 1867, apud SABORITI, op. cit., p. 186.

²⁷ O quadro não chegou até nós, apenas o esboço da obra.

²⁸ SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A História como Luto*. Pulsional. Revista de Psicanálise. São Paulo. Escuta, dez/jan 1998/99. n. 116/117.

²⁹ *Ibidem*, p. 84.

³⁰ *Idem*, op. cit.

eficaz por problematizar a possibilidade de acesso ao real, alterando a concepção do mesmo.

Conceber um evento histórico como traumático nos leva a considerar o uso de categorias psicanalíticas para a sua compreensão ou mesmo para a sua representação histórica. Dessa forma, podemos considerar o luto, que nada tem de intrinsecamente individual, como parte fundamental da perlaboração³¹ possibilitando o enfrentamento do trauma, suas manifestações e omissões na história.

Na psicanálise, perlaboração é uma etapa do método clínico freudiano utilizado na elaboração do luto causado por eventos traumáticos³². O método propõe ao trabalho analítico, a utilização de outros recursos de linguagem, que não seja necessariamente a verbal, permitindo que o discurso proferido atinja a totalidade do corpo, ou seja, “cabe à perlaboração a tarefa de dar voz ao não dito, mediante a incessante tentativa de estabelecer os contornos daquilo que insiste em se apresentar como impossível de ser colocado em palavras”³³.

Seligmann-Silva ao questionar a capacidade de representação do trauma na história percebe que a arte (literatura, obras de arte, cinema) seria o recurso simbólico que mais atenderia às demandas de intermediação entre a cognição, o sentimento e a memória traumática. O autor demonstra que o testemunho é um processo fundamental para a reconstituição da memória do evento traumático. O trauma, “uma memória de um passado que não passa”³⁴, encontra na narrativa alguns elementos que auxiliam o indivíduo a ter acesso a esse passado, identificá-lo no presente e, quem sabe, superá-lo³⁵. O autor ainda argumenta que a imaginação é o meio de enfrentar essa crise causada pela dificuldade de construção da narrativa: “a imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração”³⁶.

³¹ De acordo com o *Dicionário de Psicanálise* de Elisabeth Roudinesco, perlaboração é uma atividade que “permite ao analisando integrar uma interpretação e superar as resistências que ela desperta”. In: ROSA, Johnny Roberto. *História como Luto: notas sobre Dominick LaCapra e Jorn Rusen*. II Congresso Internacional de História UEPG-UNICENTRO. Paraná, 2015.

³² LOPES, Gilson Gonçalves. KLAUTAU, Perla. *O trabalho de perlaboração e suas implicações para os sofrimentos narcísico-identitários: uma contribuição de R. Roussillon*. In: *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, vol. 30, n.2, 2018, p. 309 – 328.

³³ LOPES, Gilson Gonçalves. KLAUTAU, Perla. 2018. p. 312.

³⁴ SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, Vol. 20, n. 1. 2008.

³⁵ Elementos como repetições, construção de metáforas, a linearidade da narrativa. In: Idem. 2008.

³⁶ *Ibidem*, op. cit., p. 71.

Nesse sentido, a partir de uma perspectiva compartilhada entre psicanálise e história, seria possível pensar a obra de David em face ao trauma? David teria tomado os próprios processos pictóricos como recurso para lidar e elaborar o trauma nas obras após 1793? Como, nas suas obras, apreendeu o desenrolar da revolução em 1799? Essas são questões que atravessaram os meandros desta pesquisa.

A dissertação está dividida em três partes: a análise das obras pré-revolucionárias de 1784 a 1789, o impacto da morte de Marat em 1793 e a última obra feita durante a revolução em 1799. Essa divisão dá visibilidade para o objetivo central desse trabalho que é compreender os meios através dos quais a violência do projeto revolucionário impactou a obra pictórica de Jacques-Louis David.

A introdução ao primeiro capítulo O NEOCLASSICISMO HISTÓRICO E A ARTE POLÍTICA DO SÉC. XVIII apresentará as características estéticas fundamentais do Neoclassicismo. Seguem-se três subpartes voltadas para analisar as três principais obras do período pré-revolucionário: *O Juramento dos Horácios* (1785), *A Morte de Sócrates* (1787) e *Os Lictores devolvendo a Brutus os Corpos de seus Filhos* (1789).

A primeira subparte *O JURAMENTO DOS HORÁCIOS* (1785): PÁTRIA, VIRTUDE E O CIDADÃO IDEAL, visa, a partir da obra, apreender a concepção de virtude de David, em sua intenção de alcançar um cidadão ideal por meio dos valores filosóficos da Antiguidade Clássica. Na segunda subparte, O SACRIFÍCIO DO HERÓI: UMA ANÁLISE DA OBRA *A MORTE DE SÓCRATES* (1787), pretende-se analisar o sacrifício como um valor coletivo correlativo à morte individual em prol de algo maior, no caso, a pátria. A terceira subparte, VIRTUDE, TERROR E MORTE: *OS LICTORES TRAZENDO A BRUTUS OS CORPOS DE SEUS FILHOS* (1789) E O LIMITE EXTREMO DO DEVOTAMENTO PATRIÓTICO, visa compreender a estreita relação entre virtude e terror para David, e como essas duas categorias asseguram a proteção da Pátria ao submeter à família aos princípios racionais do Estado.

O capítulo dois propõe uma detalhada análise da obra *Marat Assassinado*³⁷ (1793). Na introdução intitulada A ARTE NEOCLÁSSICA E A ESTÉTICA DO TRAUMA, relaciono as categorias psicanalíticas trauma e luto com a arte, como alternativa ao plural estudo da obra na historiografia. O capítulo conta com dois subtítulos *MARAT ASSASSINADO E A ARTE COMO LUTO* e *CONFLITO DE*

³⁷ Dependendo do autor consultado, o nome do quadro se modifica. Por exemplo: Argan utiliza o título da obra de Marat como *A Morte de Marat*; já Ginzburg utiliza o título *Marat em seu último suspiro*. Nessa dissertação utilizarei o mesmo título utilizado por Starobinski, *Marat Assassinado*.

INTERPRETAÇÕES E O TRAUMA EM *MARAT ASSASSINADO*, onde apresento debates divergentes da obra entre autores como Argan, Ginzburg e Starobinski; propondo como possibilidade a utilização de categorias psicanalíticas como instrumental para entender a mudança da concepção de David a respeito da morte e o impacto traumático do assassinato de seu amigo e companheiro político, Marat.

O capítulo três, *PERLABORAÇÃO COMO ANÁLISE HISTÓRICA: AS SABINAS QUE INTERROMPEM O COMBATE ENTRE ROMANOS E SABINOS* (1795-1799) visa, por meio da categoria psicanalítica perlaboração, compreender como David elaborou os eventos traumáticos do Terror até 1799 e como isso altera a concepção política do pintor. Uma análise profunda do quadro identifica elementos simbólicos conflitantes para além da narrativa que apresenta.

Nessa terceira parte constam mais dois tópicos. O primeiro, *PLURALIDADE SIMBÓLICA: ANÁLISE DA OBRA AS SABINAS QUE INTERROMPEM O COMBATE ENTRE ROMANOS E SABINOS*, onde apresento uma detalhada análise do quadro, devido à complexa composição elaborada por David. O segundo tópico *OUTRO OLHAR SOBRE A OBRA: A ROCHA DE TARPÉIA COMO GUILHOTINA E O ESPELHO COMO AUTORREFLEXÃO* concentra-se em dois elementos que contradizem a narrativa apresentada no quadro gerando um conflito na interpretação da imagem. O primeiro é a Rocha de Tarpéia, localizada ao fundo da obra. A rocha de onde, em Roma, eram atirados à morte os traidores da pátria pode ser entendida alegoricamente como a guilhotina para a Revolução Francesa e uma referência ao Terror.

Outro elemento é um objeto que compôs a exposição em 1799. David mandou instalar um espelho em frente à tela. Objeto perturbador, prolífico em sentidos possíveis e conflituosos, o espelho sublinha a mudança na concepção davidiana da função da obra de arte. Se antes o pintor concedia à imagem um poder peremptório e uma função didática sobre o espectador, agora ela assume uma posição de confronto. A obra se “abre” ao observador, possibilitando um trabalho perlaborativo, autorreflexivo sobre os rumos da Revolução.

CAPÍTULO 1: O NEOCLASSICISMO HISTÓRICO E A ARTE POLÍTICA DO SÉC. XVIII

A arte neoclássica, desenvolvida na França a partir da segunda metade do século XVIII, orienta-se a partir dos valores difundidos no Renascimento e na cultura greco-romana em relação ao equilíbrio, proporcionalidade e clareza. Argan afirma que tema comum a toda arte neoclássica é a crítica voltada a condenar os estilos anteriores, o Barroco e o Rococó³⁸. Essa condenação, em geral, é focada nos excessos ilusórios da imaginação e “como a técnica estava a serviço da imaginação e a imaginação era ilusão, a técnica era virtuosismo e até trucagem”³⁹.

Os neoclássicos julgavam essas obras por seu caráter decorativo, exagerado, sem conteúdos sérios, apenas amantes fantasiados flertando em algum cenário fabuloso, bucólico e pastoril. Uma arte que estava a serviço da nobreza e não da sociedade, refletindo a “ambiciosa fantasia dos soberanos”⁴⁰. Havia, enfim, uma condenação dessa técnica a serviço de uma “quimera irracional”⁴¹, sem outros fins, “além do seu próprio fazer-se”⁴². Principalmente na arquitetura, a arte neoclássica adotou uma postura intrinsecamente racional e com o mínimo de ornamentos possíveis em que a função deveria ter uma adequação lógica respondendo às necessidades sociais e também econômicas, gerando a construção de hospitais, manicômios e prisões: “a técnica (...) não mais deve ser inspiração, habilidade, virtuosismo individual, mas um instrumento racional que a sociedade construiu para suas necessidades e que deve servir a ela”⁴³.

O descrédito conferido à beleza superficial dos estilos rococó e barroco advém de uma tradição neoplatônica cristã e a crítica enunciada por Sócrates e Platão na relação belo-bom-verdadeiro.

Sócrates, o mestre de Platão, coloca um problema da estética que terá grande futuro no neoplatonismo cristão (...). Ele reflete sobre a tradição popular tipicamente grega que associa espontaneamente o belo e o bem (*kalokagathía*) e reformula essa tradição com duas proposições análogas que explicitam esse elo como um vínculo natural entre beleza e bondade: o indivíduo que tem valor moral é suscetível de agir belamente, e, vice-versa, o indivíduo belo tem a possibilidade de atos moralmente bons. No entanto,

³⁸ “Tema comum a toda a arte neoclássica é a crítica, que logo se torna condenação, da arte imediatamente anterior, o Barroco e o Rococó.” In: ARGAN, 2010, et. seq. p. 21.

³⁹ Idem.

⁴⁰ Idem.

⁴¹ Idem.

⁴² Idem.

⁴³ Idem.

acrescenta Sócrates, esse elo não é dado – estabelece-se com vistas a algo outro: a utilidade, ou seja, é referido a uma finalidade⁴⁴.

O belo desassociado de uma função, ou seja, uma utilidade, é apenas manipulação do juízo, desvirtuação moral, perversão das virtudes e suscitadora de desejos e prazeres suspeitos. Na Antiguidade, a ética e a política não se dissociam da estética. A educação grega estava ligada à noção de belo, – como os mitos, o teatro, “relatos épicos, ritos e cerimônias envolvendo objetos ou danças, cantos de louvor e música comemorando os valores coletivos”⁴⁵. Essa concepção sustenta toda *Paideia*⁴⁶ grega, a ideia “de uma convergência do valor estético com os valores éticos (utilidade social e política) da comunidade”⁴⁷, pensamento filosófico chamado de *Kalokagathía*⁴⁸. Essa conjuntura causou grande impacto nos artistas neoclássicos.

Nos séculos XVII e XVIII, as funções da arte alteram-se. Por um lado, com a secularização, reestruturam-se as funções e interrelações entre o Estado e a Igreja; por outro, a burguesia em ascensão começa a se interessar pelos objetos artísticos antes reservados aos interesses do mecenato da Igreja e da nobreza. A função ideológica da arte torna-se mais explícita e a questão do gosto, mais subjetivo e ambíguo. A relação com o objeto artístico altera sua apreciação. As galerias, como os críticos ou simpatizantes do assunto, fazem diversos usos das obras: comércio, educação, prestígio, etc.⁴⁹.

Independente dos usos que os diferentes estratos sociais fizeram da arte, os pensadores do século XVII e XVIII mantêm da antiga *Kalokagathía* um importante princípio: “a convicção de que a experiência da beleza da arte teria um elo íntimo com o bem moral”⁵⁰. Esse elemento fica explícito nas obras de Rousseau (1713-1778) e Diderot (1713-1784) na segunda metade do século XVIII, em Paris. Para os dois filósofos a beleza encontra, na obra de arte, uma finalidade ética. Rosenfield em seu livro *Estética* resume a posição de Diderot sobre a arte nesse momento,

⁴⁴ ROSENFELD, Kathrin H. *Estética*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. p. 11.

⁴⁵ Idem.

⁴⁶ Paidéia é o nome dado ao sistema de educação e formação dos princípios morais e éticos dos gregos, “forma de educação que jamais dissocia a ética e a política da estética e das técnicas de produção dos (belos) objetos”. Idem.

⁴⁷ Ibidem, p. 10-11.

⁴⁸ *Kalokagathía*: palavra grega que significa literalmente belo e bom; ou belo e virtuoso.

⁴⁹ ROSENFELD, Op. Cit.

⁵⁰ Ibidem, p. 23.

A arte não é mais obrigada, como nas concepções idealistas, a captar o verdadeiro, nem a copiar o ideal ou a natureza, e sim a escolher traços verossímeis e a reunir esses aspectos em conjuntos que transponham o real para o plano ficcional. São o rigor e a pertinência da escolha que permitem captar um “tipo”. A reunião (ou a condensação poética) do máximo de detalhes típicos eleva a coisa representada ao ideal, transcendendo a dispersão das coisas naturais. A imaginação, por sua vez, permite fundir esse ideal com os dados da sensibilidade⁵¹.

A arte clássica, assim como a romântica, foi teorizada no século XVIII. foram teorizadas. Em meados desse século, surgiu a Estética (*Aísthesis*) de Baumgarten, uma filosofia da arte que tratava de “encontrar o lugar que a experiência estética ocupa no sistema do pensamento”⁵². O filósofo alemão investigou o jogo existente entre a imaginação e o entendimento, relacionando diferentes formas de saber e a produção desse saber surgido da relação entre a combinação de imagens sensíveis e a produção do conhecimento discursivo.

A Estética desvincula a atividade artística das funções de “conhecimento do real, (...) transcendência religiosa ou exortação moral”⁵³. A *autonomia* concedida à arte culminará na crise do lugar que ocupa no contexto cultural, político e social da época. O artista como responsável pelo “próprio fazer-se”⁵⁴ não se abstém do momento histórico em que está inserido. Muito pelo contrário: abordam temáticas e problemas do seu tempo⁵⁵. Ocorre nesse momento uma ruptura entre a imagem contemplativa e a imagem ideológica politicamente engajada.

Pela censura que concede à tradição, o Iluminismo altera o papel que a natureza ocupa no conhecimento, na arte, na sociedade. A natureza que era ordem imutável da criação, modelo universal, passa a ser estímulo agindo de forma subjetiva em cada indivíduo. Se antes era a fonte de todo saber, agora é objeto de estudo da ciência.

É claro que o sujeito tende a modificar a realidade objetiva, seja nas coisas concretas (especialmente a arquitetura, a decoração etc.), seja no modo como passa a ter noção e consciência dela: o que era o valor a priori e absoluto da natureza, como criação *ne varietur*⁵⁶ e modelo de toda invenção humana, é substituído pela ideologia como imagem formada pela mente, como ela gostaria que fosse tal realidade⁵⁷.

⁵¹ Ibidem, op. cit., p. 25.

⁵² Ibidem, p. 26.

⁵³ ARGAN, op. cit., pág. 11.

⁵⁴ Idem.

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ Expressão do latim que seria algo como “aquilo que não se altera”.

⁵⁷ ARGAN, Op. Cit. p. 12.

Seguindo o raciocínio de Argan, “o móvel ideológico, que tantas vezes se transforma em explicitamente político” ⁵⁸, define tanto a arte neoclássica como a romântica. Os movimentos artísticos se diferenciam prioritariamente pela postura que os artistas tomam, seja ela racional ou passional diante da realidade natural ou social e sua atitude em relação à história.

A segunda metade do século XVIII será também marcada por importantes descobertas arqueológicas – Herculano (1738) e Pompéia (1748) – que são responsáveis por uma grande transformação no gosto europeu. A beleza exótica das ruínas trará um arrebatamento perante o antigo e a busca por um estilo original, provocando uma cisão com os estilos barroco e rococó, colocando a liberdade expressiva no centro da prática artística. A ideia dos artistas desse período é encontrar uma Beleza “realmente” clássica, apagar o passado próximo, cultuar a deusa Razão ⁵⁹. Nessa concepção, entretanto, há uma ambivalência entre a estética das ruínas e a Beleza neoclássica: “que as ruínas da história possam ser percebidas como belas é uma novidade que encontra suas razões na intolerância para com os objetos tradicionais e na consequente busca de temas novos, fora dos estilos canônicos” ⁶⁰.

Para Umberto Eco, essa ambivalência é fortemente percebida no olhar racional (e ao mesmo tempo melancólico) de Diderot ou Winckelmann em relação ao olhar de David na obra *Marat Assassinado* (1793). Ao expor nos mínimos detalhes o corpo apunhalado do amigo, o pintor expressa a intenção de conservar uma verdade histórica preñe de sentimentos contraditórios: “a virtude estoica do revolucionário assassinado faz da Beleza de seus membros um veículo para reafirmar a fé nos valores da Razão e da Revolução” ⁶¹, ao mesmo tempo em que traz um profundo sentimento de tristeza pela efemeridade da vida e pelo irrecuperável tempo que devora o homem.

No livro *Arte Moderna*, Argan afirma que “o Neoclassicismo não é uma estilística, mas uma poética” ⁶². Essa passagem devolve o lugar que o movimento neoclássico ocupou na história, pois atesta uma relação dialética existente entre os fenômenos artísticos e o contexto em que tais obras foram produzidas.

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ Esse termo colocado por Umberto Eco remete a uma prática adota pelos revolucionários de cultuar a Razão como deusa, parte do que se chamou de Religião patriótica. Esse tema será mais bem trabalhado no capítulo dois dessa dissertação.

⁶⁰ ECO, Umberto. *História da Beleza*. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2010. Trad. Eliana Aguiar. p. 249.

⁶¹ Ibidem, p. 249-250.

⁶² ARGAN, op. cit., p. 23.

O Neoclassicismo, denominado por Argan como histórico, concebe a técnica como “um instrumento racional que a sociedade construiu para suas necessidades e que deve servir a ela” ⁶³. A obra neoclássica possui um sentido ético-ideológico, uma “solução ideal do conflito entre liberdade e dever” ⁶⁴; um ideal racional do belo ⁶⁵, de moral, utilizando a imaginação a fim de produzir uma ideia de Nação traduzida em um projeto político que dará forma à revolução de 1789.

No livro *Religiosidade na Revolução Francesa*, o sociólogo Ignasi Saborit analisa o processo de transformação do templo *Ste. Genevieve* no *Panteão* de Paris. O monumento havia sido encomendado por Louis XV e levou mais de 20 anos para ser construído. Pronto em 1790, o Panteão confirmaria Paris como sede da *religiosidade revolucionária* e “foi concebido como o templo no qual tudo será deus, exceto o próprio Deus” ⁶⁶. Quatremère de Quincy em seu discurso de apresentação do novo monumento ao diretório em 1791 demonstra que o novo templo “deve destinar-se exclusivamente ao culto pátrio e dos grandes homens, evitando todo conflito com qualquer outra finalidade religiosa”:

A pátria é uma divindade nova para um povo livre (...). É sobretudo nas homenagens que a Pátria presta aos grandes homens, é nesse reconhecimento das boas obras, que a Pátria não é senão mãe comum de todos os seus filhos. (...) O culto dos Grandes Homens, ou das Virtudes, e o da Pátria são inseparáveis nesse lugar. Não é possível honrar os efeitos sem remeter à causa. A analogia deve então atrair para esse Templo as diversas instituições cívicas que devem compor uma Religião patriótica ⁶⁷.

Saborit ressalta ainda o esforço de Quatremère em traçar uma análise alegórica das representações do novo monumento relacionando-as à Virtude, Liberdade, a Pátria, a Filosofia, a Razão, ao Patriotismo, as Ciências, as Artes, etc.

Argan chamou essa “nova ciência da cidade”, de *urbanística*. Essa nova ordem social forjou uma nova unidade estilística, para a qual o público estaria sempre sobreposto ao privado. Imperava “uma vontade de reforma e adequação racional às exigências de uma sociedade em transformação” ⁶⁸.

⁶³ Ibidem, op. cit., p. 21.

⁶⁴ Ibidem, p. 14.

⁶⁵ Argan define o “belo clássico” como objetivo, universal, imutável. In: Ibidem, p. 17.

⁶⁶ SABORIT, op. cit.

⁶⁷ QUATREMÈRE, apud. SABORIT, op. cit., p. 150-151.

⁶⁸ ARGAN, op. cit., p. 23.

Os pintores também procuraram manifestar nas obras de arte uma vontade de transformação. Os quadros históricos de David retratam os ideais civis de Roma e, o discurso por ele produzido, refletirá na sociedade francesa em forma de fervor revolucionário.

David era um grande estudioso do belo e admirador do Antigo, porém não de forma incondicional. Formou-se na Academia de Belas Artes da França que além de estabelecer métodos e cânones, possuía um viés moralizante cuja preocupação fundamental seria o conteúdo ético e didático de uma obra de arte. Segundo o historiador e crítico de arte Walter Friedlaender “(...) esse classicismo ético assumiu um caráter eminentemente político e, juntamente com a literatura e a filosofia moralizantes, preparou o caminho para Revolução”⁶⁹. Os elementos racionais se fundem com os morais transformando a arte de David em uma arte política capaz de captar a pitoresca superfície da realidade, num sentido ao mesmo tempo objetivo e psicológico.

As mudanças ocorridas na França a partir da segunda metade do século XVIII manifestam-se em vários âmbitos da vida cultural francesa, na literatura, na música, na arquitetura e nas obras de Jacques-Louis David. A pintura neoclássica, por seu viés didático, teria como função instruir a equidade, promover a salvação moral, criar cidadãos virtuosos⁷⁰. Obras como *O Juramento dos Horácios* (1785), *A Morte de Sócrates* (1787) e *Os Litores devolvendo a Brutus os corpos de seus filhos* (1789), carregam um modelo ético e dispõem do trágico como linguagem simbólica colocando a morte a serviço da liberdade.

⁶⁹ FRIEDLAENDER, Walter. *De David à Delacroix*. Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Cosac & Naify Edições. 2001.

⁷⁰ SCHAMA, Simon. *O Poder da Arte*. Tradução: Hildegard Feist, São Paulo: Companhia das Letras. 2010.

1.1 O Juramento dos Horácios (1785): pátria, virtude e o cidadão ideal

A partir de 1730, a exposição de pinturas e esculturas feita no Salão Quadrado do Louvre ficou mais popular. Abertas ao público, essas apresentações foram criadas em 1667 pela Academia Real de Belas Artes com o objetivo de expor anualmente as produções de novos artistas premiados por essa instituição⁷¹. Para Eduardo Carreira (2016), essas mostras provocaram mudanças consideráveis de relação entre os membros da elite francesa e o povo, uma vez que qualquer pessoa podia frequentar os salões.

(...) mais do que apenas criar um inédito espaço ou momento social que revolucionava as formas tradicionais de convivência física entre povo e elite, o Salão criou um novo ambiente intelectual que, entre outras coisas, revolucionou as formas de consumo da arte. Ao disponibilizar regularmente para a apreciação dos pagantes as obras antes reservadas aos palácios, a exposição contribuiu com a emergência de um vigoroso espaço público de crítica e debate, seja entre leigos (todos tinham uma opinião a dar) ou especialistas⁷².

Diderot, um desses especialistas, escreveu regularmente sobre a exposição entre 1759 e 1781. O Salão era um ambiente que contribuiu significativamente para a formação de uma mentalidade revolucionária⁷³. Ali se travavam fervorosas discussões sobre o contexto político francês e eram divulgadas informações e ideias, “que mesmo não propondo revoluções violentas, de algum modo, as alimentavam”⁷⁴. Como melhor exemplo disso, Eduardo Carreira menciona a exposição da obra *O Juramento dos Horácios* de David em 1785.

A pintura era totalmente diferente do que se costumava ver até então nos salões. A composição, já impressionante por suas próprias dimensões físicas (cerca de 350 x 450 cm, retratando a cena em tamanho natural), nada tinha em comum com a dominante presença dos adocicados imitadores Pousin e Boucher. Além de suas formas contundentes, ela trazia uma vigorosa mensagem política e um tema republicano como nunca se vira⁷⁵.

Em 1781, David já havia pensando em fazer uma grande pintura histórica baseada no duelo entre Horácios e Curiácios tomando como inspiração a tragédia *Horácio* (1641) de Pierre Corneille (1641-1684). Outras duas obras famosas também

⁷¹ NETTO CARREIRA, op. cit. et seq.

⁷² Ibidem, p. 20.

⁷³ Idem.

⁷⁴ Idem.

⁷⁵ Ibidem, p. 21.

podem ter influenciado David, como o livro *Histoire romaine*⁷⁶ de Charles Rollin (1740) e o quadro *O Juramento de Brutus* (1763) pelo pintor britânico Gavin Hamilton⁷⁷. Em 1782, David recebeu a encomenda da *Direction des Bâtiments du Roi*⁷⁸ pelo conde D'Angiviller, ministro responsável pela produção das belas-artes de Louis XVI. O tema seria “*O velho Horácio defendendo seu filho do assassinato da irmã Camila*”⁷⁹, mas David muda por conta própria o que seria a narrativa do quadro, optando por outra cena da peça de Corneille, o juramento dos três irmãos Horácios ao pai.

A obra foi considerada uma “declaração política”⁸⁰, mesmo que nessa época ninguém considerasse um levante contra o Estado Absolutista, muito menos uma revolução na França⁸¹.

Nada nela [obra] falava explicitamente em revolução e ninguém a interpretou como um chamado a tal. Mas o conjunto de seus elementos formais e simbólicos remetia a uma clara convocação à participação política da cidadania, à união do povo, à defesa de direitos e à violência patriótica. (...) [O] quadro sugeria ideias que imediatamente foram captadas como tal pelos expectadores e repercutidas entusiasmaticamente. O resultado foi um enorme sucesso de público e crítica. A tela foi a principal atração das quase 60 mil pessoas que visitaram o Salão naquela edição⁸².

Essa repercussão demonstra que uma agitação intelectual já balançava Paris nesse momento. Eduardo Carreira defende que a exposição do quadro de David no Louvre, como tantas outras expressões de sociabilidade na época⁸³, fomenta o que ele chama de uma inédita “sensibilidade revolucionária” que estava se formando nesse período pré-1789.

⁷⁶ The Roman History from the Foundation of Rome to the Battle of Actium, that is, to the End of the Commonwealth, Vols. I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, & IX, Dublin: R. Reilly, 1740.

⁷⁷ SCHNAPPER, Antoine. SÉRULLAZ, Arlette. *Jacques-Louis David 1748-1825*, catalogo della mostra ai musei del Louvre e Versailles, éd. Réunion des Musées nationaux, Parigi (1989).

⁷⁸ ALMEIDA, Claudio Aguiar. Razão, religião e revolução: luzes e sombras nas telas de Jacques-Louis David. An. mus. paul. vol.24 no.3 São Paulo Sept./Dec. 2016 (Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-02672016v24n0309> Acesso em 28/05/19)

⁷⁹ Idem.

⁸⁰ NETTO CARREIRA, op. cit., p. 21.

⁸¹ Idem.

⁸² Idem.

⁸³ Eduardo Carreira cita outros ambientes sociais que serviam de encontros culturais além das exposições no Museu do Louvre. Entre eles estão os cafês, teatros, praças, jardins, e etc. “Em contraste com a grandeza e oficialidade do Salão de Artes, outra importante expressão das novas sociabilidades que estavam fomentando uma inédita sensibilidade revolucionária na França deve ser reconhecida na informalidade e na dinâmica contínua dos lugares abertos e permanentes da cidade que também funcionavam como ambiente facilitador de ideias políticas revolucionárias”. Ibidem, p. 22.

Cabe-nos compreender o motivo pelo qual a obra de David suscitou tanta comoção. A cena de o *Juramento dos Horácios* se passa em Roma no século VII a.C. Roma e Alba Longa disputavam o domínio da Itália Central e com o propósito de não debilitarem seus exércitos travando uma guerra entre os dois clãs, decidiram que três irmãos de cada lado lutariam pelo seu povo: os Horácios por Roma e os Curiácios por Alba Longa. Essa história inspirou David a pintar o quadro. Seu tema envolve heroísmo, tragédia e o sentido do dever pela pátria.



Figura 1: *Juramento dos Horácios*, Jacques-Louis David, 1784, óleo sobre tela, 330 x 425cm, Museu do Louvre

Na peça *Horacio*, Corneille narra que o conflito entre romanos e Curiácios termina com apenas um sobrevivente, o menor dos Horácios. Roma havia vencido. Porém, uma das irmãs do Horácio, Camila, era noiva de um dos Curiácios e chora ao saber da morte do noivo. O irmão encara a tristeza de Camila como traição à pátria e a mata. No julgamento do Horácio por fratricídio, o pai discursa em praça pública defendendo seu filho, enaltecendo suas virtudes: Roma era prioridade, a família e a felicidade pessoal estariam em segundo lugar. O Horácio acaba sendo perdoado e se torna herói da cidade.

