

Alberto José Colosso Sartorelli*

A conjuração dos mortos: Jacques-Louis David, artista do porvir

Artigo Inédito

Alberto José Colosso Sartorelli

[10.0002-3028-0571](https://doi.org/10.0002-3028-0571)

Conjuring the Dead: Jacques-Louis David, Artist of the Time to Come

La conjuración de los muertos: Jacques-Louis David, artista del porvenir

palavras-chave:

Jacques-Louis David; Roma; Revolução Francesa; pintura;

Ainda seguindo os paradigmas da forma da pintura histórica, David se utilizou dos feitos da Antiguidade Clássica não só como orientação moral, mas como posicionamento político e orientação prática na então emergente revolução iniciada na França. *Os litores trazendo a Brutus os corpos de seus filhos* (1789) é um exemplo de caráter republicano por excelência e, por isso, também de ação revolucionária no contexto da monarquia. Após a Revolução, David pintou *Marat assassinado* (1793), obra em que, valendo-se da forma da pintura histórica, retratou um personagem e um tema da história contemporânea. Finalmente a França, agora republicana, era digna de ser representada em uma pintura histórica.

keywords:

Jacques-Louis David; Rome; French Revolution; Painting;

Following the paradigms of the historical painting form, David uses the acts of Classical Antiquity not only as a moral orientation, but as a political position and practical guiding in the then emerging revolution in France. *The Lictors Bring to Brutus the Bodies of His Sons* (1789) is an example of the republican feature *par excellence* and, therefore, of revolutionary action in the monarchy's context. After the Revolution, David painted *The Death of Marat* (1793), a work in which, using the form of historical painting, portrays a character and a theme of contemporary history. Finally, France, now republican, was worthy of representation in a historical painting.

*Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.

ars.2020.161952



Aun segundo los paradigmas de la forma de la pintura histórica, David hizo uso de los hechos de la Antigüedad Clásica no solo cómo

orientación moral, sino también cómo posicionamiento político y directriz práctica en la entonces emergente revolución iniciada en Francia. Los lictores trayendo a Bruto los cuerpos de sus hijos (1789) es un ejemplo del carácter republicano por excelencia y, por eso, también de acción revolucionaria en el contexto de la monarquía. Después de la Revolución, David pintó La muerte de Marat (1793), en la cual, valiéndose de la forma de la pintura histórica, retrató un personaje y un tema de la historia contemporánea. Finalmente, la Francia, ahora republicada, era digna de ser representada en una pintura histórica.

242

Alberto J. C. Sartorelli

A conjuração dos mortos

palabras clave:

Jacques-Louis David; Roma;
Revolución Francesa; pintura;

“Não somos nunca, absolutamente, contemporâneos do nosso presente. A História caminha mascarada. Ela se inscreve sobre a tela com a máscara da sequência anterior, e nós não reconhecemos mais nada no filme. O problema, com certeza, não está na História, mas em nosso olhar carregado de sons e imagens apreendidas. Escutamos e vemos o passado sobreposto no presente. Ainda que esse presente seja uma revolução.”

- Grupo Dziga Vertov em *O Vento do Leste*, 1969

Introdução

Não raro, encontramos, no decorrer dos séculos XIX e XX, obras de deliberado e explícito cunho político. A arte tornara-se, então, espaço para a crítica e a transformação social: em suma, ela havia se transformado em ferramenta revolucionária. Nesse sentido, a arte engajada almejava um ideal maior, transcendente, aquilo que pode ser diferente do que é. Porém, para transformar o mundo, era necessário antes transformar a própria forma. Courbet e seu realismo cru, que escancara a exploração do trabalhador pela burguesia; Baudelaire e sua melancolia perante a instantaneidade da experiência no capitalismo industrial; Schoenberg e o dodecafonismo, que rompe com a tricentenária forma tonal; Godard e o cinema de vanguarda, antítese da indústria cultural. Todos esses artistas buscaram, na própria obra de arte, maneiras de superar as limitações formais e realizar trabalhos de viés revolucionário, apontando para uma ordenação social inteiramente diferente da vigente.

Não ousou aqui dizer que quem encadeou todo esse processo de rupturas que visavam a um ideal político tenha sido Jacques-Louis David. Muito menos que ele é o fundador da modernidade nas artes visuais, como aponta T. J. Clark.¹ No entanto, é inegável sua importância, tanto em seu contexto histórico quanto para a posteridade. A pintura revolucionária de David apresenta aspectos relevantes, tanto formais quanto políticos. Nenhum juízo raso abarca a complexidade do período e da obra do pintor. David foi um homem do seu tempo, que apontava para algo mais distante – no passado e no futuro.