Essa história contada por Corneille foi encenada em 1782 pelo grupo de teatro *Comédie Française* em Paris. Na tragédia, o Velho Horácio argumenta ao rei que a morte de Camila não havia sido um crime, mas um ato de amor à Pátria. O patriarca alega que caso fosse um assassinato, ele mesmo puniria o filho; mas por honra, reconhece suas virtudes e o ato desonroso de Camila. O discurso exaltado do Velho Horácio chamou a atenção de David:

Un premier mouvement ne fut jamais un crime;
Et la louange est due, au lieu du châiment,
Quand la vertu produit ce premier mouvement.
Aimer nos ennemis avec idolâtrie,
De rage en leur trépas maudire la patrie,
Souhaiter à l'état un malheur infini,
C'est ce qu'on nomme crime, et ce qu'il a puni.
Le seul amour de Rome a sa main animée :
Il serait innocent s'il l'avait moins aimée.
Qu'ai-je dit, sire ? Il l'est, et ce bras paternel
L'aurait déjà puni s'il était criminel :
J'aurais su mieux user de l'entière puissance
Que me donnent sur lui les droits de la naissance ;
J'aime trop l'honneur, sire, et ne suis point de rang
À souffrir ni d'affront ni de crime en mon sang⁸⁴.

O Velho Horácio afirma que em vez de punição, o rei deveria elogiar a dedicação e o amor do filho por Roma. Nenhum ato demonstraria mais devotamento que esse: matar a própria irmã em defesa da pátria. O filho deveria ser tomado como exemplo de um distinto cidadão: íntegro, leal e disposto a qualquer coisa para defender sua nação.

Esse discurso causou em David um deslumbramento,

⁸⁴ CORNEILLE, 2015, p. 52. Essa ação nunca foi um crime;/E o louvor é devido, em vez de punição,/Quando a virtude é responsável por essa diligência./Amar nossos inimigos com idolatria,/Ter raiva em sua morte, amaldiçoando a pátria,/Para desejar ao estado um infortúnio infinito,/Isso é o chamado crime e o que ele puniu./O seu amor por Roma é único e tem em suas mãos esse ato:/Seria inocente se ele a tivesse amado menos./O que eu disse, senhor? Ele é, e esse braço paterno/Teria o punido se fosse um criminoso:/Eu poderia usar melhor meu poder total/Que meus direitos de nascimento me dão?/Sou devotado à honra, senhor, e não sou de me por/A sofrer ou fugir, dos crimes do meu sangue. (Tradução feita pela própria autora)

O último ato da peça causou grande impressão em David, especialmente o discurso do velho Horácio ao povo, em defesa de seu filho acusado, que triunfara sobre os Curiácios. Ele tentou retratar a cena num vigoroso esboço que mostra um ancião numa plataforma, o braço sobre os ombros do filho, que se encontra numa postura rigidamente ereta, e, embaixo, a multidão apenas delineada⁸⁵.

Como comenta Friedlaender, David chegou a retratar, nos estudos para o quadro, em 1781, a cena em que Camila é morta pelo irmão e este é defendido pelo pai em praça pública.



Figura 2: Estudo para *O Juramento dos Horácios*, Jacques-Louis David, 1781. Musée du Louvre, Paris.

Na cena, Camila jaz morta aos pés dos homens que, em discurso, justificam seu assassinato. A outra mulher ao lado de Camila é, provavelmente, Sabina que também lamenta a morte do irmão Curiácio e o noivo Horácio no conflito. No esboço, a virtude estaria contida no discurso mudo do pai, o qual a obra não contempla. Ficariam à responsabilidade do espectador, determinar quais seriam aquelas palavras ditas em tão fervorosa postura. O nível de abstração do desenho (Figura 2) não transmitia o tom virtuoso que David queria alcançar. A beleza trágica de Camila rouba a atenção do espectador para o drama familiar em detrimento dos valores que David pretende

⁸⁵ FRIEDLAENDER, op. cit., p. 31.

expressar e exaltar. Percebemos, por parte do pintor, os passos para alcançar o equilíbrio tão característico em suas obras.

O próprio David não ficara satisfeito com aquela concepção. Ainda estava faltando a força epigramática, e parecia-lhe que o retrato de um “discurso” que se pode ver mas não ouvir destruía a unidade da pintura. Por isso ele decidiu pintar uma cena mais precisa, o juramento dos Horácios (desenhado não a partir da peça, mas de uma história clássica do período), e mostrar apenas umas poucas figuras, dispostas de forma clara e bem definida⁸⁶.

A escolha da temática do juramento não é aleatória. Starobinski afirma que 1789 é o ano dos grandes juramentos. O teor simbólico contido no gesto demonstra “a tensão vivida por um corpo que funda o futuro na exaltação de um instante”⁸⁷. O ato remete a um modelo contratual antigo, que tem na sua representação, na atualização de seu gesto, um personagem que não deixa de se encontrar na condição do ator; “seu papel o precede, no momento mesmo em que consiste em inventar um futuro”⁸⁸. 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. Poucos homens, em 1789, falavam em tudo abolir tendo em vista “uma reconstrução total” a partir de planos inteiramente novos; as palavras mais frequentes eram regeneração e restauração. Não se quer inovar, mas redescobrir a origem esquecida⁸⁹.

O peso da responsabilidade e os valores contidos na expressão são considerados perpétuos. O “juramento revolucionário” *cria* uma soberania, enquanto o rei a *recebia* do Céu, legitimada por um poder sobrenatural divino. O “juramento revolucionário” é um ato fundador, o gesto que instaura uma promessa, uma fidelidade. Esse ato individual proferido em conjunto inspira uma responsabilidade do indivíduo para com o coletivo.

Em 1785, David expõe pela primeira vez *O Juramento dos Horácios* em seu ateliê na Piazza del Popolo em Roma e, alguns meses depois, é transferido para a exposição no Salão Quadrado do Museu do Louvre em Paris. Com essa pintura, o artista “dá ao tema sua expressão mais forte, a mais reveladora do clima estético da época”⁹⁰. Finalizado apenas quatro anos antes da Revolução Francesa, o quadro inspira uma

⁸⁶ Idem, op. cit.

⁸⁷ STAROBINSKI, op. cit., p 70.

⁸⁸ Idem.

⁸⁹ Ibidem, p. 70-71.

⁹⁰ Idem.

exaltação da fé republicana e é adotado pelos revolucionários pelos valores que transmite.

A cena, embora com uma forte impostação teatral, não é ingênua. A presença das mulheres desconsoladas fala de uma luta que envolve dor e sacrifício, na qual as convicções morais e o dever público são valores superiores à própria segurança imediata e familiar. (...)A despeito dos laços entre as famílias, o pai Horácio exorta seus filhos a lutar mortalmente contra os Curiáceos. O que eles juram em uníssono fazer. Essa exortação reforça o drama com a centralidade e o realismo pictórico dados às armas – quase se pode “escutar” o tinir das espadas de ferro quando se está diante da obra –, remetendo a uma luta real, fratricida, derramamento de sangue e morte⁹¹.

O quadro não dispõe de adornos e detalhes quanto ao cenário. A simplicidade das três colunas dóricas ao fundo harmoniza-se com os personagens dispostos a frente, que se dividem em três espaços. Ao centro está o velho Horácio que segura três espadas consagrando os três filhos à esquerda. Os tons sóbrios de marrom e amarelo do ambiente contrastam com o tom vermelho do manto do Velho Horácio dispersando o olhar do espectador para as duas extremidades. Os três filhos mantêm uma postura ereta e firme. A disposição dos pés no chão forma um triângulo, sugerindo equilíbrio entre eles. Junto ao braço direito que estendem ao pai, essa estabilidade dá ao juramento à pátria que estão indo defender, fidedignidade.



Figura 3: Fragmento. Juramento dos Horácios, Jacques-Louis David, 1784, óleo sobre tela, 330 x 425cm, Museu do Louvre

⁹¹ NETTO CARREIRA, op. cit., p. 21.

À direita do quadro, as três mulheres em luto, se afligem e lamentam o futuro desfecho do conflito. Duas delas possuem vínculo com os adversários que se tornaram inimigos de Roma: Camila noiva de um dos Curiácios e, apoiada em seu ombro, está Sabina, irmã de um dos Curiácios e esposa de um dos Horácios. Diferente dos homens, elas usam cores neutras. Camila está sentada em um manto ocre que contrasta com a vivacidade do vermelho das vestes do pai e dos irmãos. Apesar de submeter toda emoção à racionalidade, David não nega sua importância. Os guerreiros e o pai, que protagonizam o contrato que está sendo selado, têm responsabilidades com a pátria e com a família, bases fundadoras das sociedades.

Sabina e Camila também se organizam na tela em formato triangular, obedecendo à lógica das esculturas clássicas e das obras renascentistas.

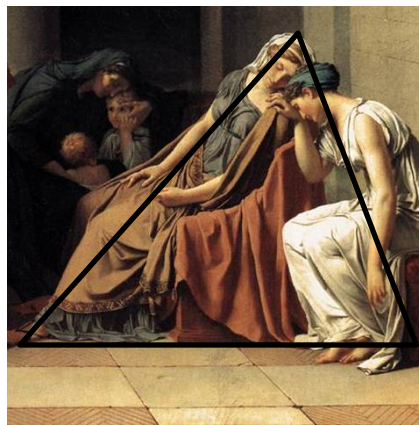


Figura 4: Fragmento. Juramento dos Horácios, Jacques-Louis David, 1784, óleo sobre tela, 330 x 425cm, Museu do Louvre

O triângulo formado pelas mulheres contrasta com a postura ereta e túrgida dos irmãos, uma vez que estão desoladas e abatidas. Percebemos pela perspectiva estilística, a oposição razão masculina x emoção feminina. Esse antagonismo evidencia uma hierarquização das competências humanas, onde a emoção é tida como inimiga das decisões coletivas e a razão rege as providências do bem-estar social.

A preferência de David por demonstrar o momento do juramento e não a morte de Camila como no esboço inicial enfatiza a superação da crise social e familiar. A opção estética pela representação de uma pátria sólida e bem estruturada que carrega a honra de seus patriotas confronta o espectador, pois a França estava assolada pela corrupção, pelos privilégios da nobreza e pela pobreza da maioria da população. David provoca seu público: o povo francês estaria fazendo o mesmo pela nação?

Friedlaender considera que David conseguiu concentrar na pintura as exigências da arte clássica e as aspirações políticas da época: “Todos os olhares voltaram-se para

David, e de súbito toda uma geração viu no *Horácios* um bom presságio. (...) David foi chamado de “o Atleta” e “o Messias”; o quadro foi considerado ‘a mais bela pintura do século’, uma “maravilha”; falava-se da *revolução de David*”⁹².

Alexandre Péron comenta em 1839 sobre a importância dos *Horácios* na França. Segundo ele o quadro suscitou uma revolução do gosto, usos e costumes. As casas passaram a ter móveis à antiga, as roupas passaram a ser inspiradas nas togas da antiguidade clássica e ocorreria a regeneração dos “princípios de uma nova ordem social” que:

(...) mudaria através da mais assombrosa das revoluções políticas, toda a face da sociedade francesa, baseada desde então nos imprescritíveis direitos à liberdade e à igualdade civis, e se irradiaria ao mundo todo. Diante de tudo isso, que não é senão a própria história, que outro artista além de David, revestido de um caráter de uma certa forma providencial, podia exercer maior influência sobre toda a época?... Que destino maior haveria para a arte além de proclamar e recordar ao homem a sua própria dignidade, fazê-lo melhor em sociedade e maior para a pátria!⁹³

A influência provocada pela obra nos permite pensar a relação dialética com o espectador. Se houve uma alteração no cotidiano, nos hábitos, no estilo da sociedade francesa suscitada pelo trabalho de David, isso significa uma disposição por parte do espectador em relação aos valores fomentados por ele. Ocorreu um despertar do amor à antiguidade, “o regresso artístico e político ao passado não era interpretado tanto como uma nostalgia de velho, mas como a descoberta da verdadeira juventude, a das civilizações de maior frescor”⁹⁴.

O sentido ético-ideológico da arte neoclássica evidencia a solução entre liberdade e dever. A liberdade resulta do cumprimento das obrigações perante o coletivo. O juramento de David enfatiza a submissão da dimensão individual. As mulheres em cores esmaecidas em contraste ao vigor masculino geram uma grande força moral capaz de inspirar quem os vê e associar à questão feminina, o fraco e o pessoal: “trata-se de um heroísmo espartano e romano, mesclado à mais sublime virtude cívica”⁹⁵. Pretende-se compreender o caráter dessa força moral que deve encarar a morte. O que caracterizaria a virtude cívica concebida por David? Haveria uma relação

⁹² FRIEDLAENDER, op. cit., p. 33.

⁹³ PÉRON apud SABORIT, op. cit., p. 177.

⁹⁴ SABORIT, op. cit., p. 179.

⁹⁵ FRIEDLAENDER, op. cit. p. 34.

entre essa virtude e as aspirações políticas e intelectuais da época e o projeto político revolucionário pós-1789?

Como afirma Starobinski, “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”⁹⁶. Os filhos do Velho Horácio pertencem mais ao juramento, mais à Pátria do que a si mesmos. Esse sentimento é representado pelas mãos que vão em direção ao pai, a virilidade masculina que esquece a si mesmo diante de um dever violento.

Em contraste à mão dos filhos, o Velho Horácio segura as três espadas com uma e com a outra mão aponta para o que poderia ser o céu, mas o que temos são as três maciças colunas. Starobinski interpreta esse gesto como uma *metáfora patética*⁹⁷ da ideia de superação dos apegos sensíveis e dos elos naturais em função da morte e do triunfo patriótico⁹⁸. A racionalidade implícita na obra supera toda camada subjetiva das consequências promovidas pela violência.

Em *O juramento dos Horácios*, era preciso que o império da emoção imediata também fosse manifesto, ainda que apenas para indicar a distância que mantêm em relação a ele os guerreiros destinados à morte ou ao triunfo. O grupo das mulheres, à direita, exprime o poder ineficaz do pesar. Assim se completa a demonstração, de natureza teatral: à virilidade voluntária, em que o ser se esquece de si mesmo diante de um dever sangrento, opõe-se a feminilidade sensível, que não pode encarar a morte e que se deixa subjugar pelo horror⁹⁹.

Há uma extensa discussão historiográfica a respeito do caráter violento e arrebatador dos revolucionários, ideólogos e líderes na Revolução Francesa. Robert Darton, em *O Beijo de Lamourette*, tece uma breve crítica aos historiadores que anacronicamente tendem a julgar e condenar a violência que abarcou todo processo de destruição do Antigo Regime à tentativa de estabelecer na França um governo republicano. O historiador afirma que a Revolução,

(...) nasceu na violência e imprimiu seus princípios num mundo violento. Os conquistadores da Bastilha não se limitaram a destruir um símbolo do despotismo real. Entre eles, 150 foram mortos ou feridos no assalto à prisão,

⁹⁶ STAROBINSKI, op. cit., p. 73.

⁹⁷ Idem.

⁹⁸ Idem.

⁹⁹ Idem.

e, quando os sobreviventes apanharam o diretor, cortaram sua cabeça e desfilaram-na por Paris na ponta de uma lança¹⁰⁰.

Para Darton, seria o “cúmulo da presunção”¹⁰¹, o historiador ficar sentado em seu gabinete condenando os “excessos” da violência dos franceses, pois ela “nasceu na violência”¹⁰². Para desmontar o modelo social instituído pelo Antigo Regime seria preciso utilizar da violência, um “tipo de violência iconoclasta, destruidora do mundo, revolucionária”¹⁰³.

Considerando o caráter violento da revolução nos questionamos se a arte neoclássica teria legitimando a ação revolucionária. Marcelo Alves no trabalho *Da Virtude ao Terror: o itinerário de um pensador revolucionário* identifica na literatura de Saint-Just a relação *pensamento (revolucionário)* e *ação (revolucionária)* como forma de legitimação da violência:

Nesse percurso – do pensamento a ação – diferentes elementos da realidade humana (como crenças, valores, paixões, discursos, fatos e ideias) interferiram, interagiram, aglutinaram-se, dissolveram-se, reagruparam-se, consolidaram-se e brilharam por um instante através do ato que, por fim, consumaram¹⁰⁴.

O momento que antecede a ação revolucionária em 1789 seria a transição de um modelo social e político para “a projeção de *outra* realidade social e política”¹⁰⁵. Não existia nenhum projeto consolidado, os contornos do novo modelo político ainda permaneciam indecisos¹⁰⁶. Segundo o filósofo, a violência excessiva exigiria sua legitimação por meios racionais com a finalidade de mobilizar as multidões para ações coletivas. Isso aconteceria, primeiramente, por meio dos sentimentos e crenças e, posteriormente, por apego a um ideal.

Na lógica revolucionária, cabe ao pensador fazer com que a massa, primeiro, sinta todo o peso da injustiça por ela sofrida e, em seguida, acredite em um ideal, por mais vago ou abstrato que seja. Assim, o caminho está preparado para a ação revolucionária: a violência a ser praticada – e tal violência ganha força por ser assimilada pela massa ao mesmo tempo como ação vingadora e

¹⁰⁰ DARTON, ROBERT. *O Beijo de Lamourette: Mídia, Cultura e Revolução*. São Paulo: Companhia das Letras. 1999. Trad. Denise Bottmann. p. 32.

¹⁰¹ Ibidem, p. 30.

¹⁰² Idem.

¹⁰³ Idem.

¹⁰⁴ ALVES, Marcelo. *Da Virtude ao Terror: o itinerário de um pensador revolucionário*. Principios, Natal, v. 15, n. 23, jan/dez. 2008, p. 89-116. p. 90.

¹⁰⁵ Idem.

¹⁰⁶ Idem.

ação libertadora – torna-se violência reparadora, violência virtuosa. Desse modo, as consciências estão leves para praticar a ação violenta: a certeza da injustiça sofrida e a certeza da própria virtude justificarão o que for preciso¹⁰⁷.

Nesse sentido, não se deve separar as ideias que constituíram o pensamento revolucionário da ação revolucionária propriamente dita. Episódios violentos como o da Queda da Bastilha, teriam como uma das origens essas opiniões exaltadas proferidas em panfletos e discursos feitos em praça pública. Alguns pensadores como Tocqueville responsabilizaram apenas as massas por esse comportamento extremo, separando o pensamento da ação, ignorando “o que sempre pode haver de violento no próprio pensamento”¹⁰⁸.

O contraste entre a brandura das teorias e a violência dos atos, que foi uma das mais estranhas características da Revolução Francesa, não surpreenderá a quem se lembrar que esta revolução foi preparada pelas classes mais civilizadas da nação e executada pelas classes mais incultas e rudes¹⁰⁹.

Responsabilizar apenas as “as classes mais incultas” pela violência é associar esse caráter violento à ignorância, à intemperança do derramamento de sangue inevitável uma vez feito pela rudez das massas. Mas afinal, se a Revolução Francesa é fruto das Luzes não seria contraditório desvincular essa dose de “irracionalidade” acometida pela população? Marcelo Alves critica Tocqueville e essa contradição. O filósofo argumenta a respeito da linguagem ácida utilizada nos panfletos pré-revolucionários. Termos como “despotismo”, “roubo”, “servidão”, “traição”, “violência”, “opressão”, são alguns dos vocabulários que constituem os textos revolucionários¹¹⁰. Sobre esses panfletos, Marcelo Aves observa:

(...) o panfleto enquanto “gênero” literário, se constitui a partir da ideia de transgressão. O seu alvo é sempre uma dada ordem a ser contestada, a ser transgredida. O panfleto, por sua forma de circulação, por seu caráter clandestino e sua verve transgressora, age de maneira sedutora, subterrânea, corrosiva. O panfleto é um discurso sedicioso, é literatura de combate, é guerrilha ideológica¹¹¹.

¹⁰⁷ Ibidem, op. cit., p. 90.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 91.

¹⁰⁹ TOCQUEVILLE, apud, ALVES, op. cit., p. 91.

¹¹⁰ ALVES, op. cit.

¹¹¹ Ibidem, p. 92.

O autor chama atenção para o fato de mais de mil panfletos terem circulado na França entre o verão de 1788 e maio de 1789. Em 1791 com a elaboração da Constituição, muitos panfletários participaram da sua escrita. Assim, “por meio da própria Constituição, é possível obter uma visão do conjunto de boa parte do pensamento revolucionário”¹¹². Entre eles está Saint-Just.

Marcelo Alves analisa a literatura produzida por Saint-Just em busca de uma compreensão de como a violência foi incorporada como “arma ideológica”. As obras produzidas por David também carregam/produzem um discurso ideológico moral, incorporando uma concepção de virtude, violência e terror. Não há violência explícita em *Horácios* de David, mas, justamente, uma afirmação dos princípios da virtude moral. Mas que virtude seria essa?

Para julgar a Revolução e sua repercussão, Saint-Just utiliza dos valores do período clássico e a forma de estruturação social e política dos antigos. A política clássica baseia-se na concepção de virtude para formular suas leis, onde se expurga os vícios, a corrupção e corrige os costumes¹¹³. Para o filósofo, o poder da Lei é de tal magnitude que tornaria os homens privadamente virtuosos: “Quanto mais os costumes privados forem dissolutos, tanto mais convém que leis boas e humanas tornem-se inflexíveis contra seu desregramento. A virtude nada deve ceder aos homens em particular”¹¹⁴. As leis tornariam os valores autênticos e simples – sua definição de virtude – levando-os ao originário estado de natureza. Saint-Just insiste no fato que apenas em “povos bem governados” a aproximação entre costumes e sua origem seria efetiva, levando ao amor dos filhos pelo pai, laços sinceros, exemplos de virtudes presentes na natureza humana.

Uma constituição livre é boa na medida em que aproxima os costumes de sua origem, que os pais são amados, as inclinações puras e os laços, sinceros. E somente nos povos bem governados que se encontram exemplos dessas virtudes, que exigem dos homens toda a energia e a simplicidade da natureza. [...] As leis que regem os bens de raiz, os testamentos, as tutelas são o espírito do respeito filial. As leis dos bens adquiridos por testamento, das doações, dos dotes, das rendas recebidas pelas viúvas, das separações, do divórcio, são o espírito do laço conjugal: os contratos são o espírito dos estados civil, ou suas relações sociais, que são chamados interesses. Esses são os restos da amizade [natural], da confiança [natural]; a violência das leis faz com que se possa viver sem as pessoas de bem¹¹⁵.

¹¹² Idem, op. cit.

¹¹³ Idem.

¹¹⁴ SAINT-JUST, apud, ALVES, op. cit., p. 94.

¹¹⁵ ALVES, op. cit., p. 95.

A Virtude para Saint-Just só poderia ser preservada mediante a lei, ou seja, pela criação de uma constituição que atendesse prioritariamente ao bem estar do povo e assegurasse sua igualdade como homens e cidadãos. Nada estaria acima da lei a não ser a virtude e a liberdade por ela garantida. Nesse sentido, a lei para Saint-Just assumiria uma dupla função: “uma função moral-política-pedagógica – promover a virtude, civil e privada – e uma função social – viabilizar a convivência pacífica e sem opressão entre os homens” ¹¹⁶. A fonte dessa virtude será então originariamente natural e politicamente advinda do contrato social, garantidora da virtude mais desejável, a liberdade. Uma vez os homens livres, serão iguais; e uma vez iguais, serão justos.

Assim como a lei ocupa para Saint-Just essa função moral, David traz à sua obra a origem natural dessa virtude: ambientando o quadro em Roma – exemplo de “povos bem governados” –, colocando o amor e o respeito dos filhos pelo pai, trazendo a questão do juramento como tema... A virtude moral de David é despertada na imaginação do espectador em forma de retorno às origens e dos costumes. Os personagens do quadro, cidadãos romanos, são homens virtuosos dispostos a se sacrificarem em prol de um bem maior.

Marcelo Alves demonstra que não há como desvincular a virtude do terror. Após a Revolução, fica evidente a crise existente entre ideal e prática.

A excessiva crença na própria virtude converte-se muito facilmente em suspeita em relação à virtude alheia. A Revolução continua... Mas com uma diferença: a virtude, que inicialmente era o que legitimava a violência contra o Estado, começa a legitimar a violência do Estado contra todos aqueles “suspeitos” de se afastarem dela ou de não a possuírem ¹¹⁷.

Mediante a criação do Tribunal Revolucionário e o Comitê de Salvação Pública, o terror será o artifício prático de instauração da virtude com o objetivo de combater os vícios e a corrupção, organizador da ordem para salvaguardar o governo republicano. Nesse sentido, não haveria como desvincular um do outro: “Se a mola do governo popular é a virtude, a mola do governo popular na Revolução é, ao mesmo tempo, a virtude e o terror: a virtude, sem a qual o terror é funesto; o terror, sem o qual a virtude é impotente” ¹¹⁸. Robespierre, em discurso à Convenção em 1794, concebe o terror como a “justiça ágil” necessária à pátria.

¹¹⁶ Idem, op. cit.

¹¹⁷ Ibidem. p. 108.

¹¹⁸ ROBESPIERRE, apud, ALVES, op. cit., p. 112.

Mas se a garantia e asseguuração da virtude são feitas mediante o terror, onde está o terror nos *Horácios*? A violência é colocada por David como um mal necessário? “Que querem aqueles que não querem nem a virtude nem o terror?” nos pergunta Saint-Just. Eles querem a morte da República, responde o filósofo. David não traz nos seus quadros aqueles que não querem a República, ou seja, aqueles que sofrem com a violência do terror, mas sim aqueles que utilizam do terror para assegurá-la.

Como interpretar então essa não-violência presente no quadro? Ela é de fato relevante, ou o que nos importa aqui é a narrativa colocada por David? Há na narrativa produzida pelo pintor uma ideia de virtude e honra que só poderá ser alcançada mediante o sacrifício e a violência intrinsecamente relacionados com o contexto de disputa por território que os personagens estão inseridos, a ausência de uma violência explícita não pressupõe necessariamente a exclusão dela na obra.

1.2 O sacrifício do herói: uma análise da obra *A Morte de Sócrates* (1787)

Em 1787, David pinta *A Morte de Sócrates* (Figura 3) encomendada por Charles Michel Trudaine de la Sablière, conselheiro da aristocracia liberal do parlamento de Paris. Uma obra belíssima que inspira dignidade, heroísmo e sacrifício por seus princípios. O gesto da mão dirigida para o copo de veneno lhe foi sugerida pelo poeta André Chénier, para expressar mais plenamente a aceitação estoica da punição injusta¹¹⁹.

A obra retrata o exato momento em que Sócrates está na prisão prestes a tomar cicuta, veneno que o levaria à morte. Em 399 a.C ele havia sido julgado e condenado por corromper as mentes dos jovens atenienses com suas críticas à Democracia, além de “não crer nos deuses reconhecidos pela cidade e de introduzir novas divindades”¹²⁰. Sócrates poderia ter evitado a condenação se desmentisse suas crenças, seus ideais e escolhesse o exílio, mas recusou-se a negar seus princípios.



Figura 5: *A Morte de Sócrates*, Jacques-Louis David, 1787, óleo sobre tela, 129,5 x 196,2cm, Museu do Louvre, Paris.

¹¹⁹ P.-A. COUPIN, *Essai sur J. L. David, peintre d'histoire*. Paris, 1827. p. 21.

¹²⁰ PLATÃO apud BRISSON, Luc. *A Prova pela Morte: Um estudo sobre Fédon de Platão*. Hypnos. Ano 7 / nº 9 – 2º sem. Pág. 9-38. São Paulo, 2002. Trad. do francês: Sonia Maria Maciel (PUC-RS) e Olimar Flôres Jr.

Segundo Sócrates, Atenas estava afundando numa vertiginosa corrupção. A crítica tecida pelo filósofo aos valores da cidade vinculados pelos mitos tradicionais relaciona-se, paralelamente, ao que David também pretende questionar em relação à França nesse momento: condenar os valores do Antigo Regime estabelecendo dessa maneira uma nova forma de organização social. O projeto político neoclássico amadurece com a sabedoria dos pensadores da antiguidade clássica e junto com ela a ideia do preço que se paga caso essa nova ordem social não se estabeleça, a morte.

Sócrates foi um dos maiores filósofos do mundo antigo, imortalizado pelos diálogos de Platão que narrou em várias obras os ensinamentos do pensador. *Fédon*, diálogo que relata o acontecimento fatídico de seu envenenamento, foi onde David baseou-se para elaborar a pintura. Porém o pintor desvia-se do diálogo de Platão, fazendo sua própria interpretação do momento, ao diminuir o número de discípulos na sala e acrescentando alguns que não estavam presentes, como o próprio Platão, representado mais velho que de fato era na época da morte de Sócrates. O tema da morte heroica, coragem e sacrifício chamou a atenção de David.

A não-violência é um estado predominante nessas obras pré-revolucionárias. Ela se apresenta na obra, mas não explicitamente como, por exemplo, em *Os Fuzilamentos de 3 de maio* (1808) de Goya. Poucos são os autores que se dispuseram a fazer uma comparação entre os dois pintores, ambos neoclássicos e que aparentemente não possuem nada em comum. Starobinski os compara justamente pela diferença. David está à luz da revolução onde a emancipação da vontade política revolucionária faria sucumbir às trevas o modelo social do *Ancien Régime*. Goya está na Espanha assolada pelos resquícios da revolução, aniquilada pelo exército Napoleônico. Ambos retratam a morte, mas em Goya a morte é literal, sangrenta, traumática, devastadora. Os soldados dispostos no quadro prestes a fuzilar os espanhóis, representam uma racionalidade demente; “a regularidade, a ordem (que deveriam marcar o triunfo dos princípios) vêm apenas regulamentar o exercício da violência”¹²¹.

O que seria a morte para David em contraposição? A morte de Sócrates é uma morte simbólica. Luc Brisson, no artigo *A Prova pela Morte: Um Estudo sobre o Fédon de Platão* interpreta o suicídio de Sócrates como a prova de uma certeza: filosofar é preparar-se para a morte.

¹²¹ STAROBINSKI, op. cit. p. 130.