Quando David hostilizava a pintura de paisagens e as naturezas-mortas, sabia o que estava fazendo. Tratava-se de produzir imagens que antecipassem uma cidade regenerada, lugar de um relacionamento moral entre os homens. Para essa concepção, a arte – forçosamente ética – se constituía em suma e guia da vida urbana.²

1. Cf. CLARK, T. J. *Painting in the Year 2*. In: *Farewell to an idea: Episodes from a History of Modernism*. New Haven, Conn: Yale University Press, 1999.

2. NAVES, Rodrigo. *Debret, o neoclassicismo e a escravidão*. In: NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil*. São Paulo: Editora Ática, 1996, p. 68.

David inspirava-se nos Antigos para indicar um caminho virtuoso aos seus contemporâneos: o caminho da República.

A primeira crítica: *Belisário* e a arbitrariedade do monarca

David foi formado nos moldes da Academia Real Francesa. Portanto, estava inserido na tradição da pintura histórica, herdeira de Poussin. Antes de ingressar na Academia, teve como mestre um acadêmico, Vien. Enquanto aluno da Academia, e após quatro tentativas, venceu um prêmio da coroa francesa que oferecia uma bolsa de estudos para a estadia de jovens pintores em Roma, e lá teve contato direto com as realizações da antiguidade greco-romana. Ficou encantado pela sociedade virtuosa de outrora e profundamente incomodado com a moral e a política de seu tempo, incluindo em sua crítica a própria Academia Real de Belas-Artes.



Figura1: Jacques Louis-David, *Belisário pedindo esmola*, 1781. Óleo sobre tela, 288 x 312 cm, Palácio de Belas Artes, Lille.

3. Jacques-Louis David, *A morte de Sêneca*, 1773. Óleo sobre tela, 123 x 160 cm, Petit Palais, Paris.

A primeira obra de David que parece se contrapor à arbitrariedade e infalibilidade monárquica, e por isso com alguma verve republicana, foi *A morte de Sêneca*³ (1773), na qual apresenta o célebre filósofo romano em seu derradeiro suspiro, tendo sido forçado ao suicídio por Nero, de quem era conselheiro. Todavia, após seus estudos em Roma, o pintor expõe em Paris aquela que seria sua primeira obra de repercussão. *Belisário pedindo esmola* (1781) representa uma lição e coloca o artista na chave de educador. Belisário foi um general bizantino considerado hábil e virtuoso, destituído de seu cargo pelo imperador Justiniano, sob suspeita de conspiração. No quadro, ele encontra-se pedindo esmolas quando é reconhecido por um soldado, surpreso pelo fato de um homem que sustentava um caráter límpido e altivo estar naquela situação humilhante. David, nesse quadro de forma e temática históricas, critica a arbitrariedade da monarquia. A forma é classicizante; a moral, uma lição, ou, ainda mais do que isso, um anseio. É um retrato da injustiça operada por um imperador decadente, autoritário e sem brilho, incapaz de atrair admiração e ostentar a virtude. No *Belisário*, David transpõe a moral dos antigos para a sua própria época. No entanto, a relação da tela com o seu tempo ainda é negativa: é um retrato da humilhação, da injustiça, da arbitrariedade dos poderosos, da imoralidade; a narrativa instiga um sentimento de pesar, de revolta, mas ainda não é capaz de gerar um ideal positivo de ação.

Horácios, Sócrates, Brutus: dever e fidelidade

Poucos anos após o *Belisário*, David finalmente apresentou seu almejado ideal positivo de ação. Em *O Juraamento dos Horácios* (1785), vemos a representação de uma atitude moral, austera, ideal. Havia uma disputa entre Roma, cidade natal dos Horácios, e Alba, terra da família dos Curiácios. No quadro de David, o patriarca dos Horácios dá espadas a seus filhos, para que lutem pelo reino contra os Curiácios, numa batalha de três contra três que decidiria o destino da guerra.⁴ Jean Starobinski analisa a gravidade da obra e da história nela contada, afirmando que “o pai, que não olha seus filhos, mas as armas que lhes confia, faz mais questão da vitória que da vida deles. Os filhos, por seu lado, pertencem doravante mais ao seu juramento que a si mesmos”⁵.