A pintura pode ser decomposta em oito enquadramentos: à esquerda, saindo do recinto está Xantipe, esposa de Sócrates. Acompanhada por dois discípulos, ela é retirada da sala com os filhos para evitar presenciar a cena da morte do marido. Mas a frente Apolodoro debruça-se sobre a parede, desesperado. De acordo com Platão, Sócrates mandou Apolodoro embora, porque estava transtornado demais diante da morte do mestre. David o inclui na tela numa pose de tristeza avassaladora, sintonizado com as cores de sua vestimenta que são de um azul e um marrom desbotado, em contraste ao vermelho vibrante do jovem à frente do quadro.

Sentado à beira da cama está Platão de costas para Sócrates. Um dos pés está firme no chão, enquanto o outro está disposto no ar. Serão representações dos planos sensível e não-sensível abordados por Sócrates em discurso a respeito da imortalidade da alma? Suas mãos repousam sobre o colo em sinal de respeito. A boca está coberta pelo manto, o que soa como uma curiosa contradição: como proferir um diálogo se a boca está tampada? A cabeça inclinada para baixo indica uma melancolia causada pelo luto da morte do mestre. Os olhos fechados, como as representações da Justiça, parecem indicar imparcialidade. Significa que não há distinção entre aqueles que estão sendo julgados. Mas o que há de imparcial na condenação de Sócrates? Seus discípulos tentaram exaustivamente convencê-lo a fugir da cidade e evitar a condenação, mas Sócrates não cedeu a nenhuma das súplicas. Alegava que se fugisse da sentença, iria contra todos os seus próprios valores. Preferiu a morte ao exílio, “pois fugir equivaleria a reconhecer que, exatamente como seus concidadãos, ele tinha medo da morte”¹²². Convencê-los da imortalidade da alma, significaria morrer com dignidade e sem medo.

No lado mais extremo da parte direita do quadro, um discípulo pousa a mão sobre os olhos. Seu sofrimento é silencioso. A mão que levanta, traça uma continuidade linear ao sofrimento de Apolodoro. A cor da vestimenta dos dois é contrária: de Apolodoro o manto é vermelho e a toga azul, a do segundo é vermelho e a toga azul. Uma antítese entre o sofrimento e o dever.

Num ponto de destaque encontra-se um homem que segura uma taça. Todos na sala são amigos ou discípulos de Sócrates, menos esse jovem que foi enviado para testemunhar a execução. David mostra, com perfeitas pinceladas clássicas, as suas costas musculosas e as panturrilhas fortes. Transposto na sua forma física, não suporta ver os preparativos e sua angústia ressalta o heroísmo de Sócrates e a crueldade da

¹²² BRISSON, p. 14, 2002.

sentença injusta. Seu pé esquerdo inclina-se suavemente para cima, transmitindo ao corpo e à cena, incerteza, desequilíbrio, tensão.

Entre a mão do jovem escravo e a de Sócrates que recebe a taça de cicuta, há a presença de uma linha imaginária vertical (Figura 6) que divide o quadro ao meio. Do lado esquerdo temos Platão, Apolodoro e Xantipe ao fundo com os dois discípulos. Do lado direito temos Fédon sentado ao lado da cama e quatro outros discípulos oscilam entre agonia, tristeza e atenção perante o mestre. Eles já parecem em luto.

Sócrates aponta o dedo para cima indicando que há uma esfera de existência mais elevada que o terreno dos mortais, motivo pelo qual se propõe a uma morte tão serena. Essa cena do indicador elevado pode ser uma referência à obra renascentista *Escola de Atenas* (1509-1511) de Rafael Sanzio. Na pintura renascentista, Platão localizado ao centro do quadro, dirige a mão direita com o indicador elevado para cima em referência ao mundo das ideias. O Renascimento que resgata a estética da Antiguidade Clássica assim como o Neoclassicismo, encontra na semelhança temática a diferença entre os dois movimentos artísticos. Rafael trata dos valores humanísticos. Em David, o perfeito equilíbrio entre os ideais e o intervalo entre a vida e a morte, representado pela mão direita que quase toca a taça.



Figura 6: Fragmento - A Morte de Sócrates, Jacques-Louis David, 1787

O quadro trata da eminência da morte. Nele, o luto se antecipa pela sentença proferida. O exíguo espaço físico existente entre a mão e o cálice condensa toda tensão

da cena. A partir desse espaço desenha-se uma espiral. A cena seguinte seria a de Sócrates tomando a cicuta falecendo. A consequência desse ato (desespero, dor, luto) parte desse centro para a periferia da tela. A mão de Sócrates e a taça são como um vórtice que resume as várias temporalidades presentes no quadro. O rapaz que oferece a taça a Sócrates se separa do próprio gesto. Todo o corpo volta-se para o lado oposto à própria mão em sinal de negação e repulsa. Assim a morte está presente em todo o quadro embora não tenha uma figura que a expresse.

O que não está explícito também nos interessa. A literalidade não é suficiente para transmitir a tragédia do real. O luto de alguns personagens do quadro tem caráter ideológico, além do sofrimento pela morte em seu sentido explícito. Com Sócrates morre a virtude e sem virtudes, de que vale o homem? Modelo de cidadão ideal, o Sócrates de David é virtuoso. Sua morte não pode ser em vão, ela pressupõe uma lição histórica: diante da injustiça e do poder corrompido, morrer pelo que se acredita não parece tão penoso assim. O sacrifício tem seu peso relativizado diante do bem estar coletivo.

Para a autora Carmem Gadelha no artigo *A Morte de Sócrates: Tragicalidades e Entrelaçamentos*, Sócrates carrega uma nobreza – em seu sentido virtuoso de raro, verdadeiro, real – que pressupõe uma missão civilizadora em oposição à barbárie. Seu semblante estabelece uma autoridade que oculta a dor e a debilidade pela “superioridade” concedida pela virtude.

Antes de 1793, a morte para David tem uma conotação ritualística e não traumática. A morte é vista como símbolo de mudança, inspiraria o renascimento da justiça na França, o pacto coletivo, o que diferenciaria o militante revolucionário do corrompido pelos valores antissociais da aristocracia mesquinha e egoísta.

1.3 Virtude, Terror e Morte: *Os Lictores trazendo a Brutus os corpos de seus filhos* (1789) e o limite extremo do devotamento patriótico

A tela *Os Lictores devolvendo a Brutus os corpos de seus filhos* (figura 7) possui uma das temáticas mais sombrias já tratadas por David, revelando a outra face do juramento: “põe em evidência o limite extremo do devotamento patriótico”¹²³.



Figura 7: *Os Lictores devolvendo a Brutus os corpos de seus filhos*, Jacques-Louis David, 1789, 325,9 x 425,9cm, Museu do Louvre

Em *O Juramento dos Horácios*, David manifesta um “império da emoção imediata”¹²⁴ – retratada pelas mulheres à direita do quadro em sinal de pesar e horror – para evidenciar a distância existente entre o destino da morte (ou da glória) dos guerreiros e a sensibilidade feminina. Essa é a essência que constitui o juramento para David nesse primeiro momento. Em *O Juramento do Jogo da Péla* (1791) temos a renovação dessa essência. Não serão mais as armas a constituir essa promessa abstrata,

¹²³ STAROBISKI, op. cit., p. 75.

¹²⁴ Idem.

mas o documento escrito, a proclamação de Jean-Sylvain Bailly que se encontra ao centro do quadro.

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. (...) O grande impulso coletivo é em primeiro lugar a decisão de cada vontade particular¹²⁵.

Essa evolução da concepção do que legitimaria um juramento para David é fundamental para entendermos o devotamento extremo de Brutus em relação à pátria assim como o que ele estaria disposto a fazer para salvaguardá-la. Há em Brutus uma dualidade moral representada pela estátua de Minerva, deusa da razão romana, que se encontra entre ele e os filhos mortos: o heroísmo pátrio e um conceito “tenebroso” de liberdade¹²⁶.

O quadro *Os Lictores devolvendo a Brutus os corpos de seus filhos* é apresentado no Salão em 1789, em uma exposição patrocinada pelo rei. O quadro havia sido censurado pelas autoridades pela ousadia do tema. Era temida uma comparação entre o cônsul Lucio Giunio Bruto, que não hesitou em sacrificar seus filhos pela defesa da República romana, e o rei Louis XVI que havia fracassado em repreender o Terceiro Estado após a tomada da Bastilha¹²⁷. Muitos jornais da época denunciaram o ocorrido, forçando a Academia a expor a pintura, que David devia, no entanto “modificar, eliminando as imagens das cabeças decapitadas dos filhos de Brutus içados nas lanças, que apareceram na versão original da tela”¹²⁸.

Muitos foram os esforços para retirar o quadro que, mesmo assim, foi exposto e causou um grande impacto pela cuidadosa pesquisa de David em relação aos móveis, as roupas, à decoração interior. Mandaram fazer modelos especiais para os objetos de composição do quadro, todos historicamente corretos¹²⁹.

¹²⁵ Idem, op. cit., p. 74.

¹²⁶ SABORIT, op. cit.

¹²⁷ BORGES, Philippe. *Empire to Exile*. 2005. pág. 55.

¹²⁸ Ibidem, p. 27.

¹²⁹ FRIEDLAENDER, op. cit.

Segundo Friedlaender, “Delécluze, o discípulo de David, informa-nos que o estilo adotado pela Revolução, então nascente, foi influenciado decisivamente por essa pintura”¹³⁰.

Dessa forma, David, um pintor, se tornou o homem da Revolução, com um poder absoluto no universo artístico de sua época. A partir de um processo longo e gradual de preparação, em estreita relação com as tendências que a geração anterior desenvolvera, seu impulso natural e seu temperamento impetuoso conseguiram fundir o elemento moral e o antigo numa criação política – uma coisa viva que se tornou parte constituinte de uma época extraordinária¹³¹.

Após a obra *Brutus*¹³² a popularidade da David aumentou significativamente. Apenas alguns meses antes da exposição do quadro, a Bastilha havia sido tomada e o tema “Brutus meditando perante a estátua de Roma à qual sacrificou a vida de seus filhos criminosos contra a pátria e a liberdade”¹³³ não apenas seguiria a tendência neoclássica como atenderia às necessidades do momento histórico.

Brutus, como primeiro console e fundador da república romana, tinha como função proteger o regime republicano de qualquer ameaça. Seus filhos conspiraram contra o governo desejando restaurar a monarquia, erguendo o poder da dinastia dos Tarquínios. Ao descobrir a traição dos filhos, Brutus assina pessoalmente a carta de execução dos conspiradores. Os corpos de seus filhos são devolvidos à família, para imensa dor da esposa e das filhas. É o ato final da tragédia de Alfieri a quem David deve seu tema, assim quanto a Tito Lívio ou a Voltaire¹³⁴.

Saborit ressalta a importância da peça dramática de Voltaire, *Brutus* (1731), preferida do público francês de 1790 a 1794, encenada pelo menos 122 vezes¹³⁵. O autor elucida que a peça tinha uma ideia de democracia e justiça pública nunca disseminada num palco francês.

Vous connaissez Brutus, et l'osez consoler !/Songez qu'on nous prépare une attaque nouvelle :/Rome seule a mes soins ; mon cour ne connaît qu'elle./Allons, que les Romains, dans ces moments affreux,/Me tiennent lieu

¹³⁰ Ibidem, p. 38.

¹³¹ Idem.

¹³² Devido a extensão do nome do quadro, vou me referir à obra *Os Lictores devolvendo a Brutus os corpos de seus filhos* apenas como *Brutus*.

¹³³ SABORIT, op. cit.

¹³⁴ STAROBINSKI, op. cit.

¹³⁵ SABORIT, op. cit.

du fils que j'ai perdu pour eux ;/Que je finisse au moins ma déplorable vie/Comme il eût dû mourir, en vengeant la patrie.¹³⁶

Essa cena é como o quadro de David: quatro lictores entram carregando o corpo de Titus, enquanto Brutus se senta numa cadeira à sombra. Na próxima cena, encerrando a peça, Brutus proclama seu amor por Roma, tocando o espectador. Ao ser questionado por um senador a respeito dos filhos mortos, ele responde: Rome est libre : il suffit... Rendons grâces aux dieux¹³⁷. [Roma é livre: é o suficiente... Vamos dar graças aos deuses¹³⁸.].

No quadro de David um feixe de luz ilumina o corpo de Titus transportado pelos lictores em visível contraposição às sombras que envolvem Brutus. Mais do que outra face do juramento, temos aqui as concepções de virtude e terror bem delineadas. Pela primeira vez, numa obra de David, a morte aparece explicitamente. A violência cometida por Brutus contra os próprios filhos inaugura a concepção de terror para David e, conseqüentemente, um conceito não mais abstrato de virtude, como nos *Horácios*, mas personificado em seu personagem mais atormentado, mais infeliz, “mais cidadão que pai”.

A Virtude de Brutus está associada à de Robespierre. Ela é voltada para o interesse público, envolto em um discurso racional, colocando a “liberdade nas mãos da verdade”, afim de um governo voltado aos interesses do povo, para uma “justiça eterna”, como diz Robespierre, “cujas leis foram gravadas (...) nos corações de todos os homens, mesmo naquele do escravo que as esquece, e do tirano que as nega”¹³⁹. Sendo assim, é em nome da salvação do povo que terror e virtude caminham lado a lado. A virtude é o valor máximo que legitima o ato de Brutus em relação a sua família.

A luz que ilumina os cadáveres reflete também o grupo de mulheres ao centro do quadro. O sofrimento da mãe e das irmãs que desfalecem contra ela, se encontra como uma antítese justa à razão de Brutus. Como nos *Horácios*, elas representam a feminilidade sensível em contraposição à virilidade masculina, que não encara a morte e

¹³⁶ VOLTAIR, 2015, p. 63. [Conheceis Brutus, e ousais consolá-lo?/Pensai que um novo ataque nos preparam,/Só de Roma me ocupo: com suas coisas me bastam./Vamos, que neste tempo de dor os Romanos,/Ocupem o lugar do filho perdido por eles;/Que ao menos possa acabar minha vida tão deplorável/Vingando-me, como ele deveria, do inimigo execrável.] Trad. In: SABORIT, p. 183-184, 2009.

¹³⁷ Idem.

¹³⁸ Tradução livre.

¹³⁹ ROBESPIERRE, Maximilien. Discursos e relatórios na convenção. São Paulo: Ed. Contraponto. 1999.

que se deixa dominar pelo horror. Mas por que o terror irradiado pela luz e a virtude rodeada pelas sombras?

Em um discurso feito à Convenção em 1793, David diz que o “verdadeiro patriota utiliza de todos os meios para esclarecer seus concidadãos, e apresentar aos seus olhos os traços sublimes do heroísmo e da virtude”¹⁴⁰. Brutus como o herói de David não seria refletido pela luz do sol como os reis absolutistas franceses alegavam ser. Ele seria assombrado pela liberdade acometida pelo sacrifício. A liberdade seria o inverso da morte, mas esta não deixa de completá-la.

Starobinski esclarece que a penumbra que envolve Brutus,

(...) exprime a energia da vontade refletida, capaz de suportar as consequências de sua fidelidade aos princípios e de punir a infração a ponto de fazer correr o seu próprio sangue. Foi a si próprio, foi sua posteridade masculina que Brutus sacrificou ao mandar matar seus filhos¹⁴¹.

Em sua mão, Brutus segura um pergaminho atestando a conspiração para restaurar a monarquia de Tarquínio. Para Starobinski, esse documento seria o complemento simbólico da cesta de costura (Figura 8) que se encontra no centro do quadro. Esquecida pelas personagens que compõem a tela, a cesta está direcionada para nós, espectadores, talvez para não nos esquecermos da intimidade que compõe o lar, dos hábitos que constituem esse ambiente familiar privado, “um mundo de paciência e quietude” agora devastado, desprotegido, invadido pelas virtudes e valores que compõem o coletivo. O autor a chama de vítima silenciosa em que o ferro da tesoura parcialmente coberta simboliza uma “crueldade onipresente”.

Ela ocupa a região central do quadro, objeto nulo mas patético por sua própria nulidade; oferecida à nossa percepção sensível, ela apresenta o universo ‘objetivo’, do qual o pintor não pode afastar-se. Ele a contempla e nos força a contemplá-la, no instante mesmo em que sua intenção principal é fazer entrever, pela sublimidade trágica e pelo horror (...), a dimensão moral em que o homem prostrado se mostra maior que seu destino¹⁴².

¹⁴⁰ MICHEL, R. e SAHUT, M.-C., p. 160. 1988.

¹⁴¹ STAROBINSKI, pág. 77, 1989.

¹⁴² Ibidem, p. 77-78.

Fazendo jus à cadeira que se encontra ao lado, a cesta figura uma continuação do corpo mutilado que entra imóvel como o objeto. A cadeira encontra-se, inclusive, virada contra o cadáver como se este não fosse bem-vindo. Em oposição, a mãe estende o braço para filho morto como se o chamasse, refletindo seu pesar. Ao contrário está o braço de Brutus que se fecha, atestando seu domínio sobre a sensibilidade.



Figura 8: Fragmento. *Os Litores devolvendo a Brutus os corpos de seus filhos*, Jacques-Louis David, Museu do Louvre

Esse domínio da sensibilidade representado pelo braço entra em contradição com seus pés. Sua postura é inflexível, o cenho cerrado e as feições duras. Mas os pés refletem uma emoção reprimida: aqui está o luto de Brutus. Diferente do resto de seu corpo, seus pés estão iluminados. Uma fusão entre a virtude e o terror se faz presente. Castigado e redimido, como um misto de horror e de ternura, seus pés representam seu coração, firme e duro como o chão, mas crispados, não totalmente equilibrados, uma vez que não se apoiam completamente na superfície maciça. Atentamente, observamos que os pés de sua filha desfalecida também não.

Ao fazer aparecer o cadáver, David impressiona o espectador. Ainda que o tema da morte não seja inédito na arte do século XVIII, o contexto muda o tom contemplativo que ela conota. Aqui não há uma questão natural ou mesmo religiosa, o corpo atlético de Titus confere uma beleza trágica, fascinante. O juramento de Brutus representado pelo corpo, ganha um tom belo, ideal, em que a morte causa espanto ao mesmo tempo em que nos transmite um conforto pelo dever cumprido.

As cores conferidas por David acompanham todo esse movimento. Os tons claros da roupa das mulheres transmitem toda suavidade, a sensibilidade e a dor que imperam. Brutus veste as cores vermelha da fúria e do dever em contraste com a manta branca imparcial da postura que carrega. O filho que jaz sobre um manto azul claro reforça uma serenidade conferida à sua morte. Ao matá-lo, Brutus o redime e agora está em paz. Porém, em oposição ao manto claro de Titus temos o elemento mais perturbador da obra: a pessoa que se encontra na extrema esquerda do quadro com o manto azul escuro sobre os olhos (Figura 9).



Figura 9: Fragmento. *Os Litores devolvendo a Brutus os corpos de seus filhos*, Jacques-Louis David, Museu do Louvre.

Nenhuma das análises consultadas explora quem ou o que significa esse elemento perturbador e a maioria sequer cita essa pessoa. Geralmente acabam englobando-a no grupo das mulheres por exprimir um penoso estado de tristeza. Mas ao observar os traços de David, comparando as representações anatômicas de figuras masculinas e femininas, levanto a hipótese de que essa pessoa não seja uma mulher e sim um homem: o fantasma do filho de Brutus que se mata ao saber que o pai descobre a traição cometida por ele. Esse personagem que é eliminado da tragédia de Voltaire aparece como um fantasma na obra de David. O manto que cobre a cabeça com uma tristeza tão atormentada poderia ser um gesto de vergonha do ato desonroso e não pesar pela morte de Titus.

Essa hipótese entra em conflito com a análise de Thomas Crow no livro *La Inteligencia del Arte*. Para o historiador da arte, David teria produzido uma filosofia da pintura na qual as emoções atuavam no espectador mediante um cálculo de relações e

não por pantomimas¹⁴³ de sentimentos¹⁴⁴. Esse cálculo seria representado pelas movimentações das mulheres pela entrada do cortejo à reação de Brutus, que de costas, se nega a encarar o cadáver; e a cesta de costura silenciosa em oposição à mulher que se esconde atrás do manto. Crow afirma que essa mulher é uma *ansiana*¹⁴⁵, que com os músculos do colo tensos e os braços sinuosos queimados pelo sol, parece ser a mulher que criou os jovens: “A la ansiana se le concede el honor de expresar el dolor más profundo y admirable – una declaración poderosa de la democracia incipiente en el año em que empezó la Revolución francesa”¹⁴⁶.

Em qualquer uma das análises é uma personagem que destoa das demais por apresentar um não-saber: a potência, as constelações de sentido que convidam o espectador a participar do quadro. Ela é o elemento pictórico que reforça o heroísmo de Brutus ao evidenciar o terror que transmite. Ela permite o luto na medida em que mostra o caráter didático por ele empregado e a função histórica que carrega.

O não-saber seria aquilo que não pode ser enunciado pela razão, “não se trata mais de pensar um perímetro, um fechamento (...) trata-se de experimentar uma rasgadura constitutiva e central: ali onde a evidência, ao se estilhaçar, se esvazia e se obscurece”¹⁴⁷.

A análise dessas três obras permite perceber seu potencial de violência e a consequente inflamação dessa violência conforme a Revolução se aproxima. A próxima obra emblemática de David, *Marat Assassinado* (1793), apresenta uma considerável mudança em relação a essa violência colocada até então, bem como a forma de se apreender a morte, o papel designado para família e a função do Estado na sociedade pós-1789.

¹⁴³ Representação de uma história exclusivamente através de gestos, expressões faciais e movimentos.

¹⁴⁴ CROW, Thomas. La inteligencia del arte. FCE, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008. Trad. Laura E. Manríquez.

¹⁴⁵ Mulher velha.

¹⁴⁶ CROW, op. cit. p. 146-147.

¹⁴⁷ DIDI-HUBERMAN. Georges. Diante da Imagem. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34. 2015. p. 16.

CAPÍTULO 2: A ARTE NEOCLÁSSICA E A ESTÉTICA DO TRAUMA

Ao compreender a complexidade de como se estruturou o projeto político estético neoclássico de Jacques-Louis David, nos deparamos com a obra mais emblemática do pintor entre as produzidas de 1789 a 1795: *Marat Assassinado* (1793). Nessa obra, David concentra toda sua maturidade como artista ao associar estilos estéticos diferentes numa mesma tela.

A pintura é incontestavelmente neoclássica pela composição dos elementos geometricamente posicionados, pelos requintes de estilo barroco e o belo transcendental da arte grega. Também podemos destacar o teor verossímil (pode-se mesmo dizer realista) que almeja e a relação belo-bom-verdadeiro (ideal estético platônico) que a imagem de *Marat* nos transmite.

Essa mescla de estilos torna *Marat Assassinado* um quadro provocador, pois expõe ao espectador uma mensagem conflituosa. Por um lado, o arrebatamento diante da figura santificada de Marat morto, o conforto do luto, a imagem eternizada do sacrifício promovido ao povo francês; por outro, o desejo de dar continuidade ao processo revolucionário ainda em vias de alicerçar-se. O objetivo desse capítulo será, portanto, compreender esse conflito como um processo de descontinuidade na obra de David, tanto do ponto de vista estético e estilístico como também o moral.

O trauma causado pela morte de Marat se dá, primeiramente, pela surpresa do acontecido.

Esse não era o primeiro crime de morte contra um revolucionário de prestígio (alguns meses antes o montanhês Le Peletier havia sido mortalmente golpeado pela espada de um monarquista), mas nunca antes se havia procurado atingir um dos grandes líderes da Revolução. Além disso, a ação não vinha dos inimigos tradicionais da Revolução – grandes aristocratas, militares do antigo Regime, especuladores etc. –, mas do próprio campo revolucionário, ainda que conjunturalmente mais moderado. Por estas e outras razões, o atentado fatal suscitou como nenhum outro um vivo sentimento de indignação entre o povo e a elite política da esquerda, tendo desdobramentos concretos não só na radicalização institucional do uso da violência revolucionária como na sua objetivação conceitual¹⁴⁸.

Esse descontentamento gerado na população pelo assassinato do tribuno demonstra um acirramento no *terreur*. Eduardo Carreira avalia que, diante daquele acontecimento, a Revolução tornou-se mais violenta, “o sentimento geral era de que

¹⁴⁸ NETTO CARREIRA, 2016, p. 61-62.

mais violência devia ser agregada ao embate político e numa escala formal e institucional sem precedentes”¹⁴⁹. Na manhã seguinte à morte de Marat, vários manifestantes organizaram petições exigindo justiça pelo ocorrido e, em todas elas, constava o termo terror¹⁵⁰. Na imprensa radical, o jornal *Le Publiciste de la République française* (nº 243) de 16 de julho de 1793, Jacques Roux pede aos revolucionários que não chorem a morte do *Ami du Peuple*, pois ele não está morto, mas sim liberto de seu corpo físico, podendo de forma ainda mais competente, identificar os traidores da pátria e condená-los garantindo a República e a liberdade aos cidadãos.

RÉPUBLICAINS, sans-culottes, jacobins, montagnards ; ô vous tous qui aimez la liberté et l'égalité, cessez de verser des larmes sur la tombe de voter ami ; et n'affligez pas ses mânes par le spectacle de votre douleur ; MARAT N'EST POINT MORT, son âme, dégagée de sa dépouille terrestre, et planant sur toutes les parties de la république, n'en sera que plus souple pour s'introduire dans les conciliabules des fédéralistes et des tyrans ; elle n'en sera que plus habile à pénétrer les secrets de ceux de vos représentants qui osent trahir à la face du ciel, et la patrie et leurs serments : elle n'en sera que plus active, enfin, à dévoiler les opérations perfides des fonctionnaires de la république et de leurs agents, à arracher le masque du patriotisme aux traîtres, à vous dénoncer tous les scélérats, tous les attentats qui seront portés à la république et à la liberté¹⁵¹.

O pedido de Jacques Roux sugere tornar o luto coletivo e não afligir os males do ocorrido.

Em 27 de julho de 1793, faz o chamado para a população,

Citoyens, ce n'est qu'en jetant la terreur dans l'âme des traîtres, ce n'est qu'en faisant éclater la foudre de la liberté sur les représentants infidèles qui ont mis la patrie sur les bords de l'abîme, ce n'est qu'en frappant sans miséricorde les meneurs de l'aristocratie, et ceux qui ont préparé le déchirement de la république, que vous assurerez son indépendance¹⁵²

¹⁴⁹ NETTO CARREIRA, op.cit., p. 63.

¹⁵⁰ Idem.

¹⁵¹ *Publiciste de la République Française*. Paris, n. 243, edição de 16 de julho de 1793, 8º par. (Disponível em <https://unsansculotte.wordpress.com/2013/02/08/le-publiciste-de-jacques-roux/> Acesso em 29-05-19) Tradução: REPUBLICANOS, sans-culottes, jacobins, montagnards; Ó todos vocês que amam a liberdade e a igualdade, parem de derramar lágrimas no túmulo do amigo votante; e não aflija seus males com o espetáculo de sua dor; Marat não está morto, sua alma, libertada de seus restos mortais e pairando sobre todas as partes da república, será ainda mais flexível para ser introduzida no conselho de federalistas e tiranos; só será mais capaz de penetrar nos segredos daqueles de seus representantes que ousam trair em face do céu, e do país e seus juramentos: será ainda mais ativo, finalmente, desvendar as operações pérfidas de servidores públicos da república e de seus agentes, para arrancar a máscara de patriotismo dos traidores, para denunciar a vocês todos os vilões, todos os ataques que serão trazidos à república e à liberdade.

¹⁵² *Publiciste de la République Française*. Paris, n. 248, edição de 27 de julho de 1793, 8º par. (Disponível em <https://unsansculotte.wordpress.com/2013/02/08/le-publiciste-de-jacques-roux/> Acesso em 29-05-19) Tradução: Cidadãos, é apenas jogando o terror nas almas dos traidores, é apenas por

Analisarei três autores – Giulio Carlo Argan (1988), Ginzburg (2014) e Starobinsk (1973) – que se debruçaram sobre essa obra chegando a conclusões analíticas diferentes entre si. A discrepância entre essas análises sugere uma possibilidade de entendimento dessa descontinuidade existente no projeto político de David após o período do Terror.

É importante ressaltar os diferentes contextos (e objetivos) nos quais cada autor elaborou suas respectivas análises, o que produz ressonâncias diversas nas diferentes perspectivas. Argan, em sua obra *Arte Moderna*, procura na conceptualização, diferenciações e semelhanças entre o Clássico e o Romântico, a origem da Arte Moderna. Para o historiador italiano, tanto a arte elaborada no final do século XVIII (Neoclassicismo), como a transição no início do século XIX, com artistas como Ingres, Géricault e Goya à consolidação do Romantismo com Delacroix, constituem categorias e estilos que iram inaugurar a arte moderna no século XX. Nessa perspectiva, Jacques-Louis David como expoente maior da arte neoclássica, foi um dos responsáveis por essa transição estilística. Argan considera *Marat Assassinato* um pivô da arte moderna ainda em desenvolvimento, pois carrega consigo o conflito e a junção, entre a tradição e o moderno.

Starobinski no livro *1789 – Emblemas da Razão* investiga as transformações culturais sofridas pela França no momento da Revolução. O autor aborda questões artísticas, simbólicas, comportamentos mentais, simbólicas até as raízes da antiguidade clássica. Elucida também técnicas de expressão e representação na arquitetura, música, urbanística, etc. O livro é composto por vários ensaios autônomos entre si que formam um conjunto em que Starobinski “diagnostica nas obras, fortemente individuais, as associações orgânicas que elas mantêm com as aspirações da época”¹⁵³. O crítico literário encontra nas obras de David elementos de contradição daquilo que parece evidente. As obras neoclássicas instauram uma energia e uma vontade contaminadas por um perfume de “vaga necrofilia”¹⁵⁴: “A Liberdade traz consigo a morte, à ação está incorporando o aniquilamento – a morte e o aniquilamento fascinam. O mártir Marat, novo Salvador (...), nos atrai enquanto cadáver exemplar do supremo agir que leva à

estourar o raio da liberdade sobre os representantes infiéis que colocam o país à beira do abismo, é somente atacando sem piedade os líderes da aristocracia, e aqueles que prepararam a destruição da república, que você garantirá sua independência.

¹⁵³ COLI, JORGE. Prefácio in: STAROBINSKI, op. cit, p. 10.

¹⁵⁴ Ibidem, p. 9.

destruição de si” ¹⁵⁵. Para Starobinski, David incorpora em suas obras o exemplar e contraditório equilíbrio entre o Terror e a Virtude.

Em *Medo, reverência e terror – Quatro ensaios de iconografia política*, Ginzburg elabora “experimentos”, como o próprio autor aponta, ligados à iconografia política. O autor utiliza o referencial teórico-metodológico do historiador da arte Aby Warburg para elaborar a análise de temas distintos e cronologicamente distantes entre si. O conceito de *Pathosformeln* (“fórmulas de emoções” ¹⁵⁶) será o instrumento analítico por ele utilizado, buscando nas mediações culturais específicas a forma como as expressões das emoções se manifestam. Um desses ensaios é dedicado à obra *Marat Assassinado*, em que Ginzburg identifica a “retomada dos gestos de uma iconografia antes pagã e depois cristã, a serviço da iconografia revolucionária” ¹⁵⁷ ilustrando as ambivalências da secularização.

Como alternativa às perspectivas elucidadas acima, proponho a leitura de *Marat Assassinado* (1793) a partir da história como trauma, no intuito de contribuir com essas interpretações. O instrumental da psicanálise permite ao historiador pousar um novo olhar sobre o passado, uma vez que com o auxílio de categorias como trauma, luto, perambulação e sintoma, sugerem novas perguntas, questões e reflexões ao objeto da arte, que é o objetivo geral desse trabalho.

Marcio Seligmann-Silva em seu artigo *A História como Trauma* menciona a importância da “virada freudo-kantiana” ¹⁵⁸ na possibilidade de representação do real diante de um evento extremo, como foi o caso do Holocausto na Segunda Guerra Mundial. A questão sofreria um deslocamento: “em vez de centralizar a reflexão sobre os modos de reproduzir a realidade, deve-se, antes pôr em questão a possibilidade mesma de se experienciar essa realidade” ¹⁵⁹. Como representar um evento extremo, violento, inédito ao ponto de não haver palavras para defini-lo?

O autor desenvolve a hipótese que o conceito de trauma na psicanálise problematiza “a possibilidade de um acesso direto ao ‘real’” e “revoluciona a concepção do mesmo” ¹⁶⁰. Um dos conceitos-chave para a psicanálise, trauma é definido como uma *ferida* na memória e “o tratamento psicanalítico (...) existe em função do trabalho

¹⁵⁵ Ibidem, p. 10.

¹⁵⁶ GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência e terror: quatro ensaios de iconografia política*. Tradução: Federico Carotti, Joana Angélica d’Avila Melo e Júlio Castañon Guimarães. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 12

¹⁵⁷ Idem.

¹⁵⁸ SELIGMANN-SILVA, op. cit.

¹⁵⁹ Ibidem, p 83.

¹⁶⁰ Idem.

de recomposição do evento traumático”¹⁶¹. Sendo assim, esse conceito se torna propício para a teoria da história, pois questiona a concepção da realidade, muda a relação do pesquisador com o passado abrindo-o para possibilidades em detrimento da procura por uma verdade absoluta.

Para desenvolver a hipótese da história como trauma, Seligmann-Silva elabora, juntamente com Walter Benjamin, Adorno e Baudelaire¹⁶², a visão da realidade como catástrofe¹⁶³. Não mais como evento raro ou fenomenológico, a catástrofe passa a ser um evento cotidiano, onde o real estaria repleto de choques e embates com o perigo¹⁶⁴. Seligmann-Silva afirma que essa mudança na definição de catástrofe se dá com o advento da Modernidade, na passagem do século XIX para o XX, que teria por consequência um abalo considerável na concepção tradicional de representação.

Com a nova definição da realidade como catástrofe, a representação, vista na sua forma tradicional, passou ela mesma, aos poucos a ser tratada como impossível; o elemento universal da linguagem é posto em questão tanto quanto a possibilidade de uma intuição imediata da “realidade”. Essa condenação da representação nos seus moldes tradicionais, deu-se não sem ambiguidades: ora exigiu a passagem do discursivo para o imagético, ou seja, da palavra para a imagem, ora seus adeptos defenderam uma descrição realista dos fatos – novamente nos moldes tradicionais¹⁶⁵.

A Revolução Francesa, marco da passagem da Idade Moderna para a contemporaneidade, adequa-se ao que Seligmann-Silva chama de *evento-limite*, uma catástrofe, que juntamente com o neoclassicismo de David, nos faz questionar os limites de sua representação ou mesmo a sua possibilidade. Através de sua arte, David se torna testemunha ocular¹⁶⁶ de um evento até então nunca visto, nunca experienciado. Quais foram, então, os recursos ou os caminhos utilizados pelo pintor para atingir e elaborar, na forma pictórica, algo nunca antes vivenciado?

Ao tratar o sublime como categoria do ilimitado, Seligmann-Silva procura relacionar estética, testemunho e representação. O conceito de sublime já havia sido pensando por Baumgarten em 1750 nos seus estudos sobre Estética, como mencionado no primeiro capítulo. Por definição, o característico de sublime é “justamente o seu

¹⁶¹ SELIGMANN-SILVA, op. cit., p. 84.

¹⁶² Seligmann-Silva ainda recorre a muitos outros historiadores e filósofos como: Saul Friedlander, Jacques Derrida, Hayden White, Lyotard, etc.

¹⁶³ SELIGMANN-SILVA, op. cit.

¹⁶⁴ Idem.

¹⁶⁵ Ibidem, p. 75.

¹⁶⁶ Para Seligmann-Silva, “a testemunha é sempre testemunha-ocular”. Ibidem, p.82.

‘excesso’, a sua força ofuscante que escurece, na nossa mente, todos os nossos conceitos”¹⁶⁷. Para Moses Mendelssohn,

(...) nunca houve na nossa alma algum conceito semelhante conectado ao sublime ou ao objeto de nossa admiração. (...) Deve-se justamente a esse fato a impressão forte que a admiração gera na nossa mente, que não raro gera um assombro, ou até mesmo uma espécie de anestesiamento, uma falta de consciência¹⁶⁸.

A definição de Mendelssohn, segundo Seligmann-Silva, será problematizada por Friedrich Schlegel e Novalis que pensam as consequências desse anestesiamento, dessa “falta de consciência” para a filosofia. O sublime estaria no campo do infinito, na ausência de limites (*sub-limen*) e só poderia então ser registrado pelas artes¹⁶⁹. Dessa maneira, a arte é uma alternativa para a descrição literal de um evento, uma vez que dispõe de recursos para abordar o inexprimível do acontecimento presente. A testemunha do evento se conecta ao sublime pelo seu estado de suspensão, pela desativação da consciência, uma vez que o “sublime é tratado como pertencente ao campo do medo: medo da perda total do eu, da morte, do inconcebível”¹⁷⁰.

Essa reflexão sobre o sublime nos interessa por duas questões. A primeira, por problematizar o fato de David ter sido uma das primeiras pessoas a se deparar com Marat morto em sua banheira. Como amigo do tribuno isso lhe causara um choque, não apenas pela violência do evento, mas pelo significado e as consequências conferidas à morte de Marat, como será elucidado mais adiante.

A segunda questão está voltada para a plasticidade da obra. Como testemunha, David se propõe a pintar o quadro tal como o encontrou, o que, na realidade, não acontece. Marat possuía pústulas espalhadas por todo corpo em decorrência de uma doença de pele e passava horas na banheira para aliviar suas dores e coceiras. Encontrado morto depois de algum tempo, é natural que estivesse em estado de putrefação. Porém, David pinta-o santificado, marmorizado, com uma beleza fúnebre.

Para Seligmann-Silva, a concepção de realidade está diretamente ligada à definição de “agora” de Jacques-François Lyotard, “como momento de um perigo, como evento a ser testemunhado”¹⁷¹, onde o encontro com o real é sempre traumático.

¹⁶⁷ Ibidem, p. 80.

¹⁶⁸ MENDELSSOHN, Moses apud SELIGMANN-SILVA, op. cit., p. 80.

¹⁶⁹ SELIGMANN-SILVA, op. cit.

¹⁷⁰ Ibidem, p.83.

¹⁷¹ Ibidem, p.86.

O conceito psicanalítico de trauma expõe precisamente os limites de representação entre o testemunho e o evento. “A representação extremamente realista é possível”, diz Seligmann-Silva, “a questão é saber se ela é desejável e com que voz ela deve se dar”¹⁷². David poderia, de fato, pintar Marat tal como foi encontrado, mas não o fez. Por quê? Parece-me que a falta de compromisso de David com a veracidade do fato cria uma realidade alternativa para o ocorrido. O Marat imortalizado por David “transborda” da banheira juntamente com os mantos branco e verde, assim como a Revolução Francesa “transborda” nosso aparelho conceitual.

A realidade alternativa criada por David propõe um lugar para Marat na história. Uma vez transformado em mártir, será exemplo a ser seguido. Sua imagem será cultuada e comparada a de Jesus Cristo.

¹⁷² Ibidem, p.85.

2.1 Marat Assassinado e a arte como luto

No livro *Origens culturais da Revolução Francesa*¹⁷³, Roger Chartier procura compreender os diversos acontecimentos que levaram à revolução de 1789 não apenas pelo seu viés intelectual-filosófico ou político-econômico, mas também através de documentos literários, religiosos, peças teatrais e obras de arte, entre outros documentos produzidos no século XVIII.

Seguindo o pensamento de Taine, Chartier chama atenção para o classicismo francês como um dos fatores responsáveis por definir um “espírito revolucionário”¹⁷⁴, que extrapolaria uma visão da Revolução restrita aos aspectos políticos, sociais ou econômicos, apontando para um conjunto de transformações culturais e cotidianas que interferem diretamente nas relações pessoais e coletivas.

Em uma carta endereçada a Boutmy em 1874, Taine mostra que também poetas, teatrólogos e renascentistas - não apenas filósofos - foram responsáveis por desenvolver as “ideias” que levaram à Revolução:

[Eu quero] mostrar que Boileau, Descartes, Lemaistre de Sacy, Corneille¹⁷⁵, Racine, Fléchier são os antecessores de Saint-Just e Robespierre. O que os reteve foi que o dogma se desgastou pelos seus excessos e foi derrubado pela visão científica do mundo (Newton, via Voltaire), o espírito clássico inevitavelmente produziu a teoria do homem abstrato, natural e do contrato social¹⁷⁶.

Para Chartier, além do Iluminismo, o triunfo da razão tem suas origens no classicismo e na *raison raisonnée*¹⁷⁷. O espírito clássico teria sido responsável por estruturar o pensamento filosófico ao mesmo tempo em que abalaria os alicerces das fundações históricas da monarquia. Isso culminaria, concomitantemente, na substituição de um “indivíduo real tal como de fato existe na natureza e na história por um ‘homem em geral’¹⁷⁸” inaugurando um “mundo abstrato”, ou seja, ideal, que negaria a realidade posta, erradicando a cultura enraizada na sociedade francesa.

¹⁷³ CHARTIER, Roger. *Origens culturais da Revolução Francesa*. Tradução: George Schlesinger. São Paulo: Editora UNESP. 2009.

¹⁷⁴ As aspas são colocadas pelo próprio Chartier. *Ibidem*, p. 33.

¹⁷⁵ Corneille fora citado anteriormente nesse mesmo trabalho como autor da tragédia *Horace* de 1641.

¹⁷⁶ A carta para Boutmy, de 31 de julho de 1874, é citada na introdução por François Léger. “Taine et les *Origines de la France contemporaine*”, p. XXXI, apud CHARTIER, op. cit. p. 33.

¹⁷⁷ CHARTIER, op. cit.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 33.

O classicismo foi responsável por propiciar na sociedade uma expectativa de regeneração social, investindo em novos valores (familiares, patrióticos e cívicos), que acabaram sendo bem recebidos pelos revolucionários, uma vez que pretendiam desconstruir toda cultura vigente em função de uma que promovesse as mudanças necessárias às demandas revolucionárias¹⁷⁹. A matriz desse pensamento é colocada mais uma vez por Taine na seguinte passagem:

Em nome da Razão, da qual o Estado somente é representante e intérprete, eles se propõem a desfazer e refazer, de acordo com a razão, e com a razão apenas, todos os costumes, festas, cerimônias e trajes, a era, o calendário, pesos e medidas, os nomes das estações, meses, semanas e dias, de praças e monumentos, nomes de família e de batismo, títulos honoríficos, o tom do discurso, a forma de saudação, de cumprimentar, de falar e de escrever, de tal maneira que o francês, como anteriormente o puritano e o quacre, remodelado até mesmo em sua substância interna, exponha, mediante os mínimos detalhes de sua conduta e aparência, o domínio do todo-poderoso princípio que remodela seu ser e a inflexível lógica que controla seus pensamentos. Isso constitui o resultado final e triunfo completo do espírito clássico¹⁸⁰.

Para Chartier, Taine propõe uma exuberante e embriagada filosofia contra-revolucionária que culminaria, assim, no fracasso da revolução¹⁸¹. Admite, todavia, a importância da contribuição de Taine em perceber que o classicismo proporcionou uma mudança na própria tradição em si¹⁸² ao deixar de lado a busca de “heróis fundadores” propugnada pelos próprios revolucionários.

Filiações que fracassaram em vir à tona na consciência dos protagonistas históricos e que teciam relações desconhecidas sob suas proclamadas ideologias são mais interessantes que aquelas que eles alegavam e exaltavam. A esse respeito, Taine contribuiu para a conceitualização do processo cultural que incluía a Revolução, situando-a num intervalo de tempo mais longo do que havia sido considerado¹⁸³.

Essa reflexão de Chartier sobre a razão clássica nos leva a considerar o lugar ocupado por *Marat Assassinado* de David no contexto revolucionário francês. Ao mesmo tempo em que obra cumpre o topos forjado pela Revolução de um herói nacional, o quadro também é sobre um homem comum, de origem humilde, que se sacrifica em prol de uma causa maior que ele.

¹⁷⁹ Idem.

¹⁸⁰ TAINÉ apud CHARTIER, op. cit., p. 33-34.

¹⁸¹ CHARTIER, op. cit.

¹⁸² Chartier define tradição como as “formas mais respeitadas de autoridade, real e divina”. Ibidem, p.34.

¹⁸³ Idem.

Chartier considera as obras de David e a referência que fazem à Antiguidade grega e romana, uma transferência de valores sociais “com a intensidade afetiva e espiritual tradicionalmente reservada à crença cristã”,

Referências a Antiguidade grega e romana substituíram as citações bíblicas, fornecendo tanto um léxico como uma estética para essa transferência de sacralidade. (...) O novo paradigma de pintura afirmado nas obras-primas de David apresentadas no Salon Carré (...) refletiam uma concepção de representação inspirada por Diderot (...) colocada a serviço da celebração da virtude cívica. Pela escolha de temas clássicos, patrióticos e políticos, porém mais ainda por uma forma que deixava de lado as regras e convenções acadêmicas, a pintura de David na última década do Antigo Regime buscava produzir uma emoção, um entusiasmo e uma perda de noção de si mesmo no espectador que traziam consigo algo da experiência religiosa para a experiência estética¹⁸⁴.

Como veremos adiante, essa transferência da sacralização religiosa é explícita em *Marat Assassinado*, pois a obra é cultuada pelos revolucionários e Marat comparado a Jesus Cristo. O quadro tem um estilo realista, representando uma situação cotidiana, com uma evidente preocupação social, remetendo ao presente do amigo que acabara de ser assassinado na banheira pela girondina Charlotte Corday em 13 de julho de 1793. A tragédia não é clássica, como nas obras anteriores, mas uma tragédia moderna.

Marat é um quadro visivelmente fúnebre e sombrio. A predominância das cores preta, verde e amarela traz à obra todo teor melancólico, e sepulcral caracterizado por um estranhamento que comporta uma beleza compreendida nos termos clássicos. David pronunciou-se sobre a visão do amigo morto:

Na véspera da morte de Marat, a Sociedade dos Jacobinos nos enviou, a Maure e a mim, para saber dele. Encontrei-o instalado de tal maneira que me impressionou. Tinha a seu lado um tabuleiro de madeira, em cima do qual estavam a tinta e o papel, e sua mão, saindo da banheira, escrevia seus últimos pensamentos para o bem-estar e a salvação do povo. Ontem, o cirurgião que embalsamou seu corpo perguntou-me de que maneira iríamos expô-lo aos olhares do povo na igreja dos Cordeliers. Algumas partes de seu corpo não podem de forma alguma ficar descobertas, já que, como sabeis tinha uma espécie de lepra e seu sangue ficava queimado; mas pareceu-me que seria interessante mostra-lo na atitude em que o encontrei, escrevendo para a felicidade do povo¹⁸⁵.

David, em discurso contido, mas revelador explicitou sua admiração por Marat e seu descontentamento pela morte do amigo. Percebemos seu pesar em frases como “e

¹⁸⁴ Ibidem, p. 248-249.

¹⁸⁵ Gazette nationale ou Le Moniteur Universel, nº198, 17- VII-1793. apud SABORIT, op. cit. p. 185.

sua mão, saindo da banheira, escrevia seus últimos pensamentos para o bem-estar e a salvação do povo”. Seria possível dar continuidade à revolução sem Marat? A resposta é um claro “sim”, provavelmente então mais do que nunca. David irá imortalizá-lo “escrevendo para a felicidade do povo”.

O quadro se diferencia de todas as produções de David até então, desde o tema até as dimensões (1,65 x 1,28 m) que são menores que os anteriormente analisados *Horácios*, *Sócrates* e *Brutus*. David recusa a tradição imagética do herói nacional nobre e inalcançável. Em seu lugar pinta um mártir revolucionário, um homem comum, o cidadão moderno.

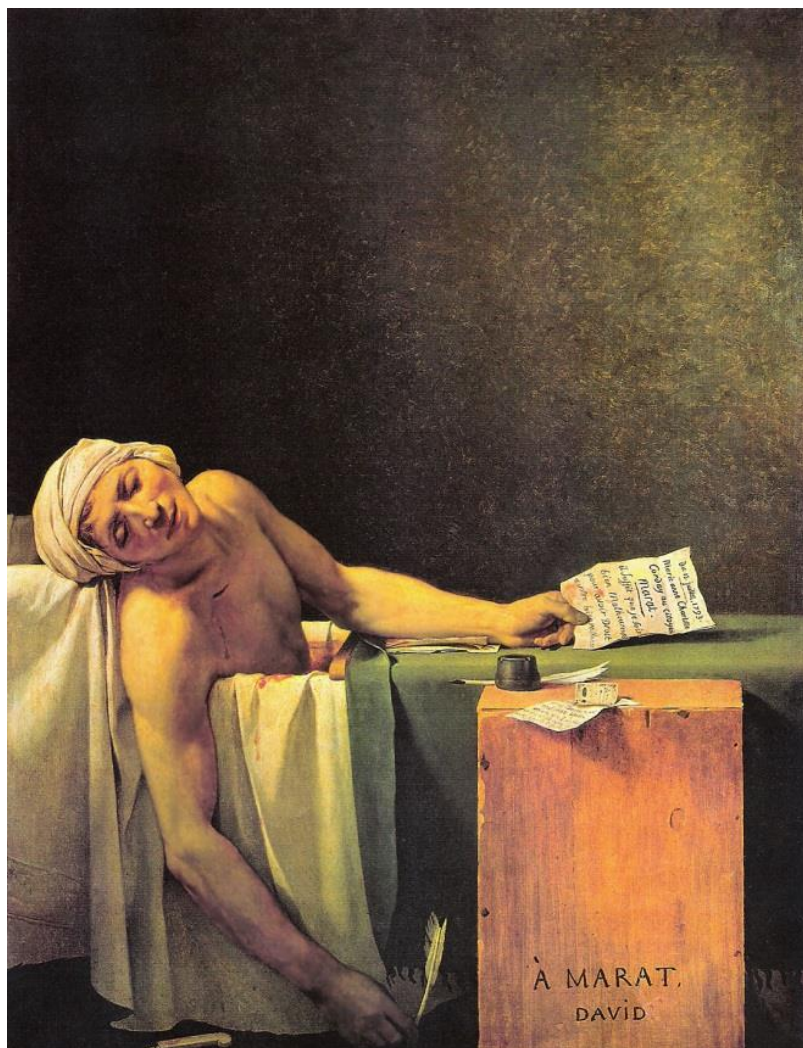


Figura 10: Marat Assassinado, Jacques Louis David, 1793, óleo sobre tela, 1,65 x 1,28 m. Bruxelas, Musées Royaux de Beaux-Arts

O quadro mostra *Marat em seu último suspiro*¹⁸⁶ deitado na banheira onde passava boa parte do dia para aliviar suas dores “e na qual escrevia suas mensagens ao povo”, expressando “a virtude do tribuno que domina o sofrimento para cumprir o dever”¹⁸⁷. Apesar do teor visivelmente realista no que diz respeito ao tema e ao estilo (não remetendo a temas clássicos, heróis romanos ou helenísticos), David não pinta as escrófulas na pele de Marat, mas ileso da feiura, marmorizado, santificado como a *Pietà* de Michelangelo.

Nesse sentido podemos tratar o realismo de David como um sintoma do esquecimento. Não saberemos por ele como eram as feridas purulentas de Marat. A memória transmitida por David através da obra será a beleza moral do tribuno, se remetendo mais à sua alma incorruptível do que sua fisionomia deformada. Como obra neoclássica, utiliza-se do belo ideal clássico para conduzir o espectador ao bem, ao agradável e ao desejável.

Ao lado da banheira onde jaz o corpo de Marat, encontra-se uma caixa de madeira que servia de apoio para a escrita de mensagens e dos nomes daqueles que deveriam ser punidos na guilhotina por traição à República. Para Argan, a caixa representa a pobreza, a integridade do político. A simplicidade do recinto manifesta as virtudes de Marat aliado aos seus grandes feitos como cidadão para o coletivo, para o povo, para a França. Na parte inferior da caixa, a dedicatória e a assinatura de David – À MARAT, DAVID – e logo abaixo os dizeres “l’an deux” (“Ano Dois”), uma referência ao novo calendário revolucionário e à razão que o rege.

Na mão esquerda de Marat, a carta de Charlotte Corday a ele endereçada – “Ao cidadão Marat” – um pouco antes de assassiná-lo. Na carta os dizeres: “Basta que eu seja muito infeliz para ter direito à vossa benevolência”. A carta possui duplo significado: a bondade de Marat que recebe a carta altruisticamente na intenção de ajudar a mulher, mas também a traição de Corday às boas intenções do tribuno. A carta tem maior visibilidade que a própria faca, a arma do crime, que está à sombra, no canto esquerdo do quadro. Por que dar mais destaque à carta que a arma do crime que foi de fato responsável por tirar a vida de Marat? David expõe ao espectador sua prioridade: ressaltar as virtudes do tribuno e não a ação de Corday. A violência da girondina não

¹⁸⁶ Esse é o título do quadro utilizado por David em uma carta mencionada por Ginzburg. GINZBURG, Carlo. Medo, reverência e terror: quatro ensaios de iconografia política. Tradução: Federico Carotti, Joana Angélica d’Avila Melo e Júlio Castañon Guimarães. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

¹⁸⁷ ARGAN, op. cit., p. 43.

obscorece a equidade de Marat, como se seu gesto fosse pequeno diante da dignidade do revolucionário.

Starobinsk contrasta a carta de Corday com o outro bilhete localizado em cima da caixa ao lado da banheira acompanhado de um *assignat* com os dizeres: “Dê este *assignat* à sua mãe...”. O cidadão assassinado por sua benevolência e o herói político compartilha o mesmo corpo¹⁸⁸.

Na mão direita de Marat a pena em contraposição à faca: a arma do tribuno e a arma da assassina¹⁸⁹. A literalidade desses objetos é provocativa. Nesse ponto encontramos divergências interpretativas entre Argan e Carlo Ginzburg em seu livro *Medo, reverência e terror: Quatro ensaios de iconografia política*. Argan interpreta a literalidade de David como testemunho,

Nenhuma idealização formal: o lado da caixa-mesinha, que fixa o plano-limite do quadro, é um eixo em que se vêem, com a alucinante clareza de um *trompe-l'oeil*, os veios da madeira, os nós, os buracos dos pregos; nas folhas lêem-se as palavras escritas, a data. É ainda a velha maneira da pintura do Iluminismo (Hogarth) de determinar o local do fato mediante uma série de presenças significativas, testemunhais (...) ¹⁹⁰.

Na perspectiva de Argan, o testemunho seria o registro local e temporal do acontecimento. O quadro se assemelharia então a uma cenotáfio, um memorial fúnebre em homenagem a Marat. Mas qual a memória transmitida pela obra? Certamente não a testemunhada por David ao encontrar o amigo morto. Vale ressaltar que *Marat Assassinado* será canonizado e está presente em vários livros didáticos de história utilizados para ilustrar não só Marat, mas também a Revolução.

Argan interpreta o vazio presente em mais da metade do quadro de forma filosófica, como o não-ser em contraposição ao ser, o nada e a realidade. A banheira coberta metade por um lençol verde e metade por um lençol branco seria “a linha que separa as duas regiões das coisas e do nada” ¹⁹¹.

Para Argan, nada mais clássico que a forma como David representa a morte de Marat: sem violência, sem angústia, sem drama. O autor compara a representação da morte de Marat com o quadro *Sepultamento de Cristo* de Caravaggio, pintado entre 1603-1604.

¹⁸⁸ STAROBINSK, op. cit.

¹⁸⁹ ARGAN, op. cit. et seq.

¹⁹⁰ Ibidem, p. 44

¹⁹¹ Idem.



Figura 11: O sepultamento de Cristo, Caravaggio, 1603-4, detalhe; óleo sobre tela, 3,0 x 2,03 m. Roma, Pinacoteca Vaticana

Além de anatomicamente semelhantes, a comparação se dá pelo braço caído acompanhado de um último sopro de vida, onde tanto a mão de Cristo como a de Marat tocam levemente o chão e as cabeças pendem para a esquerda.

David chega a Caravaggio através de Poussin. Em Poussin também é frequente o tema da morte – como passagem do presente a um passado sem fim, do drama à catarse. Somente além da vida reencontrava aquela serenidade clássica que, para ele, reunia o sentido pagão ou natural e o sentido espiritual ou cristão da vida. No entanto, a filosofia de David não é cristã nem pagã, é atéia. Para ele, a morte é apenas o deter-se do presente, as coisas sem vida. Não havendo drama, não há tempo nem espaço¹⁹².

Essa perspectiva de Argan contrasta com a de Ginzburg ao afirmar que “Marat em seu último suspiro falava uma língua clássica, mas com sotaque cristão”¹⁹³. Se para Argan a morte tal como concebida por David tem uma conotação atéia, pois “condensa

¹⁹² Idem.

¹⁹³ GINZBURG, op. cit., p. 44.

a experiência e a moral da época em que vive”¹⁹⁴ absolvendo Marat das sentenças que pronunciou, pois não existiria um “depois” cristão, Ginzburg afirma a existência de uma mistura entre a religião cristã e a Antiguidade clássica: “David apresentou um evento contingente como o assassinato de Marat utilizando uma linguagem em que se entrecruzam tradições diferentes e distantes: a clássica greco-romana e a cristã”¹⁹⁵.

Segundo Ginzburg, *Marat* é uma obra sem alegorias, pois um herói que é representado morto numa banheira é “uma violação análoga do *decorum* clássico”¹⁹⁶. Essa violação do decoro se refere à narrativa da tragédia de tradição clássica que contava em “estilo elevado e solene as gestas dos reis e príncipes”¹⁹⁷.

Para seguir com a divergência dessas análises entre os dois autores, é necessário elucidar a comparação feita por Ginzburg entre *Marat* e outro quadro pintado no mesmo ano por David, *A Morte de Le Pelletier*.

No período entre 1792 e 1795, David se torna cada vez mais ativo politicamente no cenário revolucionário. Foi eleito deputado na Convenção Nacional em 17 de setembro de 1792 sentando-se entre os deputados montanheses, obtendo o apoio de Marat que o considera “excelente patriota”¹⁹⁸. Ainda no mesmo ano é nomeado para o Comitê de Educação Pública, organizando vários eventos, festas cívicas e revolucionárias. De 1792 a 1794 participa como membro da Comissão de Monumentos encabeçando um projeto para o embelezamento de Paris¹⁹⁹. Essa intensa participação de David pressupõe um comprometimento emocional com a causa revolucionária. Ele chega inclusive a romper com a esposa, Charlotte David, em 1790 por divergências ideológicas²⁰⁰.

Em meados de fevereiro de 1793, em votação na Convenção para decidir a sentença do rei Luís XVI, David estava entre os deputados que votaram favoravelmente e “no momento da votação, ele se aproximou da tribuna e pronunciou duas palavras: ‘*La mort*’”²⁰¹. Em uma disputa acirrada - foram 360 votos contra e 361 a favor – decidiu-se, como se sabe, a morte do soberano. Sentenciado à morte, Luís XVI foi conduzido à guilhotina em 21 de janeiro de 1793²⁰². Um dos rumores da época, é que o voto de

¹⁹⁴ ARGAN, op. cit., p. 44.

¹⁹⁵ GINZBURG, op. cit., p. 57. et seq.

¹⁹⁶ Ibidem, p. 44.

¹⁹⁷ Idem.

¹⁹⁸ MASSIN, Jean. *Marat*. Aix-en-Provence. França: Alinéa. 1988. p. 218.

¹⁹⁹ SCHNAPPER, 1989, p. 215-216.

²⁰⁰ ALMEIDA, Claudio Aguiar, 2016.

²⁰¹ GINZBURG, op. cit., p. 36.