4. Cf. TITO LÍVIO. **História de Roma**. Tradução Paulo Matos Peixoto. São Paulo: Paumape, 1987.

5. STAROBINSKI, Jean. **1789 - Os emblemas da razão**. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 73.



Figura 2: Jacques-Louis David, *O juramento dos Horácios*, 1785. Óleo sobre tela, 330 x 425 cm, Museu do Louvre, Paris. © 2009 Musée du Louvre / Erich Lessing

Nos *Horácios*, há um dever público mais importante que os interesses individuais. Os filhos não sabem se voltarão vivos, nem o pai tem certeza se irá vê-los novamente. Mas isso pouco importa. A coragem do gesto, a impassividade de seus rostos, tudo indica uma sociedade reconciliada com o seu dever moral e cívico.⁶

Em outro quadro, *A morte de Sócrates* (1787), David indica novamente o dever de fidelidade a uma ideia. Sócrates, condenado a tomar cicuta por corromper a juventude e profanar os deuses de Atenas, não demonstra desespero, mesmo momentos antes de ingerir o veneno. A pintura apresenta seu último discurso, sugerindo, inclusive, com o dedo indicador apontado para cima, a perenidade das ideias, o eterno dever moral, que não se apagaria da história quando Sócrates perecesse. David elucida o modo como o poder dominante reprime a ilustração, o esclarecimento, a fim de manter sua dominação. Mas é inútil. Nas palavras de Régis Michel, “o filósofo encarna a promessa de uma nova ordem contra a arbitrariedade da ordem antiga”⁷. A filosofia não sucumbe perante os tiranos.

O mais austero e chocante entre os quadros dessa época da produção de David, entretanto, é *Os litores trazendo a Brutus os corpos de seus filhos* (1789). Para remontar um pouco à história de Brutus, baseamo-nos no relato de Tito Lívio em sua *História de Roma*.⁸ Ainda sem distinguir mito e história factual, Tito Lívio conta que Lúcio Júnio Brutus era um jovem sobrinho do rei Tarquínio, o Soberbo. Este, por sua vez, era um mau rei, ávido por suas realizações pessoais em detrimento do bem do povo.⁹ Entre suas decisões, matou o irmão de

6. No desenrolar da história, só um dos Horácios sobreviveu. Após a vitória, ele assassinou a própria irmã, noiva de um dos Curiácios, que chorava a morte do companheiro. O crime comoveu Roma, e o irmão Horácio sobrevivente só foi absolvido após apelo de seu pai, que lhe deu razão e apontou a filha como traidora. Cf. TITO LÍVIO. **História de Roma**. Tradução Paulo Matos Peixoto. São Paulo: Paumape, 1987.

7. MICHEL, Régis; SAHUT, Marie-Catherine. **David: l'art et le politique**. Paris: Gallimard-RMN, 2003, p. 46.

8. TITO LÍVIO, Op. cit.

9. Montesquieu diz que, antes da instauração da República, o Senado escolhia um magistrado, e este, por sua vez, escolhia o rei. Tarquínio, o Soberbo, tomou para si o poder absoluto e tornou o cargo hereditário. Cf. MONTESQUIEU. **Considerações sobre as causas da grandeza dos romanos e de sua decadência**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.

Figura 3: Jacques-Louis David, *A morte de Sócrates*, 1787. Óleo sobre tela, 130 x 196 cm, Metropolitan Museum of Art, Nova York.