²⁰² Idem.

desempate coube a Le Pelletier de Saint-Fargeau (1760-1793) membro da nobreza que aderira a ala radical jacobina após a revolução, autor de reformas educativas ao estilo espartano e um leal aliado de Robespierre. Após a execução do rei, Le Pelletier foi assassinado com um sabre em um restaurante no *Palais Royal*.

Em 20 de janeiro, ou seja, no dia anterior à execução, Michel Le Pelletier de Saint-Fargeau, um aristocrata que se alinhara com a Revolução, foi procurado por um homem que lhe perguntou se votara a favor da morte do rei. Le Pelletier de Saint-Fargeau respondeu afirmativamente e começou a explicar a razão; foi apunhalado até a morte. David concordou em retratar Le Pelletier de Saint-Fargeau, primeiro mártir da República²⁰³.

A obra original é destruída pela filha de Le Pelletier, Suzanne, que a comprou em um leilão. Envergonhada pelo posicionamento ideológico do pai durante o período revolucionário, destrói a obra ateando fogo à tela em 1826, na tentativa de expurgar a memória do pai da história da família. Graças à cópia feita por Pierre-Alexandre Tardieu do quadro original de David, uma ideia da obra nos chega até os tempos de hoje.



Figura 12: gravura feita por Pierre-Alexandre Tardieu seguindo a pintura original de Jacques Louis David – A Morte de Le Pelletier, 1793, Museu do Louvre

²⁰³ Ibidem, op. cit., p. 36-37.

Ginzburg enfatiza que David elaborou a obra a gosto do público e principalmente da Convenção, “uma imagem heroica, austera, inspirada num modelo antigo”²⁰⁴:

Era exatamente isso que a Convenção e o público em geral esperavam de David. Os revolucionários embriagados por Plutarco e Rousseau, viam a Antiguidade, Roma e Atenas, como modelos de civismo e de virtudes heroicas. (...) Depois de eclodir a Revolução, David se encontrou no centro do panorama artístico e político. Seu prestígio e influência eram enormes. Tornou-se secretário e depois presidente da Convenção. Durante o Terror, 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*²⁰⁵.

Para Ginzburg, *Marat* e *Le Pelletier* são dois quadros ligados entre si. Além de possuírem as mesmas dimensões, a semelhança entre os dois é notável. Porém o autor nos aponta algumas divergências importantes. Enquanto *Marat* é representado em seu último suspiro, *Le Pelletier* é apresentado morto. Em outro desenho de Anatole Devosge (1770-1850) – um aluno de David – o corpo deitado de *Le Pelletier* aparece sob uma espada trespassando uma folha de papel com os dizeres: “Je vote la mort du tyran”²⁰⁶.

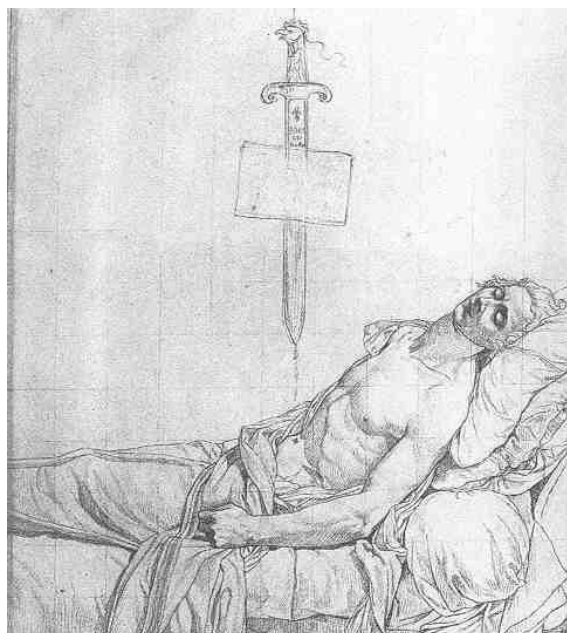


Figura 13: Anatole Devosge, *Le Pelletier de Saint-Fargeau em seu leito de morte*, s.d. Museu do Louvre

²⁰⁴ Ibidem, op. cit., p. 36.

²⁰⁵ Ibidem, p. 37-38.

²⁰⁶ “Voto pela morte do tirano”.

David, em discurso feito à Convenção, explica o significado alegórico conferido à espada representada no quadro de Le Pelletier. Ela remete a um episódio narrado por Cícero sobre o tirano Dionísio e Dâmocles. Ginzburg ilumina essa diferença entre os dois quadros, uma vez que *Marat* não remete a alegorias clássicas:

Dionísio, tirano de Siracusa, obrigou Dâmocles (que falara dele em tom invejoso) a ocupar seu assento num lauto banquete sob uma espada que lhe pendia acima da cabeça, suspensa por um fio. O significado do quadro era claro: os revolucionários, como os tiranos, vivem numa situação de perigo constante. Igualmente clara, embora formulada numa linguagem alegórica, era a ligação entre o voto de Le Pelletier e o gesto que pusera fim à sua vida. No retrato de Marat, porém, não há alegorias. Tudo é literal, até o último detalhe (...)²⁰⁷.

A espada suspensa sobre o corpo de Le Pelletier e a mensagem nela atravessada, teria uma função dual. O objeto faz referência ao episódio narrado por Cícero e o voto pronunciado por Le Pelletier, gesto que culminaria em seu assassinato. O recurso alegórico utilizado por David e evidenciado por Ginzburg faz com que a mensagem de *Le Pelletier de Saint-Fargeau em seu leito de morte* seja bem clara, diferente de Marat, em que “as lembranças classicizantes estavam mescladas a algo completamente diferente”²⁰⁸.

Ginzburg questiona por que *Le Pelletier* possui um significado alegórico e *Marat* não. Segundo o autor, em *Marat Assassinado*, “tudo é literal, até o último detalhe”²⁰⁹. Apesar de martirizar os dois personagens, a perspectiva da morte nas duas obras é diferente. Nesse momento fica evidente que a amizade existente entre David e Marat alterou sobremaneira como o pintor representou a morte em *Marat Assassinado* conferindo-lhe subjetividade.

Seria pertinente pensar o que Ginzburg entende por “literal” na obra de Marat. Vindo do latim *litterālis*, literal é toda palavra utilizada em sua forma própria e exata, restringindo a possibilidade para interpretação subjetiva, ao contrário da figuração, onde o sentido abre-se.

Assim como Chartier, Ginzburg evoca Erich Auerbach e seu livro *Mimeses* para elucidar um ponto diferente. Enquanto Chartier demonstra, na estética clássica de Auerbach, a substituição da experiência concreta e cotidiana por uma absoluta e mítica, Ginzburg considera que o filósofo propõe “uma ideia de hierarquia estilística (e social)

²⁰⁷ GINZBURG, op. cit., p. 41. et seq.

²⁰⁸ Ibidem, p. 43.

²⁰⁹ Idem.

herdada da Antiguidade clássica e a subversão dessa ideia pelo cristianismo”²¹⁰. A tragédia clássica possuía um “estilo elevado e solene”²¹¹ em sua narrativa sobre reis e príncipes. Os Evangelhos subverteriam essa ordem, “que narravam de forma simples e direta a história de um personagem que, depois de viver entre pescadores, usuários e prostitutas, fora obrigado a sofrer uma coroação grotesca e por fim morreu na cruz como um escravo”²¹². Parece-me que Ginzburg refere-se à literalidade de David ao representar um herói que morre numa banheira ao lado de objetos tão humildes como um tinteiro, uma faca de cozinha e uma tábua usada como mesa: a simplicidade de Marat se assemelha à de Jesus Cristo e não a de um rei travando uma gloriosa batalha.

A interpretação de Ginzburg contrasta com a análise de Argan, principalmente no que se refere às perspectivas de morte. Enquanto Ginzburg concebe a morte de Marat nos marcos do cristianismo, Argan a eleva a uma questão filosófica entre o ser e o nada, evidente no contraste entre luz e sombra:

Luz significa vida; sombra, morte: não se pode pensar na vida sem pensar na morte, e vice-versa. Isso também está na lógica da filosofia de David. A firmeza e a frieza da contraposição luz-sombra dão à pintura um tom uniforme, lívido e pálido, cujos extremos são o lençol branco e o tecido escuro. Nesse tom grave destacam-se, impressionantes, as poucas gotas de sangue: assinalam o clímax dessa tragédia sem vozes e sem gestos (“história sem ação”, dizia Bellori sobre a pintura de Caravaggio). A filosofia de David, afinal é a moral do revolucionário: de quem, sabendo-se já condenado, julga poder condenar sem infringir a lei moral²¹³.

A lei moral é condensada com a experiência da época. A morte de Marat o livra de qualquer censura ou injustiça das condenações que pronunciou. Argan encontra na convergência entre o braço e a cabeça de Marat sua boca que “enrijece e se recompõe no enigmático sorriso do filósofo que vê cumprir-se o que sabia ser seu destino”²¹⁴. De Caravaggio a Hogarth, David forja uma nova concepção de história: “... não é mais fato memorável e exemplar, tampouco drama ou episódio; é a lógica e, ao mesmo tempo, a moral dos acontecimentos”²¹⁵.

David discursa à Convenção para apresentar sua obra:

²¹⁰ Ibidem, op. cit., p. 43-44.

²¹¹ Ibidem, p. 44.

²¹² Idem. .

²¹³ ARGAN, op. cit., p. 44. et seq.

²¹⁴ Idem.

²¹⁵ Idem.

Cidadãos, o povo reclama seu amigo, sua voz desolada se fazia ouvir, provocando minha arte; o povo queria ver uma vez mais as feições de seu fiel amigo: ‘David! Toma teus pincéis’ – exclamou, ‘vem a nosso amigo, vem a Marat; que seus inimigos vencidos empalideçam ainda mais ao ver suas desfiguradas feições, leva-os a invejar a sorte daquele que não puderam corromper e que tiveram a covardia de assassinar’. Ouvi a voz do povo, obedeci... É a vós, colegas meus, a quem ofereço a homenagem de meus pincéis; vossos olhares, ao percorrer as feições lívidas e ensanguentadas de Marat, vos recordarão suas virtudes, que jamais devem deixar de ser as vossas²¹⁶.

Podemos notar no discurso proferido por David uma contradição. O pintor ressalta a voz do povo a ele dirigida, que mais uma vez queria ver as “feições de seu fiel amigo”, feições essas desfiguradas, que empalideceria a face do inimigo ao vê-la. David continua o discurso afirmando ter obedecido ao chamado e o povo, ao ver as “feições lívidas e ensanguentadas de Marat”, tomará como exemplo as virtudes do tribuno. A incoerência do discurso de David se evidencia logo que pousamos o olhar sobre a obra e não encontramos nem a face desfigurada de Marat e nem as feições ensanguentadas. O que vemos é uma feição lívida, santificada e plena.

A morte de Marat é um trauma, tanto para David, quanto para a história da Revolução. Tudo muda após sua morte. O período do terror se intensifica “com grande número de prisões e execuções de simpatizantes – reais ou supostos – da Monarquia”²¹⁷. O discurso *Sobre os princípios do governo revolucionário* de Robespierre datado²¹⁸ do mesmo ano da morte de Marat, não é coincidência. Nele, Robespierre defende governo revolucionário republicano e legitima a violência estatal²¹⁹. Podemos considerar essa intensificação da violência como um sintoma do trauma ao mesmo tempo em que podemos considerar a representação de Marat por David também parte desse sintoma. Seligmann-Silva afirma a possibilidade de uma representação realista de um evento traumático, mas questiona se seria “desejável”²²⁰. No caso de *Marat Assassinado*, o real não se impõe, mas sim uma simplicidade heroica que solicita a piedade do público e transforma a imagem de Marat em objeto de culto.

²¹⁶ DAVID, J-L., *Discours prononcé à la Convention Nationale par... député de Paris, en lui offrant le tableau représentant Marat assassiné*, 24 do brumário, ano II = 14-XI-1793, apud SABORIT, op. cit., p. 185.

²¹⁷ ROBESPIERRE, op. cit., p. 129.

²¹⁸ O discurso de Robespierre ao Comitê de Salvação Pública é documentado no Relatório no ano de 25 de dezembro de 1793.

²¹⁹ “O governo revolucionário deve aos bons cidadãos toda a proteção nacional; aos inimigos do povo não deve outra coisa senão a morte”. ROBESPIERRE, op. cit., p. 130.

²²⁰ SELIGMANN-SILVA, op. cit.

O culto de Marat se assemelharia ao culto de Cristo no que diz respeito aos sentimentos de luto e dor? A semelhança com *O sepultamento de Cristo* de Caravaggio e a presença de elementos que remetem a religiosidade cristã sugere que sim. O braço pendente de Marat rememora a iconografia de Jesus Cristo, mas com significado alterado. O sacrifício de Cristo pelo amor à humanidade e a Deus converte-se, em Marat, no sacrifício pela pátria e pela revolução. Se considerarmos o evento da Via Crucis como representação de um momento traumático pelos cristãos que resultou na morte de seu Salvador, em que Cristo se torna imortalmente representado morto na cruz, na iminência de sempre relembrar o evento traumático, *Marat Assassinado* se torna a imagem imortalizada do homem humilde que abdica de suas paixões e desejos em prol de algo maior que ele, a França. O resultado é icônico: Assim como Jesus, Marat também é objeto de culto.

Ginzburg tece alguns questionamentos sobre a veneração concedida à Marat,

Durante as cerimônias fúnebres, o coração de Marat foi invocado ao lado do de Jesus: “O coeur de Jésus! O coeur de Marat!”. O paralelo entre Jesus e Marat, mártires da intolerância e do privilégio, foi formulado sob outros aspectos também. Diversos testemunhos indicam que, depois da morte, Marat se tornou objeto de um verdadeiro culto. Como interpretar tudo isso? Como variantes supersticiosas de ritos católicos tradicionais? Como atitudes inspiradas por uma religiosidade sincrética *in statu nascendi*?²²¹

A indagação de Ginzburg sobre o culto a Marat ser uma variante supersticiosa de cerimônias católicas me parece um pouco exagerada. O entrelaçamento de elementos clássicos e cristãos aparece como um recurso estético almejando um arrebatamento capaz de causar no público o sentimento de luto e, ao mesmo tempo, comprometimento com a causa revolucionária. O culto (ou veneração) em torno de uma figura pública considerada importante para a Revolução não é uma prática inédita. O que nos importa saber é o diferencial concedido por David na elaboração dessa atmosfera religiosa em torno de Marat.

O coração do cadáver de Marat foi objeto de disputa entre jacobinos e *montagnards*. Vencendo a contenda, os *montagnards* erigiram “um altar dedicado ao coração de Marat, o incorruptível”²²². Ginzburg defende a hipótese que o ato tenha conexão com as escolhas estéticas sincréticas de David, pois *Marat Assassinado* não é

²²¹ GINZBURG, p. 45, 2014.

²²² GINZBURG, 2014.

apenas um quadro político, mas um “ato político executado por um pintor que tinha responsabilidades políticas de primeira importância” ²²³.

Ginzburg rejeita a interpretação de Robert Rosenblum que escreveu: “David, como jacobino fanático, naturalmente rejeitava o cristianismo, mas mesmo assim, inevitavelmente, persistiam em sua obra tradições cristãs camufladas” ²²⁴. Para Ginzburg a conclusão de Rosenblum é inaceitável,

Supor que David, numa situação tão grave, tenha cedido ao impulso de coerções estilísticas e iconográficas “inevitáveis”, isto é, incontroladas, significa desconsiderar tudo o que sabemos da história de Marat, desde 13 de julho, dia em que foi encomendado, até 16 de outubro, quando foi exposto ao público. Não estamos diante de um simples quadro político, mas de um ato político, executado por um pintor que tinha responsabilidade políticas de primeira importância. Muito mais convincentes, portanto, parecem as interpretações que leem em chave política o entrelaçamento de elementos clássicos e cristãos que caracterizam *Marat em seu último suspiro* ²²⁵.

Ginzburg alerta que presença de elementos cristãos ou de referência a Cristo morto na obra não é unânime entre os historiadores da arte. Willibald Sauerländer, por exemplo, ressalta as características *à antiga* do quadro de David ²²⁶ tomando-o como um *exemplum virtutis* ²²⁷, “desse ponto de vista, o culto de Marat é previsivelmente tratado como mero fenômeno marginal”, conclui Ginzburg, “baseado em testemunhos retrospectivos” ²²⁸.

Em 1795, *Marat* some de circulação. A obra ainda é tomada como escandalosa para o público e “simbolizava os piores excessos do Terror revolucionário” ²²⁹. Depois da morte de David em 1825, seus filhos tentaram vendê-lo, mas não conseguiram. Em 1835, exposta em Londres, ainda causava repulsa. John Constable, pintor inglês, escreve a um amigo: “Vi os quadros de David; são realmente detestáveis” ²³⁰. Apenas em 1846, com o quadro exposto em Paris, a integridade do quadro será restaurada mediante uma crítica de Baudelaire, analisada nas páginas seguintes desse trabalho.

²²³ GINZBURG, op. cit., p. 49. et seq.

²²⁴ R. Rosenblum, em *Transformations in Late Eingteenth Century Art* (Princeton, 1967, p. 83) apud Idem.

²²⁵ GINZBURG, op. cit., p. 49-50.

²²⁶ Idem.

²²⁷ Idem.

²²⁸ Ibidem, p. 50.

²²⁹ Idem.

²³⁰ P. WAT (org) apud GINZBURG, op. cit., p. 51.

2.2 Conflito de interpretações e o trauma em *Marat Assassinado*

Não nos interessa procurar uma análise que seja “mais correta” ou “mais convincente” da obra de David. Apetece-nos tomar consciência do conflito de interpretações existente de uma mesma obra. O que essa oposição de ideias nos diz que não seja exatamente o que *Marat Assassinado* traduz? A pluralidade de sentidos, o “mistério para o olhar”²³¹ como diria Didi-Huberman, o arcabouço plurissignificativo dos símbolos que evoca.

Ao final do discurso de David à Convenção, o pintor pede as honras do Panteão para Marat²³². O Panteão foi concebido como sede da religiosidade revolucionária, onde a divindade seria a Pátria e deus a própria Razão. Lá ocorreria o culto aos Grandes Homens ou das Virtudes. “A pátria é uma divindade nova para um povo livre”²³³, diria Quatremère de Quincy sobre a transformação do novo templo de Ste. Geneviève em Panteão dos homens revolucionários. O monumento serve como cripta dos que foram considerados grandes homens, filósofos, líderes e/ou revolucionários. Em uma celebração feita pelos jacobinos em 12 de fevereiro de 1792 a Rousseau, Franklin, Voltaire e Mirabeau (sepultados no Panteão), o seguinte discurso foi proferido:

Cidadãos, cidadãs, que hoje reunis neste recinto as imagens tão reverenciadas desses filósofos, primeiros deuses da liberdade que criaram de um pólo a outro do mundo, vós que prestais a sua memória o culto e as homenagens que todo cidadão amigo da igualdade e da humanidade lhes deve, segui vosso caminho, marchai com firmeza e sob a proteção das leis e dos estandartes da liberdade; ensinai cultivai a moral pura dos Voltaire, dos Rousseau, e assim como Franklin e Mirabeau amai com grande estima a vossa pátria, defendendo-a de todas as investidas dos déspotas: arrancaí seus cetros e colocai-os nas mãos da razão, a única que deve governar o universo... (...) ²³⁴

A Revolução cria sua própria memória e através dela, um ambiente de veneração. Esses homens são referenciados como “deuses da liberdade” e cultuados como tal. Sepultados, são agora imortais. Sua imortalidade resulta da perspectiva moral que ajudaram a desenvolver: “Que a razão ultrapasse sua idade, que o patriotismo

²³¹ DIDI-HUBERMAN, op. cit.

²³² “Hoje em dia, as virtudes e os esforços do Povo destruíram o prestígio; a verdade já não é oculta, diante dela a glória do amigo dos reis se dissipa como uma sombra; que o vício, que a desfaçatez fuja do Panteão; o povo exige aquele que nunca enganou. Eu voto pelas honras do Panteão para Marat.” MIETTE DE VILLARS, M., *Mémoires de David, peintre et Député à la Convention*, Paris, 1850, p. 154. Apud SABORIT, op. cit., p. 186.

²³³ SABORIT, op. cit., p. 186.

²³⁴ Société Fraternelle des patriotes des deux sexes, Défenseurs de la Constitution, Extrait du Procès-Verbal de la séance du Dimanche, 12 Février 1792, pp. 9,11, 12 apud Ibidem, p. 156.

desenvolva seus talentos; a tribuna, sua eloquência e o amor à Pátria, esse germe fecundo de todas as virtudes: a humanidade, a beneficência, a coragem, a tolerância e tudo que compõe o precioso tesouro de um herói do patriotismo!”²³⁵. Todas essas caracterizações são encontradas na obra de David destinado a Marat: humanidade, beneficência, coragem, tolerância e, por fim, o herói patriótico.

David foi encarregado em 1794 pela Convenção Nacional de preparar a “festa heroica para as honras do Panteão concedidas aos jovens Bara e Viala”²³⁶. Em seu relatório, ele concebe o deísmo patriótico característico do neoclassicismo heroico, se colocando como intérprete dos sentimentos dos cidadãos. O pintor afirma que o povo deve deter-se à moral e para isso guiar-se por meio da verdade. Para alcançá-la, crê ser necessária uma comparação entre o governo monárquico e a república democrática:

(...) Os homens são o que os governantes fazem deles: essa verdade foi a de todos os tempos... Sob as leis bárbaras do despotismo, os homens, envilecidos e sem moral, não conservam sequer a forma ereta que a natureza lhes deu. Levam por toda parte a corrupção e o desalento: os braços se afastam do arado e permanecem ociosos nos palácios dos grandes; as terras estão sem cultivar, os rebanhos morrem em secos pastos e o comércio desaparece. E mais: seu jugo é tão pesado que chega a sufocar nos corações inclusive o desejo de serem pais, e a esposa amaldiçoa sua fecundidade; o amor à pátria acha-se desterrado, sua voz já não é escutada e o frio egoísmo substitui as abandonadas virtudes dos humanos: consumou-se então a desgraça dos homens; torna-se covardes, ferozes e pérfidos, como seu governo. Humilhante verdade!, tal era o francês de antes.

Desviemos, representantes do povo, nosso olhares desse abismo que fechastes de uma vez; ofereçamos a vossos olhos um quadro mais digno de vós: apresentemos o homem ao seu autor tal como surgiu de suas divinas mãos, e divulguemos os benefícios do governo republicano²³⁷.

O governo monárquico e “arbitrário”²³⁸ seria responsável pelos vícios que ameaçam o bem-estar social. A finalidade política do déspota é egoísta e corrupta, com leis formuladas e direcionadas para atender a interesses e paixões pessoais. O povo submisso a essa prática de governo torna-se sem moral e, por consequência, a sociedade perece. Baseado nos princípios de Rousseau sobre o originário Estado de natureza do homem, David condena o Estado Absolutista e traça um combate entre o vício e a virtude, sendo esta última a responsável por uma vida repleta de felicidade e igualdade

²³⁵ Société Franternelle des patriotes des deux sexes, Défenseurs de la Constitution, Extrait du Procès-Verbal de la séance du Dimanche, 12 Février 1792, pp. 9,11, 12 apud Ibidem, p. 157.

²³⁶ SABORIT, op. cit., p. 169.

²³⁷ DAVID, J.L., *Rapport sur a Fête Héroique pour les honneurs du Panthéon à decerner aux jeunes Bara et Viala (Séance du 23 messidor, an II), (11-VII-1794)* apud Ibidem, p. 170.

²³⁸ Idem.

entre os homens. O igualitarismo democrático seria um benefício do governo republicano garantido ao povo francês através da Revolução.

A democracia só aceita o conselho da natureza à qual incessantemente reconduz todos os homens. Seu estudo os toma bons amantes da justiça e da equidade. É a natureza que inspira esse nobre desprendimento que eleva as almas e as torna capazes das maiores e mais bem sucedidas iniciativas. Sob seu império, todos os pensamentos, todas as ações encontram abrigo na pátria: morrer por ela é conquista da imortalidade...

Tu, cuja poderosa mão desfralda o céu como um véu; tu que regulas os cursos das revoluções como o das estações, fazes desaparecer o despotismo da face da terra, ou antes, regenera a terra ímpia que lhe daria asilo e se armaria para sua querela: se deve haver alguma, seu crime é o mesmo que o de seus tiranos; que todos os males da guerra caiam sobre suas cabeças! E se escaparem de nossos braços vingadores, que a terra, já cansada de seus passos, recuse-lhes o abrigo e os alimentos que concede aos animais mais ferozes! Que o sono fuja de suas pálpebras! Que a cada instante invoquem a morte sem poder obtê-la, ou melhor, que perecendo no patíbulo, suas cinzas, ainda cheias de veneno, sejam atiradas pelo vento muito longe da terra reconquistada pela liberdade! Deus vingador, só absolva, só perdoe essas mulheres, essas crianças, esses velhos extraviados! Só proteja o humilde teto do pobre; e que o mundo inteiro repita conosco: paz nos casebres! Morte a todos os tiranos!²³⁹

Natureza, Deus e Pátria equivalem-se no discurso de tonalidades político-religiosas de David. A “natureza” inclina-se ao sagrado, cabendo a ela um estado onisciente na história, pois esta incutida em todos os homens tornando-o capazes das melhores atitudes. A democracia, ao contrario do Antigo Regime, recorre à natureza para valer seu princípio mais caro, a liberdade. Pois é através de seu estudo que a moral, a justiça e a igualdade prevalecem. Rousseau opõe-se à visão tradicional cristã do homem essencialmente pecador e mau. Ora, se o homem nasce bom e virtuoso, mas é corrompido pela sociedade, cabe então transformá-la para voltar ao paraíso do Estado de natureza.

A pátria torna-se “abrigo” do pensamento e da ação democrática republicana, logo deve ser protegida. Sacrificar-se por ela é conquistar a imortalidade, pois esse feito perpetuará na história. Como na fé cristã, a luta patriótica tem seu consolo na vida eterna no reino dos céus.

O julgamento da natureza é cruel e rancoroso. Esta se vinga, condena os “tiranos” à fome, ao desalento e à guerra. A esses tiranos, David despeja todo seu rancor insinuando a morte e a impiedade aos inimigos da pátria. O patíbulo, estrado montado

²³⁹ DAVID, J.L., *Rapport sur la Fête Héroïque pour les honneurs du Panthéon à decerner aux jeunes Bara et Viala (Séance du 23 messidor, an II), (11-VII-1794)* apud SABORIT, p. 170-171, 2009.

em local público para a execução de condenados, lembra-nos não só a guilhotina, mas o juízo final que dá aos infiéis a sentença de uma eternidade no inferno, pois nem mesmo suas cinzas encontrarão pouso ou descanso. A violência direcionada aos tiranos se confunde com justiça. O “Deus vingador” é justo, pois condena o déspota opressor e protege os desfavorecidos. É a naturalização do terror, pois liberdade e vingança glorificam as virtudes republicanas.

Baudelaire teceu um comentário precioso sobre *Marat Assassinado*, exposto em Paris em 1846.

O drama está lá, vivo em todo seu lamentável horror, e por uma proeza estranha 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 nesse poema insólito é que ele é pintado com uma rapidez extrema, e quando se pensa na beleza do desenho, há ali com que confundir o espírito. Isso é o pão dos fortes e o triunfo do espiritualismo; cruel como a natureza, esse quadro tem todo o perfume do ideal. Qual era, então, essa feiura que a santa Morte tão depressa apagou com ponta de sua asa? Doravante Marat pode desafiar Apolo, a Morte acaba de beijá-lo com seus lábios amorosos, e ele repousa na calma de sua metamorfose. Há nessa obra alguma coisa de terno e de pungente ao mesmo tempo; no ar frio desse cômodo, nessas paredes frias, ao redor dessa fria e fúnebre banheira, uma alma volteia²⁴⁰.

Tanto Ginzburg quando Starobinski utilizaram dessa fonte como recurso para analisar a obra de David. Ambos chegaram a conclusões diferentes sobre o olhar de Baudelaire. Ginzburg retira da fala do poeta elementos que compactuam com sua hipótese que David haveria se apropriado da iconografia cristã para representar Marat, um mártir republicano²⁴¹.

Starobinski não evoca em sua análise a iconografia cristã como método comparativo. Ele utiliza as considerações de Baudelaire ressaltando *Marat Assassinado* como o primeiro quadro que faz referência ao novo calendário republicano (ano dois) e, ao mesmo tempo, traz no bilhete de Charlotte Cordey a data de 13 de julho de 1793. O autor enfatiza a reviravolta sofrida pelo tempo entre essas duas datas. Elas marcam uma nova origem, uma nova era²⁴². Essa reviravolta é obviamente política e cultural marcando cronologicamente as transformações sociais que os revolucionários almejavam.

²⁴⁰ BAUDELAIRE, apud STAROBINSKI, op. cit., p. 80-82.

²⁴¹ GINZBURG, op. cit.

²⁴² STAROBINSKI, op. cit. et seq.

Marat Assassinado possui também uma comutação moral, estética e política. A beleza fúnebre de Marat inspira a benevolência e a violência. Em *Brutus*, por exemplo, a morte é resultado da causa republicana, infligida aos filhos como sanção moral. Em *Marat*, no entanto, é consequência do juramento feito como homem livre. Starobinski afirma que “nos quadros dedicados aos mártires da Revolução, tratar-se-á de uma morte aceita e superada por antecedência”²⁴³. A linha entre a virtude e o terror é tênue, pois a morte legitima o sacrifício em prol da liberdade. Não cabe a Marat uma morte gloriosa, como em *Sócrates*, mas pífia e por isso a preocupação narrativa de David ao compor a obra, elevando “a cena fúnebre à dimensão de um monumento de eternidade”²⁴⁴. A conotação moral na representação de sua morte contribui para a reviravolta do tempo e na origem de um novo tipo de herói nacional, não a eximindo de um caráter também ideal. O que faz um herói se não os seus sacrifícios? Tanto Brutus quanto Marat são corajosos, destemidos e protetores de uma causa. Mas Brutus é paladino da república romana do século VI a. C., já Marat esta no cerne do contexto revolucionário e é um de seus atores principais. Essa proximidade faz com que sua morte seja recepcionada de maneira diferente, pois é realista.

Para Starobinski, “Baudelaire apreendeu admiravelmente essa tensão entre a realidade e a idealidade”²⁴⁵. Principalmente no que diz respeito na escolha das cores utilizadas por David. A tolha verde que recobre a tábua colocada sobre a banheira, a caixa de madeira e a parede cinza são acessórios “abandonados pelo ideal”²⁴⁶, ou seja, mais realistas e possuem as cores mais “contidas”. O idealismo se expressa na beleza do desenho e o ocultamento da “feiura” da morte de Marat.

A tensão entre o desenho e a cor é de uma extraordinária eficácia – pois os postulados contraditórios aí se compensam com uma arte soberana. A presença das coisas e a dimensão do pensamento coexistem severamente. Para chegar a tal êxito, era preciso que David fosse um colorista nato, fascinado de início pelos rosas e os azuis de Boucher, depois pelas sombras de Valentin, e que o gosto pelo contorno puro tivesse sido fruto de uma lenta ascese, imposta pelos conselhos de seus mestres, e depois plenamente aceita, em Roma, em presença do antigo, de Domenichino, de Michelangelo, de Rafael²⁴⁷.

²⁴³ Ibidem, op. cit., p. 79.

²⁴⁴ Ibidem, p. 80.

²⁴⁵ Idem.

²⁴⁶ Ibidem, p. 82.

²⁴⁷ Idem.

Para Starobinski, Marat é uma exímia obra neoclássica, trazendo todo “solidário da tragédia clássica e suas convenções” ²⁴⁸. Para ele encontram-se na obra reminiscências tanto de Mantegna como de Poussin. Starobinski evoca novamente o papel do juramento presente nas obras de David (e na revolução),

(...) o juramento obriga quem a ele se compromete a revestir um papel preexistente, o contorno linear, outra vez, remete a um universo estético precedente: cinge o atual na linguagem da nostalgia. A presença que ele encerra evade-se para um passado; o objeto traçado, ancorado em nosso presente em virtude da energia figurativa, traz consigo o eco de uma representação soberana realizada de uma vez por todas pelos Antigos, ou pelos grandes italianos. Representa um acontecimento, mas a função representativa se duplica em uma dimensão de reminiscência. Para exprimir a fidelidade do herói a seu juramento, o pintor experimenta a necessidade de manifestar sua própria fidelidade à norma estética²⁴⁹.

Essa passagem de Starobinski é essencial para percebemos a incompatibilidade existente entre ele, Argan e Ginzburg. Starobinski deixa clara a ideia de herói presente em David, como se Marat fosse o maior cumpridor do juramento dedicado a Pátria. O autor afirma que na pintura, assim como na Revolução, a imaginação deveria ser controlada pela razão e fossem além das deformações, dos afrouxamentos estéticos, presentes, por exemplo, no espírito do rococó. Em sua concepção, David gostaria de viver uma segunda Renascença, propondo ao espectador ações exemplares por meio de modelos exemplares.

Ele foi [David], quase a despeito de si mesmo, um pintor do sagrado, do horror, capaz de conferir ao visível sua mais intensa presença no próprio instante em que o submetia à dominação de um implacável absoluto. O *Marat Assassinado*, “pietà jacobina”, enuncia magnificamente a solidão fúnebre, para transmutá-la em comunhão segundo o imperativo universal do Terror e da Virtude²⁵⁰.

Starobinski encerra sua interpretação da obra reforçando o fascínio causado pela morte e o horror. Podemos afirmar então, que o desalento moral que pressupõe *Marat Assassinado* torna-se força motriz para a continuidade da revolução, continuidade essa ainda mais violenta. É nesse desalento moral que encontramos o luto, aquele “um minuto de silêncio” reflexivo sobre o corpo que jaz diante do espectador, o trabalho psíquico necessário para se refletir sobre a perda, para depois superá-la e continuar o

²⁴⁸ Ibidem, p. 83.

²⁴⁹ Idem.

²⁵⁰ Ibidem, p. 84.

trabalho de Marat na França revolucionária. O que importa além da morte em si, é entender o quadro como uma elaboração do luto perante a morte.

A busca pela Liberdade é o ponto central que permeia toda a arte de David. Os heróis dos quadros do artista demonstram, irrefutavelmente, a ação soberana que consiste em morrer por um ideal superior²⁵¹. A liberdade de que Marat é símbolo traz consigo a morte. À ação da morte está integrado o aniquilamento e é no deslumbramento pelo aniquilamento que se constitui o trauma e o luto, pois a beleza de Marat ofusca o terror transformando-o em justiça. O trauma reproduz um excesso responsável pela produção de uma descontinuidade, um desamparo. É visível, em *Marat Assassinado*, o desamparo de David frente à morte do amigo, ao mesmo tempo em que “nos atrai enquanto cadáver exemplar do supremo agir que leva à destruição de si”²⁵². O desamparo diante de *Marat Assassinado* é transformado em exemplaridade do gesto do homem livre.

David alivia o peso da morte de Marat criando um efeito catártico. Como escreve Adrián Cangi no artigo *Imagens do Horror – Paixões tristes*: “A imagem, com seu poder de fascinação, não pode mais que reforçar o efeito tranquilizador instantâneo. Em sua concessão espetacular, as imagens afundam-nos no esquecimento”²⁵³. Sendo assim, como interpretar o Terror Jacobino face à beleza de *Marat Assassinado*? Como recuperar a experiência da violência praticada na Revolução em quadros que economizam na estetização da morte com o objetivo de instaurar um ideal patriótico? Um Estado ainda não consolidado, a pátria ainda em vias de se estabelecer, que patriotismo exigir dos cidadãos?

A morte de Marat intensifica a idealização da virtude. Se até 1789, David apresentava em seus quadros personagens que só alcançavam o virtuosismo mediante o sacrifício e a morte, a sacralização de Marat torna essa hombridade inalcançável de vez. O quadro representa não apenas o luto de David, mas também a exteriorização de um luto coletivo. Diante da beleza do cadáver na obra e a virtude que evoca uma vez inatingível pelo espectador, resta-se a vingança dos revolucionários. A intensidade do Terror aumenta após a morte do tribuno e a adesão a essa política de violência se torna sinônimo de patriotismo. Podemos considerar que a experiência de violência traumática

²⁵¹ STAROBINSKI, 1989.

²⁵² STAROBINSKI, p. 10, 1989.

²⁵³ CANGI, Adrián. *Imagens do Horror. Paixões tristes*. p. 141-142 In: História, Memória, Literatura: O testemunho na era das catástrofes. Marcio Seligmann-Silva (org.). – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

mediante o luto coletivo possibilitou a legitimação da equivalência entre Terror e Virtude, sendo Robespierre a figura que levará a violência revolucionária para o plano ideológico.

Após o assassinato do “amigo do povo”, o protagonismo de Robespierre aumenta, “tomando seu lugar como paladino do Terror”²⁵⁴. Sendo indicado a membro do Comitê de Salvação Pública ainda em julho, pouco depois do assassinato de Marat, Robespierre centraliza cada vez mais o poder. Seu foco não eram as questões diplomáticas, econômicas ou sociais, como o abastecimento de alimentos para o interior da França, “sua obsessão era basicamente vigiar e velar pelo consenso revolucionário, usando para isso o Terror”²⁵⁵.

O que realmente lhe despertava interesse era colocar-se como zelador da pureza ideológica da Revolução, flutuando sobre as diversas facções de *citras* e *ultras* – como ele chamava os que queriam frear demais e acelerar demais a Revolução – com mão de ferro para impor a verdadeira Revolução. Contra aqueles que botavam a Revolução em risco por não irem suficientemente longe e contra aqueles que também a ameaçavam pelo excesso, ele se achava o único a poder garanti-la, justamente pelo Terror²⁵⁶.

Para Eduardo Carneira é através de Robespierre que a questão do Terror adquire tanto um teor filosófico como legal. Pois vinculou ao Terror a “qualidade moral particular”²⁵⁷, ou seja, a virtude. O historiador define Virtude como uma prática voltada para o bem, associada a uma moral que condena os vícios e exalta a racionalidade como meio para se atingir a felicidade, uma atuação incorruptível associada a “uma força de vontade, uma capacidade de decisão e ação humana”²⁵⁸. A Virtude seria “como uma vontade inquebrantável e certa do seu dever justiceiro em nome da liberdade, da igualdade, da nação, do bem da humanidade e de outros valores fundamentais encarnados pela Revolução”²⁵⁹. Robespierre assume, mediante esse discurso, a personificação do incorruptível. O “Ser Supremo” legitima toda violência que exercida sem paixão com objetivo único de atingir o virtuosismo.

De 1793 a 1799, David produziu apenas retratos encomendados da burguesia francesa. Com a morte de Robespierre em 1794, David é preso e começa a esboçar os

²⁵⁴ NETTO CARREIRA, op. cit., p. 109. et. seq.

²⁵⁵ Ibidem, p. 110

²⁵⁶ Idem.

²⁵⁷ Idem.

²⁵⁸ Idem.

²⁵⁹ Idem.

primeiros elementos de *As Sabinas que interrompem o combate entre Romanos e Sabinos* que só ficará pronto em 1799. Essa obra nos interessa pela quantidade de elementos conflituosos que possui, nos fazendo questionar como David sendo sobrevivente, elaborou todos esses acontecimentos.

CAPÍTULO 3: PERLABORAÇÃO COMO ANÁLISE HISTÓRICA: AS SABINAS QUE INTERROMPEM O COMBATE ENTRE ROMANOS E SABINOS (1795-1799)

Na psicanálise, perlaboração é uma etapa do método clínico freudiano utilizado para o tratamento de sofrimentos narcísico-indenitários e na elaboração do luto causados por eventos traumáticos, cujos sintomas são “estados ou experiências de aflição, de grande tensão e desprazer, de situações sem representação e sem saída”²⁶⁰. O método propõe ao trabalho analítico, a utilização de outros recursos de linguagem, que não seja necessariamente a verbal, permitindo que o discurso proferido atinja a totalidade do corpo, ou seja, “cabe à perlaboração a tarefa de dar voz ao não dito, mediante a incessante tentativa de estabelecer os contornos daquilo que insiste em se apresentar como impossível de ser colocado em palavras”²⁶¹.

Até o momento, esse trabalho visou, por meio da análise das obras de Jacques-Louis David, os traumas dos processos de construção e desconstrução promovidos pelos eventos conturbados durante a Revolução Francesa e suas consequências na obra de David. Na fase final do período revolucionário, com o fim do Terror após a morte de Robespierre em 1794, a obra de David se mostra novamente emblemática e carregada de elementos simbólicos que remetem ao contexto político. Porém, a função desempenhada pela obra não será mais a da validação ideológica de um projeto político nem a consolidação do Estado republicano. Então qual será?

Analizando da obra *As Sabinas que interrompem o combate entre Romanos e Sabinos* (1795-1799), notamos um distanciamento do pintor em relação aos eventos traumáticos. No trabalho psicanalítico, a clivagem é parte do processo em que o sujeito ao passar por uma situação traumática corta de si a experiência sofrida e a exclui, preservando-se. Dessa forma,

Na situação traumática, impossibilitado de tolerar a experiência, de simbolizá-la ou de fugir dela, preservando-se, o sujeito é forçado a cortar de si a parte dele mesmo que está em contato com a realidade da experiência. Então, ele se cliva de uma parte de si próprio essencial à sua identidade, uma parte que passa a ser excluída e enquistada (...) ²⁶².

²⁶⁰ LOPES, Gilson Gonçalves. KLAUTAU, Perla. *O trabalho de perlaboração e suas implicações para os sofrimentos narcísico-identitários: uma contribuição de R. Roussillon*. In: *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, vol. 30, n.2, p. 309 – 328, 2018. p. 311.

²⁶¹ Ibidem, p. 312.

²⁶² Ibidem, p. 314.

Lopes e Klautal explicitam como a experiência é então clivada da subjetividade e “fica submetida à compulsão à repetição” ²⁶³, visto que não pode ser de fato excluída por completo da identidade do sujeito. Dessa maneira, “o golpe traumático demandará uma via de elaboração a partir da construção de uma narratividade” ²⁶⁴ que se constitui no trabalho de perlaboração.

O termo perlaboração e perlaborar serão neologismos elaborados por Pontalis e Laplanche (1992) ²⁶⁵ para traduzir do alemão o verbo *durcharbeiten* e o substantivo *Durcharbeitung* ²⁶⁶: “nesse sentido, o termo expressa a ideia de estudar ou examinar profundamente; trabalhar sem interrupção; e superar dificuldades através (*durch*) do trabalho (*arbeit*)” ²⁶⁷.

Para Johnny Roberto Rosa (2014), a perlaboração seria um exercício de simbolização de experiências traumáticas de violência na História:

(...) A perlaboração, se entendida como a utilização de padrões narrativos de significância que dão sentido à experiência traumática passada como uma força atual, pode ser vista como uma estratégia cultural de superação, de *destraumatização*, das consequências desestabilizadoras das experiências de violência ²⁶⁸.

Ao abrir-se para a vítima, a História, em compromisso com a memória, realiza o trabalho de reconstrução do evento traumático e sua inscrição no campo da linguagem, de modo que não se repita. Assim, a perlaboração social visa também a proteção dos direitos individuais e coletivos, consolidando “uma sociedade plural e civilizada” ²⁶⁹.

A bibliografia consultada para a elaboração desse trabalho volta-se para os processos históricos traumáticos e suas vítimas, como por exemplo: os soldados da Primeira Guerra Mundial e da Segunda Guerra; os judeus e sobreviventes dos campos de concentração nazistas; vítimas de tortura na ditadura militar no Brasil; o testemunho hispano-americano da colonização da América Latina pelos Espanhóis, etc. Porém,

²⁶³ Idem, op. cit.

²⁶⁴ Idem.

²⁶⁵ LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B. (1992) Vocabulário da psicanálise. Rio de Janeiro: Martins Fontes. Longman Dictionary of Contemporary English (New Edition) (1988). Great Britain: Richard Clay Ltd. apud Ibidem, p. 315.

²⁶⁶ LOPES, Gilson Gonçalves. KLAUTAU, Perla. op. cit.

²⁶⁷ Ibidem, p. 315.

²⁶⁸ ROSA, Johnny Roberto. Políticas de Memória e História: à perlaboração das experiências de violência histórica. Anais eletrônicos do XXII Encontro Estadual de História da ANPUH-SP Santos. p. 1-14. 2014. (Disponível em: http://www.encontro2014.sp.anpuh.org/resources/anais/29/1406651435_ARQUIVO_POLITICASDEMEMORIAEHISTORIA.Aperlaboracaodasexperienciasdeviolenciahistorica.pdf Acesso 03/2019) p. 1.

²⁶⁹ Idem, p. 2.

Jacques-Louis David não é uma vítima da Revolução Francesa. Foi um dos porta-vozes do processo revolucionário, participou ativamente da sua instauração. Não podemos considerar David como uma testemunha que fora silenciada, mas ele ainda assim é capaz de elaborar e, em consequência, simbolizar socialmente o trauma. Sendo assim, é possível encontrar na obra *As Sabinas que interrompem o combate entre Romanos e Sabinos*, exposta em 1799, uma narrativa elaborada por David, um trabalho de memória destinado para o social, para os eventos traumáticos que sucederam de 1794 a 1799, “que remonta ao passado de experiências de violência, de reparação moral e de verdade” como “uma prática cultural de destigmatização que transformam o trauma em história”²⁷⁰.

A questão é interpretar a narrativa que David apresenta no quadro, quais os interesses por trás dela, quais os recursos simbólicos utilizados pelo pintor para construí-la. Se compreendermos *As Sabinas* como a (re)elaboração da experiência traumática, seria apenas através da construção de uma narratividade que podemos identificar os transtornos causados pela experiência negativa da Revolução. A obra representa a experiência da violência praticada pelo Estado até 1799 e produz um efeito moral de correção e reparação²⁷¹.

Situando a narrativa historiográfica entre ciência e ficção, Michel de Certeau (2011)²⁷² remete a preocupações que relacionam passado-presente, tempo-lugar, refletiu sobre o papel do historiador na produção de narrativas. Para o autor, a ficção não é falsa ou antítese do real, mas sim todo pressuposto simbólico da cultura que sustenta, em forma de hipótese e sistemas de correlações – as teorias científicas – produzindo assim modelos diferentes de sociedade.

A ficção não partilha da prerrogativa da história de “dizer a verdade”, se coloca como construtora de sentidos que não podem ser controlados, ela é “metafórica”: “(...) Movimenta-se, imperceptível, no campo do outro. Nessas circunstâncias, o saber não encontra lugar seguro e seu esforço consiste em analisá-la de maneira a reduzi-la em elementos estáveis e combináveis”²⁷³. A proposta epistemológica de Michel de Certeau acaba concedendo à obra de arte uma responsabilidade teórica capaz de complementar o

²⁷⁰ Idem, op. cit.

²⁷¹ Idem.

²⁷² DE CERTEAU, Michel. *História e Psicanálise: Entre ciência e ficção*. Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2011.

²⁷³ Idem, p. 48.

quebra-cabeça historiográfico, construtora de sentido, abrindo-se um novo campo de interlocução entre arte, política e a psicanálise.

O debate de De Certeau acerca do diálogo entre a História e a Psicanálise se baseia nas diversas formas de lidar com o tempo e a memória, entendendo o passado traumático como *recalcado*, vestígios remanescentes do passado que se apresentam de forma disfarçada no presente do qual havia sido excluído²⁷⁴. O autor afirma que as duas disciplinas possuem maneiras diferentes de lidar com o *espaço da memória*, articulando passado e presente de formas distintas. Entretanto um debate entre as duas poderia enriquecer de forma renovadora a narrativa historiográfica, já que de certa forma, procuram no passado as rupturas e continuidades que dão forma ao presente e “elaborar (de onde? De que modo?) as maneiras de pensar e, portanto, de superar a violência (os conflitos e os acasos da história), incluindo a violência que se articula no próprio pensamento”²⁷⁵.

O quadro de David estreita a relação existente entre história e memória, pois ao mesmo tempo em que reconstrói e elabora o passado formula uma imagem inconsciente do presente, pois o esforço de David de representar o passado, afeta o presente.

(...) a memória – pesada em sua relevância coletiva quando estruturada, representada e utilizada em ambiente social, dentro de uma estrutura responsiva e afirmativa de interesses contemporâneos – se torna comemoração, e seu lugar dominante fortalece os laços de uma comunidade em direção de uma orientação prática ritualizada dos eventos passados²⁷⁶.

Nesse contexto, a memória se torna “um dispositivo de cura”²⁷⁷ e uma “ferramenta para redenção”²⁷⁸. O tema narrativo de *As Sabinas* é o pedido de reconciliação da sabina Hercília, ao centro, em relação aos dois exércitos que combatem entre si. Sua ação de encerrar o conflito violento e estabelecer a paz é voltada para coletivo e o bem estar social. Esse ato de restabelecer boas relações entre os dois clãs possui um efeito moral que reverbera no contexto político francês, como veremos adiante.

²⁷⁴ Idem.

²⁷⁵ Ibidem, p. 73.

²⁷⁶ ROSA, op. cit., p. 4.

²⁷⁷ Idem.

²⁷⁸ KLEIN, Kerwin Lee. apud Idem.

A obra *As Sabinas*²⁷⁹ (figura 15) é complexa a começar pela quantidade de elementos que a compõe. Nenhuma outra obra de David pressupõe tanto movimento, tanta dinâmica quanto essa. Diferente de *Marat Assassinado*, pintado em aproximadamente quatro meses, *As Sabinas* levou em torno de cinco anos para ser finalizada. Os anos finais da Revolução são duros para David. A morte do amigo Robespierre em 28 de julho de 1794 provoca no pintor um desamparo e suas produções artísticas sofrem uma reviravolta considerável como podemos perceber também nas obras subsequentes²⁸⁰.



Figura 14: *As Sabinas* que interrompem o combate entre Romanos e Sabinos (1794-99); Jacques-Louis David, tela, 3,86 x 5,20 m. Paris, Louvre

Para Argan, David entende o ideal clássico como um modelo ético e não como inspiração poética²⁸¹. Através de uma paixão controlada, o artista procura na tragédia clássica uma lição histórica e por meio dela, a “crua realidade das coisas”²⁸². O que

²⁷⁹ Devido à extensão do nome do quadro, em alguns momentos da escrita irei referir ao título da obra apenas como *As Sabinas*.

²⁸⁰ Além do quadro *As Sabinas*, a obra *Marte desarmado por Vênus e as Graças* (1824), confirma esse desamparo.

²⁸¹ ARGAN, op. cit., 2010.

²⁸² Ibidem, p. 43.

percebemos no decorrer desse trabalho foram as discontinuidades presentes em sua obra na medida em que os rumos da Revolução se alteravam. Ao primeiro olhar sobre *As Sabinas*, percebemos uma tentativa de David de resgatar o modelo ético do ideal clássico e, sem dúvida, uma lição histórica que já identificamos de antemão no tema: as sabinas que procuram apaziguar o confronto entre romanos e sabinos com o objetivo de resguardar sua família. Porém, a obra também é composta por elementos que subvertem esse primeiro olhar, remetendo à morte dos companheiros criando um discurso alternativo ao que percebemos num primeiro momento.

Como aponta o historiador e crítico de arte Walter Friedlaender, David considerava *Marat* e *Le Pelletier* seus melhores trabalhos²⁸³ e atesta que, de fato, “são pintados com um frescor e uma singularidade cada vez menos presentes em suas composições mais elaboradas”²⁸⁴. Parafraseando Délecluze, Friedlaender afirma que essas duas obras foram produzidas numa “espécie de transe”²⁸⁵ e é visível “a febre que dominava esses homens e artistas apaixonados durante aqueles anos terríveis e extraordinariamente conturbados”²⁸⁶.

O elogio de Friedlaender a essas duas obras (sem dúvida, extraordinárias), acaba criando uma escala hierárquica sem necessidade dos trabalhos de David. Como se os trabalhos após 1793 tivessem um valor estético (e histórico) menor e cada vez menos significativo. A importância histórica das criações artísticas de David está justamente na singularidade de cada obra e o sentido que almejam de acordo com os diferentes contextos.

Friedlaender concebe *As Sabinas que interrompem o combate entre Romanos e Sabinos*²⁸⁷ (1795-1799) como vazia de interesses políticos, onde David estaria obcecado em criar uma obra puramente ao estilo grego, ou seja, com “maior refinamento e abstração”,

David ficou bem abalado com a queda de Robespierre, de quem, apenas alguns dias antes, ele fizera uma defesa apaixonada. Perturbado e abatido, encerrou seu entrecortado discurso de defesa garantindo que doravante iria se ater *aux principes et non pas aux hommes*. Os interesses políticos tinham dado vida à sua arte. Uma vez que era obrigado a renunciar a eles, seus

²⁸³ FRIEDLAENDER, op. cit. As obras de David que fazem referência nesse trecho correspondem a: *A Morte de Marat* e *A Morte de Le Pelletier*.

²⁸⁴ Ibidem, p. 47.

²⁸⁵ Idem.

²⁸⁶ Idem.

²⁸⁷ A partir das referências, dois títulos foram encontrados para esse quadro de David: *O Rapto das Sabinas* e *As Sabinas que interrompem o combate entre Romanos e Sabinos*.

princípios só podiam ser aplicados a questões puramente artísticas. Assim, quanto mais se aferrava a esses princípios, mais estéticos e vazios eles se tornavam. Isso fica mais patente na sua maior obra desse período, *O Rapto das Sabinas* (...) concluída em 1799²⁸⁸.

Seria possível David elaborar uma obra a partir de “questões puramente artísticas” após a morte de Robespierre? O conflito presente no quadro, a riqueza de elementos, símbolos, detalhes e a movimentação que o compõe, não seriam justamente as questões políticas que Friedlaender julga apenas “estéticos”?

O aprimoramento da técnica do artista não parece decorrer da falta de interesse político, mas, justamente, da tentativa de melhor elaborar o conflito político em si. Assim, os cinco anos que David passou estudando toda essa composição podem ser encarados como um processo de perlaboração em decorrer dos eventos conturbados pós 1794?

Friedlaender afirma que o próprio David não se via satisfeito com os trabalhos mais antigos, como *O Juramento dos Horácios*,

Ele [David] os achava, em suas próprias palavras, muitos “pequenos” e “mesquinhos” quanto ao desenho, demasiado – e deliberadamente – anatômicos e tão calculados em sua harmonização de cores que negligenciavam a força dos tons locais. Ele se dava conta, também, de que eram por demais influenciados pelas antiguidades romanas, os únicos monumentos a que dava atenção à época de sua permanência na Itália. Lamentava ter perdido tempo demais com eles. Agora, depois de quase um quarto de século, entendia muito melhor e de forma mais aprofundada a arte antiga. Em *Sabinas* ele queria criar uma obra “num estilo grego” – isto é, um trabalho de mais refinamento e abstração. As figuras isoladas deveriam ser representadas com mais ênfase, e na verdade foram executadas com muito mais refinamento e contenção pictórica²⁸⁹.

O historiador considera as figuras dos *Horácios* “toscas” em comparação *As Sabinas*, uma vez que esta última possuía maior refinamento e inovação, como o encantamento das mulheres e os nus masculinos²⁹⁰. Essas afirmações são delicadas por serem tão enfáticas. Friedlaender não explicita suas fontes. Sem termos acesso ao contexto no qual David teria proferido tais reflexões, me parece errôneo traçar uma análise tão assertiva quanto ao trabalho do pintor. Em segundo lugar, cabe questionar por que Friedlaender considera *As Sabinas* mais ao “estilo grego” do que as obras

²⁸⁸ Ibidem, p. 47-48.

²⁸⁹ Ibidem, p. 48.

²⁹⁰ Idem.

anteriores. Se seu critério para julgar tais obras foram os graus de abstração e refinamento, as produções até 1789 também os alcançavam.

Entretanto, parece impossível enquadrar *As Sabinas* dentro de um invólucro teórico e plástico muito fechado. Como será demonstrada adiante, a obra possui uma riqueza de elementos conflitantes e provocadores, capaz de deixar o espectador com mais hesitações que verdades irredutíveis.

O tema do quadro não é inédito na historiografia da arte²⁹¹. Nicolas Poussin (1594–1665), mestre de David quando aluno na Academia de Belas Artes francesa e como bolsista em Roma, já teria pintado em 1635, *O Rapto das Sabinas*. A obra teve grande influência para David, do tema à composição do quadro.

Sobre a comparação das duas obras, Friedlaender comenta:

Em comparação com Poussin, não obstante a multidão de figuras, David apresenta uma simplificação e uma sutileza muito maiores nas relações que se estabelecem entre o plano do quadro e o espaço pictórico tridimensional. Há aqui uma sugestão de uma nova tendência estilística, mas seria preciso uma energia mais nova que a de David para levá-la à sua plena realização²⁹².

Essa “energia mais nova” seriam os alunos de David, como Ingres e Géricault, e posteriores como Delacroix, quem se referiu a David como “*le père de toute l’école moderne* [o pai de toda escola moderna]”²⁹³.

²⁹¹ Diversos artistas abordaram desse tema em suas obras: Pietro da Cortona, *O Rapto das Sabinas* (1627–29) atualmente nos Museus Capitolinos; Johann Heinrich Schönfeld, *O Rapto das Sabinas* (1630) no Museu do Hermitage; *O Rapto das Sabinas*, por Nicolas Poussin, 1637–38, no Museu do Louvre; *O Rapto das Sabinas* (1962–63) de Pablo Picasso, no Museu de Belas Artes em Boston, baseada na versão de David; O artista Niccolò Bambini, do século XVIII, pintou o tema pelo menos duas vezes. Podemos citar também a escultura de Giambologna, *O Rapto das Sabinas* (1582) em Loggia dei Lanzi, Florença.

²⁹² FRIEDLAENDER, op cit., p. 49. et seq.

²⁹³ Ibidem, p. 61.



Figura 15: O Rapto das Sabinas, por Nicolas Poussin, 1634-35, no Metropolitan Museum of Art, Nova York.

Mesmo com o estilo barroco predominante na França, Poussin será um dos maiores representantes do classicismo no século XVII. As figuras que compõe o quadro são muito dinâmicas, esse movimento também encontramos na obra de David e não de forma simplificada, como supõe Friedlaender²⁹⁴.

Outros elementos são similares às duas obras: o desespero das mulheres, as crianças na parte inferior entre os combatentes, a violência, Roma como cenário, a textura das roupas e os cavalos sem rédeas. Porém, a abordagem narrativa é diferente. Enquanto Poussin representa o momento em que as sabinas são sequestradas, David pinta o momento em que os sabinos, na intenção de reaver as mulheres de volta, entram em combate com os romanos. Hercília, filha de Tácio e esposa de Rômulo, coloca-se entre os dois exércitos exigindo a paz entre os povos. Essa distinção discursiva é relevante: o que pretende David com esse pedido de reconciliação por parte de Hercília?

A hipótese de Friedlaender enfatiza que o aprimoramento da técnica caracteriza a falta de compromisso político do pintor e, assim, *As Sabinas* se revela uma obra

²⁹⁴ FRIEDLAENDER, op. cit.

idealista etérea²⁹⁵. Pela falta de visão e compromisso com a verdade, a arte de David se enrijece e “apenas seus ideais predominavam”²⁹⁶. Mas não seria o aperfeiçoamento da técnica o que justamente demonstra seu compromisso com a situação política da França? Desprovido de meios simbólicos, seria possível que David tivesse desencadeado um movimento elaborativo para apreender todo conflito no qual estava inserido?

Se considerarmos esses questionamentos positivos, o que temos é o quadro *As Sabinas* como uma obra de essencial importância para compreendermos como o pintor elaborou os eventos traumáticos do Terror até 1799. O instrumental da psicanálise com os conceitos de perlaboração, sintoma e trauma, permite ver o que David não consegue colocar em palavras.