Brutus para tirar-lhe os bens; também ficou com a herança do jovem, que fingiu-se de tolo para que sua vida fosse poupada. O rei, então, adotou-o para divertir os príncipes. Na época, uma serpente saiu de dentro de uma das colunas do palácio real, gerando temor generalizado. O rei, então, enviou dois de seus filhos ao oráculo de Delfos, em busca do significado daquele acontecimento; enviou também Brutus, para distrair os jovens durante a longa viagem até a Grécia. Chegando ao templo, como oferenda a Apolo, Brutus entregou um bastão de madeira, fato que gerou deboche por parte dos príncipes; não sabiam, porém, que dentro do bastão havia outro, de ouro, metáfora da personalidade de Brutus. Após o conselho do oráculo (ignorado por Tito Lívio), os príncipes perguntaram qual deles herdaria o reino de Roma; o oráculo respondeu que seria aquele que primeiro beijasse sua mãe; os rapazes decidiram deixar à sorte qual deles primeiro o faria, enquanto Brutus, compreendendo a profecia de outra maneira, fingiu tropeçar e caiu com os lábios no chão, pois a terra é a mãe de todos. Anos mais tarde, após um reinado marcado por desgastes com a população, um acontecimento pôs fim ao reinado de Tarquínio, o Soberbo. Seu filho, o príncipe Sexto, estuprou Lucrecia, esposa de Colatino, um alto oficial; desonrada, Lucrecia cometeu suicídio. Brutus, sabendo do acontecido, jurou fazer justiça e acabar com o reinado dos Tarquínios. Ele incitou o povo a expulsar o rei e a família real e instaurou a República, na forma de Consulado, cujo representante máximo seria eleito por uma assembleia patricia e teria sua eleição sancionada por uma reunião plebeia. Brutus jurou que Roma nunca mais haveria de ter um rei. Porém, foi descoberta uma conspiração para a volta dos Tarquínios que envolvia

os dois filhos de Brutus. Sem terem como se defender, eles assumiram o crime, e Brutus, cumprindo com sua obrigação enquanto protetor de Roma, ordenou a execução dos filhos, traidores da pátria. Brutus, finalmente, teria morrido assassinado em guerra contra os Tarquínios e seus aliados estrangeiros.



Figura 4: Jacques-Louis David, *Os litores trazendo a Brutus os corpos de seus filhos*, 1789. Óleo sobre tela, 323 x 422 cm, Museu do Louvre, Paris. © R.M.N./G. Blot - C. Jean

A história de Brutus foi incansavelmente louvada pela tradição, e é raro entre os clássicos relato negativo de sua figura, recriminando-o pela morte dos filhos. O grande historiador Tácito começa assim os seus *Anais*: “A cidade de Roma, no início, pertencia aos reis; a liberdade e o consulado foram estabelecidos por L. Brutus”.¹⁰ Cícero, em *Da República*, afirma que “um varão ilustre em engenho e virtude, Lúcio Brutus, repeliu de seus concidadãos aquela sujeição injusta a uma árdua servidão”¹¹. Plutarco, na *Vida de Públicola*, conta que “os romanos consideram que a obra de Rômulo ao fundar cidade não foi tão grande como a de Brutus ao criar e estabelecer a República”¹². O historiador Floro, em sua *Epítome à “História” de Tito Lívio*, diz que “[Brutus] arrastou seus filhos ao fórum, ordenou o golpe e a execução com o machado ante a multidão, de modo que ficava verdadeiramente patente que, como pai da pátria, havia adotado ao povo como filho”¹³.

Para o quadro, não faltaram a David rigorosas descrições, na cultura clássica, de como Brutus havia reagido, fisionomicamente,

10. TÁCITO. *Anais*. Tradução José L. Moralejo. Madrid: Gredos, 1979.J

11. CÍCERO. *Da República*. Tradução Isadora Prévêde Bernardo. Dissertação de mestrado em Filosofia. São Paulo: FFLCH-USP, 2012, p. 153.

12. PLUTARCO. *Vida de Públicola*. In: *Vidas Paralelas*. Tradução Aurelio Pérez Jiménez. Madrid: Gredos, 1996.

13. FLORO. *Epítome de la “Historia” de Tito Lívio*. Tradução Gregorio Hinojo Andrés e Isabel Moreno Ferrero. Madrid: Gredos, 2000.

à morte dos filhos. Tito Lívio dirá que “durante todo esse tempo [da execução dos réus] os espectadores observavam o pai, as contrações de seu rosto, onde assomavam sentimentos de amor paterno, sufocados pelo dever de aplicar castigos em nome do Estado”¹⁴. Descrição ainda mais rigorosa encontramos em Dionísio de Halicarnasso, na sua *História Antiga de Roma*:

14. TITO LÍVIO. História de Roma. Tradução Paulo Matos Peixoto. São Paulo: Paumape, 1987, p. 112.

Mas além de todos os feitos extraordinários e incríveis deste homem, está a firmeza e a dureza no olhar, pois, enquanto todos os demais espectadores choravam com o suplício, ele foi o único que não se viu nem lamentar a sorte de seus filhos, nem compadecer-se de si mesmo pela saudade que iria apoderar-se de sua casa, nem dar nenhuma outra mostra de debilidade, mas permaneceu sem soltar nenhuma lágrima nem gemido e, imperturbável, suportou a desgraça com valor. Tal foi a força de sua vontade, tal sua firmeza na manutenção das sentenças e tal seu domínio sobre os sentimentos que perturbam a razão.¹⁵