²⁹⁵ Idem.

²⁹⁶ Ibidem, p. 61.

3.1 Pluralidade simbólica: análise da obra *As Sabinas que interrompem o combate entre Romanos e Sabinos*

Na prisão, em 1795, David havia começado a produzir os primeiros esboços da obra²⁹⁷, tal era seu compromisso público com arte. Segundo Thomas Crow, *As Sabinas* será o começo de uma trajetória narrativa que David irá “*capto hacia su final*”²⁹⁸, ou seja, enquanto a França vivenciava o final de sua trajetória revolucionária, o tema do quadro remete a um início. Os primitivos romanos necessitavam de mulheres para perpetuar sua comunidade e acabam sequestrando as viúvas de seus vizinhos Sabinos²⁹⁹. Passam-se três anos até os Sabinos conseguirem organizar um contra-ataque para reaver as mulheres. Durante esse tempo são estabelecidos matrimônios entre os romanos e suas cativas e, assim, uma nova geração havia nascido³⁰⁰.

David representa o momento em que os dois exércitos se encontram para a batalha e seus respectivos heróis – Tácio à esquerda pelos Sabinos e Rômulo à direita pelos os Romanos – se encontram para o conflito final. Nesse momento as mulheres se colocam no meio do combate suplicando a reconciliação entre os dois povos, principalmente Hercília, filha de Tácio e esposa de Rômulo, que estende os braços exigindo que cessem a batalha. É importante ressaltar o significado do posicionamento das personagens quanto aos lugares que ocupam: à esquerda, à direita ou ao centro do quadro. O lado direito é por convenção o lado da razão e da justiça. Na religião, “a mão direita de Deus”, significa a verdade, a revelação e a salvação, enquanto o esquerdo seria a maldição, a condenação e a mentira. O lado esquerdo simboliza então a subversão, a sensibilidade (em oposição à razão) e a desordem.

Além da subjetividade simbólica, no plano político, os lados esquerda e direita foram uma convenção inaugurada com a Revolução Francesa para distinguir os grupos políticos da época de acordo como se sentavam nas cadeiras da Convenção Nacional. Os Girondinos à direita, grupos mais conservadores; e os jacobinos à esquerda, considerados mais radicais. No quadro, o exército romano está à direita representando a força intempestiva do guerreiro Rômulo que defende a nação romana frente ao ataque inimigo. Roma é claramente a ordem, o modelo racional defendido por David desde o

²⁹⁷ CROW, Thomas. Patriotismo y virtud: de David al joven Ingres. In: EISENMAN, Stephen F.; CROW, Thomas; LUKACHER, Brian; NOCHLIN Linda; POHL, Frances K. *Historia Crítica del Arte del Siglo XIX*. Ediciones Akal, S. A., Madrid – Espanha, Impreso en Ibérica Gráfico, S. L, 2001. p. 15-54.

²⁹⁸ Idem.

²⁹⁹ Idem.

³⁰⁰ Idem.

início da Revolução. Mas se o próprio David se colocava à esquerda durante o período revolucionário, por que colocar o herói à direita dessa vez? Em quadros como *Os Horácios* e *Brutus*, os heróis estão sempre à esquerda, deixando claro o posicionamento político do pintor. Haveria em *As Sabinas* uma outra configuração dos valores? Hercília ao centro, como moderadora, seria a representação de uma nova concepção política?

Diferente dos *Horácios* e de *Brutus*, *As Sabinas* têm um desfecho aprazível, o que para Thomas Crow significaria uma inversão no sistema de valores, uma vez que,

(...) La existencia de lealtades irrenconciliablemente divididas garantiza aquí un final feliz. Las Sabinas se concibieron en la hora más desesperada de David como prenda para la rehabilitación y pensando en atraer a la mayor cantidad de público posible. Llenó la escena de llantos, gritos y confusión hasta la saturación, con lo que aproximaba la experiencia del espectador al del espectacular melodrama. En lugar de la parsimonia trágica del incidente, la composición presenta profusión de detalles y atrae la atención hacia el profundo entorno paisajista. Los niños deliberadamente situados en un lugar de máximo peligro, el elemento más conmovedor de la historia, miran directamente al espectador³⁰¹.

A cena se passa em Velabro, região situada num vale baixo da cidade de Roma, entre o Monte Capitolino e a colina do Palatino. No canto superior esquerdo do quadro vemos o capitólio, primeiro templo construído por Rômulo dedicado a Júpiter (Zeus), deus de todos os deuses e da justiça. Ao centro, vemos a Rocha de Tarpéia, um elemento emblemático pelo conflito de interpretações que sugere. Ao fundo do quadro, esquecida pelos combatentes, a pedra faz referência a Tarpéia, sabina responsável por trair os romanos ao deixar os sabinos entrarem na cidade. Posteriormente, ela é atirada da rocha como traidora.

O personagem representado em primeiro plano à esquerda é Tácio, rei dos sabinos. Seu posicionamento está em contraposição ao de Rômulo situado à direita. Os dois personagens são divergentes em tudo: Tácio está um pouco recuado, de frente para o espectador enquanto Rômulo está de costas; Tácio segura um escudo oval e uma espada grossa de curto alcance; o escudo de Rômulo é redondo e sua arma é um dardo fino de longo alcance. A espada do rei sabino está em posição de descanso, voltada para o chão. Enquanto o herói romano dispõe a lança em posição de ataque. O escudo de Rômulo descentraliza o quadro. É a partir dele que começamos a montar a narrativa e dispersar o olhar, da direita para a esquerda, de forma não linear.

³⁰¹ Ibidem, op. cit., p. 44.

Um documentário francês produzido em 1997 pela emissora *Palettes*, criado por Alain Jaubert, *Une révolution à l'antique. Les Sabines*³⁰² (1799) traz fontes importantes para análise dessa obra. Parte foi disponibilizada pelo Museu do Louvre, como o caderno de esboços de cerca de 60 páginas³⁰³ utilizado por David contendo os estudos e rascunhos dos primeiros elementos que viriam a compor *As Sabinas*.



Figura 16: Imagens do caderno de David retiradas do documentário *Palettes* (criado por Alain Jaubert), *Une révolution à l'antique. Les Sabines* (1799), França, 1997.

David inspirou-se em gravuras do acervo da Biblioteca Nacional da França de diversos artistas italianos. Esses esboços demonstram a preocupação do pintor em relação à composição das personagens, do cenário, do figurino e dos traços e feições que estruturariam a pintura. Essa preocupação com o estilo, como afirma Gombrich, era adotado por ser a melhor forma de se obter os efeitos pretendidos³⁰⁴.

A obra é detalhadamente pensada por David. O documentário apresenta um estudo feito por meio de reflectografia³⁰⁵ que encontra no quadro vestígios reticulares

³⁰² *Une Révolution à l'Antique*. Direção: Alain Jaubert. Paris, França: La Sept Arte – Musée du Louvre – Palette Production, 1997 [produção]. 1 filme (30 min). Distribuição CINARC.

³⁰³ Idem.

³⁰⁴ GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Tradução: Cristiana de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2013..

³⁰⁵ Técnica óptica de infravermelho utilizada para análise e diagnóstico de obras de arte, por permitir ver através das camadas de tinta e, assim, identificar desenhos ocultos pela pintura mais superficial. (<http://revistapesquisa.fapesp.br/2011/10/01/pinturas-escondidas/> acesso em 06/08/2017).

no preparo dos desenhos. Essa técnica demonstra uma longa busca por equilíbrio geométrico e também muitas hesitações.

Uma dessas hesitações é a bainha do gládio de Tácio que é deslocada de sua cintura para frente de seu falo. Nessa obra, os heróis de David então nus, uma novidade em suas obras. No primeiro esboço do quadro, David havia pintado Tácio completamente desnudo. No entanto, o pintor é censurado e modifica a pintura.

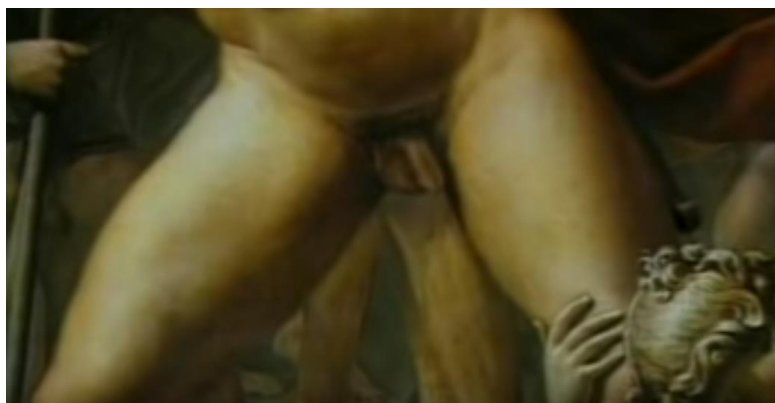


Figura 17: Fragmento. A Sabinas que interrompem o combate entre Romanos e Sabinos (1794-99), Jacques-Louis David

Na ocasião de abertura da exposição pública no Palácio Nacional de Ciências e Artes de *As Sabinas*, David esboça sua defesa sobre a nudez de seus personagens. “Se pinta suas figuras nuas, é por um escrúpulo extremo de fidelidade em relação à Antiguidade”³⁰⁶. O texto, escrito e publicado, expõe a indignação de David e sua apologia aos modelos clássicos:

Uma objeção que já me fizeram, e que não deixarão de repetir, refere-se à nudez dos meus heróis. Os exemplos que posso citar em meu favor são tão numerosos entre o que nos resta das obras dos Antigos, que a minha única dificuldade é a que provém de tal escolha. Eis como respondo. Era um costume dos pintores, escultores e poetas da Antiguidade representar nus os deuses, os heróis e, de modo geral, os homens que desejassem ilustrar. Pintavam um filósofo? Ele estava nu, com um manto sobre os ombros e os atributos de seu caráter. Pintavam um guerreiro? Ele estava nu, com o capacete na cabeça, a espada presa ao coldrié, o escudo no braço e sandálias nos pés; às vezes acrescentavam um panejamento, quando julgavam que isso poderia dar mais graça à figura. E assim acontecia com muitos outros, como se vê meu Tácio ou, melhor dizendo, como se pode observar a qualquer hora no Museu Central de Artes (...). Não estão nus os dois filhos de Júpiter, Castor e Pólux, obras de Fídias e Praxíteles que podem ser vistas em Roma, em Monte Cavallo? [...] Quantas outras autoridades eu poderia ainda citar! Mas estas que acabei de referir bastam, sem dúvida, para que o público não

³⁰⁶ LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). A Pintura – Vol. 6: A figura humana. Tradução de Magnólia Costa. Ed. 34. São Paulo – SP. 2004. p. 108.

se espante que eu tenha tentado imitar esses grandes modelos no meu Rômulo, ele próprio filho de um deus. Mas há um exemplo que reservei para o fim, porque é o complemento dos outros: o próprio Rômulo, representado nu em uma medalha, no momento em que, depois de ter matado Acrão, rei dos sabinos, carrega nos ombros o troféu de suas armas que, em seguida, deporá no templo de Júpiter Ferétrio; foram estes os primeiros despojos opimos. Agora que creio ter respondido de mais satisfatória à censura que me fizeram, ou que poderão fazer, sobre a nudez dos meus heróis, que me seja permitido dizer algo aos artistas. Eles sabem melhor do que ninguém quão mais fácil me teria sido vestir meus heróis, se dizem que os planejamentos me forneciam meios mais fáceis para destacar minhas figuras na tela. Penso que, ao contrário, eles verão que estou contente com a difícil tarefa que impus a mim mesmo, convencidos desta verdade: quem faz o grande pode fazer o pequeno. Em suma, minha intenção, ao fazer esse quadro, era pintar os usos antigos com tal exatidão que gregos e romanos, ao verem minha obra, não me tomassem com um estrangeiro aos seus costumes³⁰⁷.

A fidelidade de David ao modelo da antiguidade não deve passar despercebida e carece de ser problematizada para além das palavras austeras do pintor. Qual seria a motivação de David em sua preferência pelo nu? Para Crow, idealizar o helenismo serviria para disfarçar a violência presente no conflito, “su paradójica delicadeza y su equilibrio formal tienen como efecto trasladar el recuerdo del conflicto y la violencia reales a un ámbito más seguro del mito”³⁰⁸.

As mulheres sempre tiveram posição de destaque nos quadros de David. Não é a primeira vez que o pintor atribui a elas a grande responsabilidade simbólica de proporcionar equilíbrio à obra. Porém, nos quadros pintados até então, o antagonismo é acentuado: para os homens a guerra, o heroísmo, o sacrifício, as armas, a política; para as mulheres: a família, o medo, o desolamento, a emoção. Hercília, no entanto, é a primeira heroína de David. Ela está ao centro em posição destaque e simboliza, ao mesmo tempo, a figura da mãe protetora, a razão e a paz – atributo esquecido pelos guerreiros em meio a tanto ódio e violência. Em sua fase mais radical, a Revolução havia personificado a República como uma mulher. Hercília “es esa personificación” afirma Crow, “resurrecta como madre ideal curativa y nutricia, toda ella vestida de blanco”³⁰⁹.

Hercília se coloca entre os dois heróis de forma corajosa, com a finalidade de interromper o conflito e proteger sua família. Com os braços abertos, ela une os dois guerreiros nos remetendo ao símbolo de uma “balança”. Clama pelo fim da guerra em

³⁰⁷ Fonte: Jacques-Louis David, Note sur la nudité de mēs héros dans le tableau des Sabines exposé publiquement au Palais National des Sciences et des Arts, in Allan Gouffroy, Aimer David, Loffeld, 1989 in: LICHTENSTEIN, Jacqueline. op. cit. p. 109-110.

³⁰⁸ CROW, op. cit., p. 45.

³⁰⁹ Idem.

nome da proteção não apenas da família, mas também da pátria. A dispersão do equilíbrio, que nos aparece de maneira proposital, está representada pelos exércitos ao seu redor. Essa violência desarticula todo aspecto de uma “estática” dentro do quadro: o que temos é justamente uma dinâmica. O quadro propõe “a adequação lógica da forma à função³¹⁰”: temos a presença da violência como símbolo do desequilíbrio, a liberdade como parte orgânica dessa proposta e a razão como mediadora desses elementos.



Figura 18: Fragmento. A Sabinas que interrompem o combate entre Romanos e Sabinos (1794-99), Jacques-Louis David

As mulheres no quadro estão em círculo, como se estivessem em meio a um redemoinho, um turbilhão de emoções. O vestido branco de Hercília é o centro e as cores fortes de azul, laranja e vermelho das vestes das outras dão movimento, ondulando ao seu redor. Um delas joga-se aos pés de Tácio com uma expressão desolada. Em seus braços segura um bebê que olha diretamente para fora do quadro. Essa ação provoca um desconforto. Como espectadora, desperta-me o sentimento de empatia e cumplicidade, quero pegar aquela criança nos braços e acudir aquela mulher.

Uma delas ergue-se acima dos combatentes suspendendo sobre sua cabeça uma das crianças que chora. Ela mostra aos guerreiros o motivo pelo qual pedem o fim do conflito: a proteção da nova geração que está por crescer, uma nova nação está se formando. Mais à direita, um pouco acima de Hercília, a de vestido vermelho coloca as mãos sobre a cabeça e olha para fora do quadro cerrando os olhos como se tentasse enxergar algo que, por enquanto não sabemos o que é. Na altura de sua cintura, uma mulher mais velha oferece seu peito para Rômulo em troca da vida de Tácio. Abaixo dela, a de vestido laranja ampara as crianças que brigam em meio ao combate. A mulher

³¹⁰ ARGAN, op. cit., p. 26.

possui um dos seios desnudo, como se anteriormente estivesse amamentando um dos bebês. Duas das crianças olham para o espectador, uma sisuda e a outra espantada, enquanto a outra estende a mão para mulher em busca de apoio.

O quarto bebê está entre as pernas de Rômulo, deitado. Ele nos olha de forma taciturna. Ao seu lado, jaz um guerreiro morto com a espada acima de sua cabeça. Atrás do guerreiro, uma das mulheres carrega uma criança tentando fugir do conflito para salvar o filho. As crianças que direcionam o olhar para fora do quadro possuem um tom fortemente inquiridor, elas são o marco de ligação entre a tradição e o futuro. Julgam os personagens responsáveis pelo conflito. Lembram ao espectador francês em 1799, que ele também faz parte daquele conflito, ele também é um combatente e responsável pela guerra ao seu redor.

Nas obras anteriores, David já havia salientado o sacrifício dos filhos pelos pais e a nação. No *Horácios*, os guerreiros juram ao pai sua fidelidade a Roma e dois deles morrem em função dessa lealdade; Em *Brutus*, os herdeiros são sacrificados pelo patriarca para salvaguardar a república romana. A pátria estava acima da família e a função do herói é bem delimitada na narrativa. Porém, em *As Sabinas*, o heroísmo dos campeões é ofuscado pelas mulheres, elas alteram o posicionamento político dos guerreiros. São as mulheres que representam a família e se tornam o alicerce da pátria. Elas sustentam os laços e unem moralmente seus membros proporcionando a segurança das gerações que estão por vir. A prática da violência se torna uma ameaça a essa instituição e a proteção passa a ser a prioridade entre os componentes do mesmo clã.

Toda essa sequência de acontecimentos causa aflição, o que acalenta o espectador é saber de antemão o desenrolar do conflito, sabemos que os exércitos cessam o combate e, romanos e sabinos, se unem formando Roma. Os guerreiros no canto direito erguem os elmos em sinal de paz. Um cavaleiro guarda a espada na bainha indicando o fim do combate. À esquerda, um dos generais ergue a mão ordenando que cessem o ataque. É o fim da batalha. A instância familiar prepondera, apazigua as desavenças e conforma a pátria.

O escudo de Rômulo estampa o mito da loba amamentando dois bebês, Rômulo e Rêmulos. Não é a primeira vez que David retoma essa figura em suas obras. Em *Brutus*, ele também a representa, lembrando mais uma vez ao espectador o motivo pelo qual o herói se sacrifica: a Pátria. Essa referência às origens legitima o conflito como justo e necessário, pois dali nasceria a maior civilização que o mundo ocidental já vira.

No canto direito temos novamente a loba em um estandarte e, ao lado um feno, representando a origem rural da maioria dos combatentes. Assim como as lanças erguidas, um instrumento simples utilizado nas revoltas populares pode indicar a origem campesina da população francesa que promoveu a revolução sobre a Bastilha em 1789. Inclusive, a cabeça de Marquês de Launay é fincada em uma dessas lanças e exposta pelas ruas de Paris após a tomada da prisão.

Diante desses elementos simbólicos, é possível traçar um paralelo entre o quadro e a situação política da França de 1795 a 1799. Assim como *As Sabinas* representam o conflito que culminará na fundação de Roma, a muralha ao fundo da tela que cerca a cidade italiana é similar à Bastilha, cuja derrocada constitui o marco simbólico do fim do Antigo Regime, iniciando a Revolução. Em uma gravura feita por Jean-Pierre Houël em 1789, notamos a semelhança entre essas duas muralhas, principalmente em relação às colunas e sua parte superior, bem como a disposição que é colocada na tela, localizada no canto esquerdo do quadro assim como na obra de David.



Figura 19: Prise de la Bastille (1789), Jean-Pierre Houël, Bibliothèque nationale de France³¹¹

³¹¹ Essa imagem se encontra na National Library of France (BnF). É uma imagem de domínio público e pode ser encontrada no site da Gallica: <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=bv1b103025148> (Acesso em 09/05/2019)



Figura 20: Fragmento. A Sabinas que interrompem o combate entre Romanos e Sabinos (1794-99), Jacques-Louis David

Na gravura de Houël, a prisão está amparada nos escombros do conflito e uma cortina de fumaça envolve toda a construção, não nos permitindo ver ao certo seus alicerces. No quadro neoclássico de David as lanças organizam uma complexa composição a se perder no horizonte. O fato de não vermos os alicerces da grande fortaleza ao fundo da tela *As Sabinas*, nos faz inquirir onde ela se ampara.

A função da fortaleza é proteger: no caso da Bastilha, preservar a monarquia e o poder do rei. Uma vez invadida, a derrocada desse poder é inevitável; no quadro de David, a função da muralha é resguardar Roma que ainda estava na eminência de se consolidar, fazendo referência aos rumos políticos da França durante o período do Diretório até 1799, ainda instável em vias de ameaça da restauração do absolutismo. Ambas as imagens possuem então uma semelhança: demonstrar que a fortaleza que está diante do espectador, apesar de sólida e aparentemente impenetrável, não possui uma estrutura político-ideológica suficientemente clara que a sustente frente às mudanças que ocorrem à sua volta.

Contudo, a obra revela uma descontinuidade temporal, pois a narrativa que a compõe é contada da direita para a esquerda: começando em Rômulo – ainda em posição de ataque – e finalizando em Tácio, já em posição de recuo frente ao inimigo. Essa narrativa de trás pra frente faz com que a análise alegórica se torne conflituosa, pois esse colapso do tempo advém do conflito existente entre a comparação com a fundação de Roma, o fim da Revolução e o início de um novo momento político na França após o período do Terror.

David enfatiza, na narrativa, elementos simbólicos e conflitantes entre si. Milton Genésio de Brito (2010) ³¹² partindo do uso da “antiguidade como metáfora do presente”³¹³, atribui à obra um sentido político de “exortação e reconciliação entre os franceses divididos durante o Reinado do Terror” ³¹⁴. Porém, para David a Antiguidade Clássica não era apenas uma “metáfora do presente”, mas também um modelo ético e inspiração moral. Com o Diretório tomando o controle político do Estado francês em outubro de 1795, o quadro aparece de fato como uma proposta de reconciliação política. Um reconhecimento em meio a uma guerra civil do fracasso do Terror Jacobino em instaurar na França a República e a Democracia.

O Diretório se mostra um retrocesso político se comparado às mudanças ocorridas desde 1789. O voto volta a ser censitário e exclusivo em 1795, retirando novamente do povo o direito de intervenção nas decisões políticas. Dessa forma, interpretar *As Sabinas* como um chamado de David ao reestabelecimento da paz e da ordem na política francesa, seria ignorar toda a trajetória do pintor jacobino durante a Revolução. Outros elementos irão demonstrar que a intencionalidade estética inclui a a linguagem literária metafórica: ao incluir a Rocha de Tarpéia, David expõe seu posicionamento político; ela é uma referência a Robespierre, hipótese que irei explicar no próximo tópico. O pintor também incluiu, na exposição da obra, um espelho instalado a frente do quadro. O espectador, incluído na obra através de seu reflexo, seria convidado a refletir sobre a violência ao seu redor e a quem ela serve. Como cidadão, o observador é responsável não apenas pela guerra civil na França revolucionária, mas pelos companheiros mortos de David que, como líderes, atendiam à vontade geral do povo.

³¹² BRITO, Milton Genésio de. Pinturas de Jacques-Louis David: A Construção de Imagens sobre a Antiguidade e suas Leituras. Anais da Jornada de Estudos Antigos e Medievais, issn 2177-6687. 2010. Pág. 1-10.

³¹³ Idem.

³¹⁴ Idem.

3.2 Outro olhar sobre a obra: A Rocha de Tarpéia como guilhotina e o Espelho como autorreflexão

A Rocha de Tarpéia colocada no centro da obra é o elemento que liga o passado ao presente. A rocha de onde, em Roma, eram atirados à morte os traidores da nação, mesmo que ao fundo, esquecida pelos combatentes e despercebida pelo espectador, apresenta-se como a sentença de morte, o poder político, o controle sobre a traição e a injustiça, reguladora da virtude, símbolo da preservação da pátria. Ergue-se como a guilhotina para os revolucionários durante o período do Terror entre 1792 a 1794.

A lenda sobre a romana Tarpéia tem várias versões. No livro IV das elegias do poeta romano Propércio, Tarpéia era uma sacerdotisa que cultuava a deusa Vesta do fogo sagrado, do lar e da cidade. Filha de Tarpeio, ancião responsável por proteger o monte Capitolino caso o exército Sabino invadissem a região romana, Tarpéia se apaixona por Tito Tácio, rei dos sabinos, quando este acampa com seus homens no sopé do Capitólio³¹⁵. Segundo essa versão do mito, o motivo pelo qual a romana trai seu povo, permitindo a entrada dos sabinos fica claro, ela almeja casar-se com Tácio. O episódio termina em tragédia, pois Tácio se recusa a desposá-la atirando-a do rochedo provocando sua morte.

A versão de Ovídio é diferente. Segundo o poeta romano, Tárpeia oferece à Tácio a entrada na cidade em troca das joias e braceletes que o rei possuía no braço esquerdo. Segundo Pierre Grimal:

Tarpeia lhe mostraria um caminho desconhecido e lhe abriria uma poterna, se os sabinos lhe entregassem, disse, “o que tinham no braço esquerdo” (pensava nos braceletes e nos anéis de ouro). Acreditava que o rei, movido pela gratidão e não podendo deixar de se sensibilizar com a beleza de quem aceitava trair a própria pátria e o pai por sua causa, fá-la-ia esposa. Dividida entre a cupidez e o amor, já sonhava com um futuro de ingênua felicidade, o de uma jovem simples que não enxerga nada além de um “belo casamento”, onde ela figuraria em lindas vestes³¹⁶.

³¹⁵ WIGGERS REAL, Luiza Andrade. Sabinas, Lucrécias e Tarpeias: o ritual do casamento ressignificado. Orientadora: Tânia Regina Oliveira Ramos. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Florianópolis, SC, 2016. 106 p.

³¹⁶ Ibidem, p. 62.

Nessa perspectiva Propércio defende Tarpéia, alegando que a vestal³¹⁷ nada mais queria do que casar-se com um homem ideal. Assim, a caminho de Roma, Tácio intercepta Tarpéia, lançando seus soldados contra ela, matando-a.

Quem poderia lamentá-la? Ela não obteve “o que os sabinos traziam no braço esquerdo”? Muitos séculos depois, um amontoado de armas meio apodrecidas marcava o local onde Tácio havia punido Tarpeia e recusado seu amor. Era a rocha maldita de onde eram jogados os traidores da pátria. [...] Qualquer que seja o pretexto que tenha estado na origem da lenda de Tarpeia, [...] essa história soa como uma advertência para os romanos: só os homens sabem ser fiéis à pátria³¹⁸.

Independentemente da versão do mito, a lição transmitida pela história é a de que “sentimentos passionais fervorosos não devem ser colocados à frente da honra”³¹⁹. A partir dessa análise, percebemos a existência de uma contradição no quadro de David. Se “só os homens sabem ser fiéis à pátria”, o que pensar sobre Hercília e seu heroísmo? Não estariam os combatentes colocando seus sentimentos passionais fervorosos à frente dos interesses da Pátria?

Existe um embate entre ação e desejo: por um lado, a ação política da justiça quanto aos traidores da pátria e por outro, o desejo da paz. Simbolizado através da Rocha de Tarpéia (Guilhotina), maciçamente vinculada a Roma, já que a ela está submetida a segurança pública da cidade, a rocha possui a função de uma sanção moral, em que a ação do castigo divide os bons cidadãos dos maus. Em contrapartida, temos a vontade de Hercília em cessar a guerra e estabelecer a paz entre os povos mediante os valores da razão e da prudência (Hercília/República), que foram deixados de lado durante o conflito. O desejo de pacificar o combate implica uma modificação na moral, pois não se trata mais do embate entre o bem e mal, mas sim de preservar a vida, o futuro, e, por consequência, a própria República. Como coloca Beccaria na obra *Dos delitos e Das Penas* em 1764, “é uma guerra declarada a um cidadão pela nação, que julga a destruição desse cidadão necessária ou útil. Se eu provar, porém, que a morte não é útil nem necessária, terei ganho a causa da humanidade”³²⁰.

³¹⁷ Nome dado a sacerdotisa da deusa Vesta.

³¹⁸ GRIMAL, Pierre apud. WIGGERS REAL, Luiza Andrade, op. cit., p. 63.

³¹⁹ WIGGERS REAL, Luiza Andrade, op. cit., p. 65.

³²⁰ BECCARIA, Cesare. apud EVERTON JUNIOR, Antônio Augusto Costa. A pena de morte e sua repercussão. Conteúdo Jurídico, Brasília-DF: 27 jun. 2012. Disponível em: <http://www.conteudojuridico.com.br/?artigos&ver=2.37767&seo=1> (Acesso em: 10 maio 2019).

De acordo com François Furet (1989), “a Revolução Francesa é esse conjunto de práticas novas que superinveste a política de significações simbólicas” ³²¹ fazendo com que seus líderes disputem o poder através do discurso, da palavra, da ação.

Transformada em poder, a opinião deve fazer-se uma com o povo; a palavra não deve mais ocultar intrigas, mas refletir como um espelho os valores. (...) A Revolução substitui a luta de interesses pelo poder por uma competição de discursos pela apropriação da legitimidade. Seus líderes exercem um *métier* diferente da ação; eles são intérpretes da ação ³²².

A palavra, ambígua por natureza, ocupa a cena da ação. Então se por um lado a palavra almeja o poder, por outro “denuncia sua inevitável corrupção” ³²³ e isso expõem a “contradição fundadora e inseparável da democracia” ³²⁴. Segundo Furet, os militantes revolucionários serão os especialistas dessa linguagem, “são aqueles que a produzem, e que se tornam por isso mesmo detentores de sua legitimidade e de seu sentido” ³²⁵.

A denúncia da corrupção ou, conforme Starobinski, o “reino da suspeita” ³²⁶ está diretamente ligado ao desejo de instaurar o discurso da virtude idealizado pela razão revolucionária. E, para isso, foi necessário renovar o ato violento. O período do Terror será esse momento de sacrifício aliada à vontade revolucionária para defender um Estado racional que, entre outras questões, irá garantir a liberdade civil e individual do cidadão ³²⁷. Entretanto a morte de Robespierre rompe a aliança entre vontade e princípios e os interesses se mostram apoiados naqueles “que convêm à nova classe dirigente” ³²⁸.

(...) a linguagem dos princípios desgastou-se, falseou-se, e o sentido das palavras se empobreceu e se obscureceu; inúmeros são os testemunhos de uma fadiga da linguagem depois de 1784. O poder das alegorias se esgota. E a denúncia das mistificações o acompanha de perto ³²⁹.

Em 1797, Benjamin Constant descreve no livro *Os efeitos do Terror*, a atmosfera política da França sob o poder do diretório,

³²¹ FURET, François. *Pensando a Revolução Francesa*. Traduzido por Luiz Marques e Martha Gambini. Ed. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1989. p. 65. et. seq.

³²² Ibidem, p. 64-65.

³²³ Ibidem, p. 65.

³²⁴ Idem.

³²⁵ Ibidem, p. 66.

³²⁶ STAROBINSKI, op. cit., p. 50.

³²⁷ Idem.

³²⁸ Ibidem, p. 51.

³²⁹ Ibidem, p. 51.

Em todas as lutas violentas, os interesses correm atrás das opiniões exaltadas, como as aves de rapina seguem os exércitos prestes a combater. O ódio, a vingança, a cupidez, a ingratidão parodiaram insolentemente os mais nobres exemplos, porque se havia recomendado desastrosamente sua imitação. O amigo pérfido, o devedor infiel, o delator obscuro, o juiz prevaricador encontraram sua apologia previamente escrita na língua combinada. O patriotismo se torna desculpa banal preparada para todos os delitos. Os grandes sacrifícios, os atos de devotamento, as vitórias alcançadas sobre as inclinações naturais pelo republicanismo austero da Antiguidade serviram de pretexto para a fúria desenfreada das paixões egoístas³³⁰.

Essa reflexão esclarece não apenas a complexidade simbólica da Rocha de Tarpéia, mas também a concepção política de David. Se até 1789 as obras emolduravam um projeto político ideal, em *As Sabinas*, as alegorias se tornam menos abstratas e os significados mais tangíveis. O quadro ainda é uma referência à política revolucionária de Robespierre, pois a ação política simbolizada pela Rocha de Tarpéia também o é. O desejo de reconciliação presente no gesto de Hercília é produto da contradição fundadora da democracia, pois é antirrevolucionária.

No centro desse poder político está Robespierre.

É que somente ele [Robespierre] reconciliou miticamente a democracia direta e o princípio representativo, instalando-se no cume de uma pirâmide de equivalências cujo equilíbrio é conservado, dia após dia, por sua palavra. Ele é o povo nas seções, o povo dos jacobinos, o povo na representação nacional; é essa transparência entre o povo e todos os lugares onde ele fala em seu nome – a começar pela Convenção – que é preciso constantemente instituir, controlar, restabelecer, como a condição de legitimidade do poder, mas também como seu primeiro dever: é a função do Terror.

Segundo Furet, será a queda do líder revolucionário que coloca fim à dicotomia existente entre os próprios militantes durante o período do Terror, no que diz respeito à disputa pelo lugar simbólico de representante e da vontade popular.

A relação de Robespierre com o Terror não é de natureza psicológica. É de sua pregação sobre os bons e os maus que se alimenta a guilhotina; é o poder formidável, que essa pregação lhe dá de definir o povo, que lota as prisões. Nessa medida, sua própria consagração, a festa do Ser Supremo, que durante tanto tempo chocou os republicanos mais que a guilhotina, preenche as mesmas funções que o Terror. O discurso sobre igualdade e sobre a virtude, que dá um sentido à ação do povo, encontra seu fundamento na morte dos culpados; mas se ele conjura ao mesmo tempo essa necessidade lúgubre, pela afirmação solene de uma caução providencial³³¹.

³³⁰ CONSTANT, BENJAMIN. apud STAROBINSKI, op. cit., p. 51.

³³¹ FURET, op. cit., p. 75-76.

Se na morte dos culpados se encontra o fundamento que dá sentido à ação do povo e sustenta os princípios de igualdade e virtude, qual será o eixo, o alicerce dessa ação quando a morte não for mais a “condição de legitimidade do poder”? Se a relação de Robespierre com o Terror é de natureza moral, o que faria ele sem o espetáculo da guilhotina? Ou então, o que fariam os romanos sem a Rocha de Tarpéia? Esses conflitos na obra de David fundamentam uma incerteza sobre o futuro.

Nas palavras de Furet, “o que faz de Robespierre uma figura imortal, não é que ele tenha reinado alguns meses sobre a Revolução; mas que a Revolução fale, através dele, seu discurso mais trágico e mais puro”³³². Esse discurso é perpetuado em *As Sabinas* e captado pelo espectador.

Outra questão que deve ser levada em consideração é a forma como David expôs a obra em 1799. Com a falta de verba direcionada para os artistas nesse momento, David decide montar uma exposição independente. O pintor decidiu pela antiga sala de Assembleia na Academia de Arquitetura (em vez do Salão do Louvre como de costume) e faz algo inédito na época: cobra uma taxa de entrada aos visitantes³³³. Essa decisão deu a David certa autonomia sobre como expor a obra, optando por colocá-la na altura dos olhos do espectador, ao invés de suspendê-la para longe do público. A obra ficou exposta por cinco anos e rendeu a David um dinheiro considerável que financiou a compra de uma casa no campo e terras, “verdaderamente, el artista empresario del siglo XIX había nacido y con buena salud”³³⁴.

O espelho incluído na exposição em 21 de dezembro de 1799, colocado à frente da tela³³⁵, incitou os espectadores a terem uma visão totalizadora e distanciada da narração presente na obra,

Se invitó a los espectadores a servirse del reflejo para conseguir una visión distanciada y totalizadora de la narración; al mismo tiempo, se verían a sí mismos como partícipes en la acción tras ellos. Éste es el primeiro de más de um truco con espejos que, andando el tiempo, practicaría en sus exposiciones privadas a fin de mistificar y hacer más espectacular e acto de la contemplación. Tras realizar una obra que llevaba al máximo el potencial de tales efectos y que reforzaba más que ponía a prueba, las creencias de su público (...) ³³⁶.

³³² Ibidem, p. 76.

³³³ CROW, op. cit..

³³⁴ Ibidem, p. 46.

³³⁵ Idem.

³³⁶ Tradução livre: Os espectadores foram convidados a usar o reflexo para alcançar uma visão distante e totalizadora da narrativa; ao mesmo tempo, eles se considerariam participantes da ação por trás deles. Este é o primeiro de um truque com espelhos que, ao longo do tempo, praticam em suas exposições privadas, a fim de mistificar e fazer um ato mais espetacular de contemplação. Depois de fazer um

Situado no outro lado do salão, o espelho reflete o visitante dentro da obra, inserindo-o dentro do conflito. De forma geral, o espelho simboliza autoconhecimento e reflexão. Uma vez dentro do turbilhão, entre os combatentes, o que David pretende provocar no observador e de que maneira essa provocação influenciaria a narrativa desse indivíduo? Havia uma intenção catártica por parte do artista diante da finitude do período revolucionário em 1799? Uma vez se reconhecendo dentro da obra, o espectador se veria como responsável pelo conflito ou como vítima dos interesses de uma maioria violenta? E sobre a violência presente no quadro, o observador se coloca como aquele que sofre ou como aquele que a pratica? Considerando o pedido de apaziguamento de Hercília como uma metáfora para cessar a violência no período do Terror, o espelho é capaz de suscitar uma autocrítica por parte do espectador-cidadão ou reforçar o discurso de que o Terror havia minado os rumos virtuosos da República?

O ato de instalar um espelho na exposição, diz muito sobre a mudança na concepção de David sobre a função da obra de arte. Se antes o pintor concedia à imagem um poder peremptório capaz de designar as ações dos espectadores, agora ela assume uma posição de confronto. Isso inverte a perspectiva analítica, pois não é mais pensar o que a imagem faz, mas o que ela deseja³³⁷. O espelho é o elemento perturbador que nos leva à proliferação de sentidos possíveis, o conflito. Há nesse objeto uma estratégia pictórica e uma dramaturgia. A psicanálise nesse sentido é a ferramenta que nos levaria a questionar qual é a dramaturgia que David quer despertar no espectador ao incluir esse elemento.

trabalho que maximizou o potencial de tais efeitos e que reforçou mais do que colocar à prova, as crenças de seu público (...). CROW, p. 45-46, 2001.

³³⁷ CORDEIRO, 2015.



Figura 21: Fragmento. A Sabinas que interrompem o combate entre Romanos e Sabinos (1794-99), Jacques-Louis David

A tela de forma invertida, simulando seu reflexo, nos aparece de forma mais harmônica quanto à disposição dos personagens e a história que narra. Se antes o escudo de Rômulo descentralizava o quadro, como se a narrativa fosse contada de trás para frente, agora apresenta uma linearidade a começar pelos cavalos à esquerda, dispersando o olhar para o conflito de forma crescente, proporcionando uma noção finita do combate.

O espelho articulava três elementos: o simbólico, a imaginação e o real³³⁸. O simbólico seria o reflexo da pintura em si e a pluralidade de significados que a contém. A imaginação designa a relação dialógica entre o observador e a obra, pois não basta apenas o reflexo, o espectador precisa se reconhecer dentro do conflito, se imaginar dentro da tela, como um dos personagens. E o real está no sentido alegórico que obra estabelece com o contexto político da França nesse momento. Essa relação fica clara quando reformulamos o ponto de vista da análise trocando a ação pelo desejo, “aquilo que as imagens desejam é diferente daquilo que comunicam ou do efeito que produzem,

³³⁸ Essa reflexão foi feita a partir dos estudos da metáfora utilizada por Lacan sobre o espelho como parte da ação cognitiva para a constituição do Eu em relação à identificação do Outro. Artigo de referência: IMANISHI, Helena Amstalden. A metáfora na teoria lacaniana: o estádio do espelho. Bol. psicol v.58 n.129 São Paulo dez. 2008. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0006-59432008000200002

e que, como as pessoas, as imagens não sabem o que querem e esperam encontrá-lo através do diálogo”³³⁹.

Esse diálogo é produto da cisão existente entre o espectador que observa e o espectador que se encontra dentro da imagem observada, obrigado a produzir uma narrativa, em vias de elaborar o evento no qual se vê incluído. Como observadores, os personagens que olham para fora do quadro, como as crianças, têm um semblante inquiridor, confrontam o espectador com o olhar da história e do elo entre a tradição e o futuro. A mulher de vermelho coloca as mãos sobre o rosto, procurando enxergar algo que não sabemos e não vemos, que está além de sua/nossa compreensão, algo nebuloso. Uma vez dentro da imagem observada, o espectador se coloca junto a esses personagens, mas como ele julgará?

A mitologia clássica possui referências não só ao espelho em si, mas também ao reflexo. Sua simbologia é multifacetada. Mitos como Narciso, Pigmalião e Galateia e A morte da Medusa, tecem a relação imagem-espectador de diferentes maneiras: “frequentemente, Narciso é associado à autorrepresentação; Medusa à fotografia e à morte, e Pigmalião ao simulacro”³⁴⁰,

Nos três mitos, encontra-se a permuta entre pessoa e imagem e é possível, através das narrativas, enunciar determinados critérios que são constituintes da relação entre espectador e imagem: a) a liberdade dos espectadores aderirem às imagens; b) a identificação entre sujeito e imagem; c) a projeção dos desejos do espectador na imagem e a capacidade das imagens de ensinarem a desejar fazendo-se desejadas; d) o poder/desejo exercido pelas imagens sobre o espectador³⁴¹.

A relação entre espectador e imagem configura um jogo estético, uma mediação entre a sensibilidade e o pensamento pois estimula a capacidade criativa, ao mesmo tempo em que força uma reflexão racional. Com o espelho, a obra se “abre” ao espectador para uma multiplicidade interpretativa. O espelho ajuda no acesso a experiência ainda não elaborada, fazendo transitar para um estado emocional que torne possível sua elaboração, entendendo que “a experiência é fundamental para o ser

³³⁹ CORDEIRO, Marta. Do Efeito ao Paradigma: Narciso, Medusa e Pigmalião. ARS (São Paulo) [online]. 2015, vol.13, n.26, pp.141-155. ISSN 1678-5320. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2015.106083>. (Acesso em 08/05/2019). p. 144.

³⁴⁰ Ibidem, p. 141.

³⁴¹ Ibidem, p. 155.

humano; cada nova experiência implica uma mudança da posição subjetiva na relação com os outros”³⁴².

A psicanálise utiliza o jogo como uma metáfora para certos trabalhos psíquicos de análise, como um modelo terapêutico, “tornando-se uma nova oportunidade de amadurecimento emocional do indivíduo”³⁴³.

O jogo permite o exercício da criatividade, sem estar limitado por regras fixas, servindo assim de inspiração para o trabalho analítico, possibilitando o enfrentamento e a superação dos impasses e dos desafios a que o analista deve responder em seu trabalho. (...) O jogo traduz o trabalho de transformação necessário à perlaboração da resistência do id (...). O trabalho é direcionado aos eventos psíquicos traumáticos, cujos conteúdos inconscientes resultantes sofreram contrainvestimento desde logo, mas antes que qualquer representação consciente tenha sido produzida³⁴⁴.

Diante de uma situação traumática, o jogo seria o recurso essencial para desmascarar, transformar, recuperar e revelar a experiência subjetiva que ainda não fora simbolizada. O jogo pode aplicar-se ao trabalho clínico da perlaboração porque constitui um meio para facilitar a produção narrativa diante daquilo que não está em evidência, reconhecendo o trauma.

Nesse sentido, a imagem refletida interage com o espectador, pois ele se reconhece dentro dela causando identificação e empatia com as personagens. Não se trata de um elo puramente racional com a imagem, mas uma vez que a obra se modifica diante de cada observador, os significados se alteram de acordo com cada um, provocando diferentes reflexões em cada indivíduo. Dessa maneira, o reflexo atua como um efeito de reverberação, possibilitando um trabalho perlaborativo, ou seja, a elaboração de uma narrativa singular para cada um diante de algo ainda não simbolizado e não dito: o trauma causado pela Revolução.

³⁴² LOPES; KLAUTAU. op. cit., p. 323.

³⁴³ Idem.

³⁴⁴ Ibidem, p. 324.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O luto e a morte sempre estiveram presentes nas obras de Jacques-Louis David. Nesse trabalho, observamos uma transformação estilística dessas representações. Se até 1789, os quadros apresentavam um projeto estético idealizado mediante a efervescência revolucionária que levaram à derrocada do Antigo Regime, após o acirramento do Terror em 1793, essas expressões se alteram. As violências como práticas para alcançar os objetivos políticos revolucionários e as decorrentes experiências traumáticas estão intrinsicamente relacionados a essa mudança, culminando no fim da Revolução em 1799.

Nesse sentido a concepção de David sobre a morte tornou-se o eixo que nos permitiria compreender a complexidade dessa transformação. Nos quadros datados de 1784 a 1789, analisados no primeiro capítulo dessa dissertação, observamos o estreito vínculo entre o projeto político neoclássico e o sacrifício como meio de expressão da superioridade dos valores patrióticos em relação ao bem estar individual. A morte sacrificial, fundada e justificada na coletividade, é manifestação da virtude.

Na obra *Os Lictores devolvendo a Brutus os corpos de seus filhos*, o impacto da morte no desespero familiar é bem contundente. O conflito entre a família enlutada e a pátria é forte. Percebemos a separação existente entre a esfera familiar e a esfera da pátria. Essa separação se manifesta na colunata que isola os dois ambientes. Um relativo à liturgia pátria, outra ao pranto da mãe e filhas. Brutus é a figura que justifica a morte por representar o vínculo entre o sacrifício e a pátria. Ainda assim, seu corpo é tenso e expressa a dificuldade e mesmo a contradição de sua condição de pai, que concede a morte os filhos a bem da pátria. A virtude cobra seu preço.

Nas primeiras obras, David tece o vínculo indissociável entre a Virtude e o Terror. Quanto maior o impacto da morte, maior o heroísmo do personagem e engrandecedora é sua virtude. Mais virtuosos que “terroristas”, os personagens de David, ora se sacrificando pela Pátria, ora submetendo a família a sacrifícios, têm na morte uma função didática.

Também nessas primeiras obras, em contraposição aos heróis, estão as mulheres. O sacrifício, a morte, a coragem, a bravura, a honra e o mérito, estão personificados pelos protagonistas masculinos, senhores da razão e defensores a Pátria. Às mulheres será atribuído o papel de antagonistas dos impetuosos guerreiros. A família é seu reino. Entre a família e a pátria David marca a prevalência do coletivo sobre o particular.

Possuindo papéis singulares em cada quadro e simbolicamente representadas como a instituição familiar, as mulheres deixam-se levar pela emoção, pela parcialidade e irracionalidade. Nos *Horácios*, Camila chora pela morte do noivo e Sabina a morte do irmão Curiácio. Ambos inimigos da Pátria, indignos do luto. Camila paga com a vida o desolamento que sente, seus sentimentos são uma desonra para a Nação. Assassinada pelo irmão, o sacrifício do guerreiro o faz ser homenageado por Roma.

Em *Sócrates*, Xântipe, sua esposa, é retirada da sala por não ser digna de ver o sacrifício do marido. Em *Brutus*, a esposa do cônsul republicano, expressa todo seu horror ao ver os filhos mortos. Como mãe, seu abalo emocional é tomado pela irracionalidade. É, portanto, deficitário em virtude. O luto das mulheres em decorrer da morte dos homens exalta o sacrifício por eles cometido. A família se submete à pátria que, isenta das paixões individuais, é exemplo da soberania e autonomia do povo.

Com a morte de Marat em 1793, o luto se torna coletivo. A preocupação de David em *Marat Assassinado* é elevar a imagem do tribuno ao exemplo maior de virtude e liberdade. Pintá-lo sem as escrófulas em sua pele, ileso da feiura do cadáver, de forma marmorizada, exalta a beleza moral de Marat. A homenagem que o pintor direciona ao Amigo do Povo, sacraliza sua imagem, que passa a ser tomada como objeto de culto, comparável a Jesus Cristo.

Marat Assassinado causa um fascínio em detrimento da morte e o horror. Após o falecimento do tribuno, se intensifica a idealização da virtude e a Revolução adquire um teor ainda mais violento. Além de um dos meios para alcançar a liberdade, o terror torna-se sinônimo de justiça e vingança. “A violência perpetrada de forma pública, espetacular e chocante, não só para exterminar o adversário do momento, mas, sobretudo, para dar exemplo e enviar uma mensagem aos demais inimigos, intimidando-os, bem como para os amigos, encorajando-o”³⁴⁵. O protagonismo de Robespierre aumenta diante essa conjuntura legitimando a violência com o objetivo de atingir o virtuosismo e garantir a revolução.

A próxima obra histórica de David, *As Sabinas que interrompem o combate entre Romanos e Sabinos* exposta em 1799, ano final da Revolução, nos mostrou que a experiência traumática causada pelos dez anos que se passaram, estavam longe de ser superados. Como uma visível alegoria do contexto histórico francês, o quadro emprega elementos simbólicos que, diante da análise realizada, se mostraram conflitantes. A

³⁴⁵ NETTO CARREIRA, op. cit., p. 137.

narrativa encontra dois elementos que divergem do pedido de apaziguamento por parte de Hercília ao centro do conflito.

O primeiro elemento, a Rocha de Tarpéia, tem em si dois significados. A rocha que em Roma eram atirados os traidores da Pátria, representa tanto a guilhotina como a política do Terror de Robespierre. Ela possui a função moral do castigo, estabelecendo uma distinção entre os bons e os maus cidadãos. Essa referência expõe a concepção política moral de David em relação à ascensão do Diretório sobre a Convenção, pois ainda compactua com pena de morte. A prudência de Hercília que predomina sobre o embate entre os dois exércitos contradiz a sanção moral simbolizada pela Rocha.

O segundo elemento é o espelho colocado à frente da obra durante a exposição. Dessa forma, o espectador se vê dentro do quadro, inserido no conflito, suscitando vários questionamentos sobre seu papel como ator e observador. Isso faz com que o reflexo possibilite o trabalho de perlaboração, ou seja, a elaboração de uma narrativa individual em cada espectador sobre o conflito e os eventos traumáticos que deles decorreram.

Nesse quadro, ainda percebemos uma mudança sobre a perspectiva política e moral de David no que diz respeito à pátria e a família. Nas obras pré-revolucionárias, há uma separação entre as duas esferas. O ambiente familiar é submetido ao público. Condenam-se as paixões individuais. A dualidade razão masculina x sensibilidade feminina é uma preocupação incisiva de David. Em *As Sabinas*, o heroísmo das mulheres ofusca a irracionalidade violenta dos guerreiros. A família se torna a instituição que sustenta a hegemonia da pátria. Sacrificar os entes familiares para proteger o coletivo fragmentado se torna uma ação incoerente em frente os valores morais que se pretende defender.

Certamente que as obras analisadas nessa pesquisa ainda não alcançam a complexidade das experiências traumáticas vivenciadas durante a Revolução Francesa. No entanto, em meio aos intricados acontecimentos dos dez anos de Revolução, a produção artística de David é fundamental para compreendermos sobre as práticas ideológicas de violência do governo revolucionário. Tanto no que diz respeito à sua legitimação, quanto ao perecimento do projeto político por ele almejado.

O trauma não obedece a um espaço temporal cronológico. A experiência traumática não se resolve com o fim da Revolução em 1799. A tomada do poder por Napoleão Bonaparte alteram os rumos políticos da França transformando-a em Império. Como a sociedade francesa elaborou a emergência dessa nova instituição política? A

carreira artística de David também sofre reviravoltas consideráveis. O pintor se torna membro oficial da corte napoleônica e foi o principal responsável pela representação heroica de Napoleão na arte. Após a derrocada do Império, David é exilado em Bruxelas em 1815, em decorrência da restauração da dinastia dos Bourbon, até sua morte em 1825. A arte produzida por ele nesse período é igualmente emblemática e conflituosa.

Analisar a produção artística de David me causou deslumbres e estranhamentos. Com as obras, pude perceber a importância do estudo da arte para o historiador que pretenda desenvolver um diálogo intersubjetivo entre os vários meandros que constituem a história. Acrescentar o instrumental da psicanálise também se mostrou um desafio e abriu uma infinidade de possibilidades que pretendo dar continuidade em outros trabalhos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Claudio Aguiar. **Razão, religião e revolução**: luzes e sombras nas telas de Jacques-Louis David. An. mus. paul. vol.24 no.3 São Paulo Sept./Dec. 2016 (Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-02672016v24n0309> Acesso em 28/05/19)

ALVES, Marcelo. **Da Virtude ao Terror**: o itinerário de um pensador revolucionário. Principios, Natal, v. 15, n. 23, jan/dez. 2008, p. 89-116.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras. 2012.

_____. **História da arte como história das cidades**. São Paulo: Martins Fontes. 2005.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. In: Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BORGES, Philippe. **Empire to Exile**. 2005.

BRISSON, Luc. **A Prova pela Morte**: Um estudo sobre Fédon de Platão. Hypnos. Ano 7 / nº 9 – 2º sem. Pág. 9-38. São Paulo, 2002. Trad. do francês: Sonia Maria Maciel (PUC-RS) e Olimar Flôres Jr.

BRITO, Milton Genésio de. 2010. **Pinturas de Jacques-Louis David**: A Construção de Imagens sobre a Antiguidade e suas Leituras. Anais da Jornada de Estudos Antigos e Medievais issn 2177-6687. Pág. 1-10.

CAMPOS, Érico Bruno Viana. Considerações sobre a morte e o luto na psicanálise. Revista de Psicologia da UNESP 12(1), 2013. p. 13-24. (Disponível em: <http://seer.assis.unesp.br/index.php/psicologia/article/view/577/532> Acesso em: 02-01-2019)

CAVALCANTI, Andressa Katherine Santos; SAMCZUK, Milena Lieto; BONFIM, Tânia Elena. **O conceito psicanalítico do luto**: uma perspectiva a partir de Freud e Klein. Psicol inf. vol.17 no.17. São Paulo. dez. 2013.

CHARTIER, Roger. **Origens culturais da Revolução Francesa**. Tradução: George Schlesinger. São Paulo: Editora UNESP. 2009.

CORDEIRO, Marta. **Do Efeito ao Paradigma**: Narciso, Medusa e Pigmalião. ARS (São Paulo) [online]. 2015, vol.13, n.26, pp.148-163. ISSN 1678-5320. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2015.106083>.

CORNEILLE, Pierre. **Horace**. 1641. Publié par Gwénola, Ernest et Paul Fièvre, Octobre 2015.

CROW, Thomas. **La inteligência del arte**. FCE, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008. Trad. Laura E. Manríquez.

CROW, Thomas. **Patriotismo y viturd**: de David al joven Ingres. In: EISENMAN, Stephen F.; CROW, Thomas; LUKACHER, Brian; NOCHLIN Linda; POHL, Frances K. *Historia Crítica del Arte del Siglo XIX*. Ediciones Akal, S. A., Madri – Espanha, Impresso en Ibérica Grafic, S. L, 2001. p. 15-54.

DE CERTEAU, Michel. **História e Psicanálise**: Entre ciência e ficção. Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2011.

DARTON, ROBERT. **O Beijo de Lamourette**: Mídia, Cultura e Revolução. São Paulo: Companhia das Letras. 1999. Trad. Denise Bottmann

DIDI-HUBERMAN. Georges. **Diante da Imagem**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34. 2015.

ECO, Umberto. **História da Beleza**. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2010. Trad. Eliana Aguiar.

EVERTON JUNIOR, Antônio Augusto Costa. **A pena de morte e sua repercussão**. Conteúdo Jurídico, Brasília-DF: 27 jun. 2012. Disponível em: <http://www.conteudojuridico.com.br/?artigos&ver=2.37767&seo=1> (Acesso em: 10 maio 2019)

FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia**. São Paulo: Le Livros. 2013.

FRIEDLAENDER, Walter. **De David à Delacroix**. Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Cosac & Naify Edições. 2001.

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

GADELHA, Carmem. **A Morte de Sócrates**: Tragicidades e Entrelaçamentos. Disponível em: http://www.hcte.ufrj.br/downloads/sh/sh6/SHVI/trabalhos%20orais%20completos/trabalho_014.pdf (Acesso em 28/06/2018)

GINZBURG, Carlo. **Medo, reverência e terror**: quatro ensaios de iconografia política. Tradução: Federico Carotti, Joana Angélica d'Avila Melo e Júlio Castañon Guimarães. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Tradução: Cristiana de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

LACAPRA, Dominick. **Representar el Holocausto**: Historia, teoría, trauma. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A Pintura** – Vol. 6: A figura humana. Tradução de Magnólia Costa. Ed. 34. São Paulo – SP. 2004.

LOPES, Gilson Gonçalves. KLAUTAU, Perla. **O trabalho de perlaboração e suas implicações para os sofrimentos narcísico-identitários**: uma contribuição de R. Roussillon. In: Psic. Clin., Rio de Janeiro, vol. 30, n.2, p. 309 – 328, 2018. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/pc/v30n2/07.pdf> (Acesso em 27-03-2019)

MASSIN, Jean. **Marat**. Aix-en-Provence. França: Alinéa, 1988.

MICHEL, R.; SAHUT, M-C. **David: l'art et le politique**. Paris: Gallimard-RMN, 1988.

NETTO CARREIRA, Eduardo José Antunes. **Representações e práticas de violência política na revolução francesa**: Sobre as origens do conceito terrorismo. Dissertação apresentada ao Departamento de História da Universidade de Brasília, Programa de pós-graduação em história. Brasília-DF, 2016. Disponível em: http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/20107/1/2016_EduardoJoseAntunesNettoCarreira.pdf (Acesso em 14/05/2019)

PADIYAR, Satish. **Last Words: David's Mars Disarmed by Venus and the Graces (1824)**. Subjectivity, Death, and Postrevolutionary Late Style, in: RIHA Journal 0023 (1 June 2011), URL: <http://www.riha-journal.org/articles/2011/2011-apr-jun/padiyar-last-words> (Acesso em 10/2017)

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Editora Perspectiva. 1955.

P.-A. COUPIN, *Essai sur J. L. David, peintre d'histoire*. Paris, 1827.

PLATÃO. **Fédon**. São Paulo: Martin Claret.

ROSA, Johnny Roberto. **História como Luto**: notas sobre Dominick LaCapra e Jorn Rusen. II Congresso Internacional de História UEPG-UNICENTRO. Paraná, 2015.

ROBESPIERRE, Maximilien. **Discursos e relatórios na convenção**. São Paulo: Ed. Contraponto. 1999.

ROSENFELD, Kathrin H. **Estética**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

SABORIT, Ignasi Terradas. **Religiosidade na Revolução Francesa**. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A História como Luto**. Pulsional. Revista de Psicanálise. São Paulo. Escuta, dez/jan 1998/99. n. 116/117.

_____. **Narrar o trauma** – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. Psi. Clin., Rio de Janeiro, Vol. 20, n.1, p. 65 – 82, 2008.

_____. **História, Memória, Literatura: O testemunho na era das catástrofes.** Marcio Seligmann-Silva (org.). – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

SCHNAPPER, Antoine. SÉRULLAZ, Arlette. **Jacques-Louis David 1748-1825**, catalogo della mostra ai musei del Louvre e Versailles, éd. Réunion des Muséesnationaux, Parigi (1989).

STAROBINSK, Jean. **1789 – Os emblemas da Razão.** Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Editora Schwarcz. 1989.

SCHAMA, Simon. **O Poder da Arte.** Tradução: Hildegard Feist, São Paulo: Companhia das Letras. 2010.

VOLTAIRE, **Brutus.** Coléction Theatre Classique. 2105. Disponível em: http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/VOLTAIRE_BRUTUS.pdf (Acesso em 30/10/2017).

WIGGERS REAL, Luiza Andrade. **Sabinas, Lucrécias e Tarpeias: o ritual do casamento ressignificado.** Orientadora: Tânia Regina Oliveira Ramos. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Florianópolis, SC, 2016. 106 p.