15. DIONÍSIO DE HALICARNASSO. História Antiga de Roma. Tradução Almodena Alonso e Carmen Seco. Madrid: Gredos, 1984.

Entre os modernos, é Voltaire quem, em sua peça intitulada *O Brutus* (1731), traz de volta ao assunto do dia essa figura legendaria e heroica.¹⁶ Posteriormente Rousseau, em sua *Última resposta ao Sr. Bordes*, toma o caso de Brutus enquanto exemplo de ação para o seu tempo, ao afirmar que “todo magistrado que, em circunstância tão perigosa, esquece o zelo pela pátria e abdica da magistratura, é um traidor que merece a morte”¹⁷. Assim, durante o século XVIII, a figura de Brutus foi ganhando espaço no imaginário francês, especialmente nos círculos republicanos, tomado como exemplo de zelo para com a pátria.

16. Cf. VOLTAIRE. Le Brutus. Paris: Theatre Classique, 2015.

17. ROUSSEAU, Jean-Jacques. Última resposta ao Sr. Bordes. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques., **Coleção Os Pensadores.** Tradução Lourdes Santos Machado. São Paulo: Nova Cultural, 1999, pp. 275-6.

Entusiasta da história romana enquanto elemento capaz de moralizar o presente, David também respondeu a algumas questões da forma artística de seu tempo na confecção da obra, pautando-se principalmente pelos ensinamentos de Diderot e Winckelmann. Diderot escreveu uma crítica positiva do *Belisário* no Salão de 1781,¹⁸ e é muito provável que David tenha conhecido a teoria de Winckelmann na época de sua estadia em Roma, já que fazia parte do círculo de Anton Raphael Mengs, pintor alemão também radicado na cidade e que havia travado contato com Winckelmann alguns anos antes. Os escritos do teórico alemão insistirão no velho preceito de que a arte deve “agradar e instruir”¹⁹. Instruir quer dizer moralizar, e isso bem entendeu Diderot quando, em seus *Ensaios sobre a pintura* (1766), diz: “Tornar a virtude amável, o vício odioso, o ridículo conspícuo, eis o projeto de todo homem honrado que pega da pena, do pincel ou do

18. Cf. Diderot salonier. Tradução de Vladimir de Oliveira Mota. In: **Revista Discurso**, São Paulo, Departamento de Filosofia da USP, nº 45, (agosto 2015).

19. WINCKELMANN, J. J. Reflexões sobre a arte antiga. Tradução Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, 1975, p. 69.

cinzel”²⁰.

Acerca da composição do *Brutus*, não faltava instrução a David. Winckelmann, em suas *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura* (1755, cujo título foi abreviado, na edição brasileira, para *Reflexões sobre a arte antiga*), instrui o pintor e o escultor a elaborar um rosto ou busto – grego, no caso do povo tomado como modelo por Winckelmann. “Assim como as profundezas do mar permanecem sempre calmas, por mais furiosa que esteja a superfície, da mesma forma a expressão nas figuras dos gregos mostra, mesmo nas maiores paixões, uma alma magnânima e ponderada”²¹. Já Diderot ensina como representar com precisão o rosto de um romano da época de Brutus: “A república é um estado de igualdade. Cada indivíduo considera-se um pequeno monarca. O semblante do republicano será altivo, severo e arrogante”²².

No quadro, podemos notar as feições de Brutus de acordo com as descrições de Winckelmann e Diderot; ele é, porém, retratado sentado e com o braço apoiado, como quem carrega uma grande responsabilidade sobre os ombros. É possível traçar um paralelo entre o sofrimento de Brutus e o de Laocoonte – cuja escultura é extensivamente descrita por Winckelmann e Diderot nas obras citadas –, figura na qual a dor (física, no caso) não é dissimulada, mas suportada com a altivez da certeza da ação correta; a diferença é que Laocoonte se sacrifica para salvar os filhos, enquanto Brutus se sacrifica para matar os filhos, traidores da República. No quadro, pouco acima da imagem da personagem principal – cujo rosto fora provavelmente inspirado em um busto de Brutus no Capitólio, em Roma –, vê-se uma estátua de Minerva, deusa da razão. É o homem dominando os sentimentos – representados pelas mulheres em prantos – a partir da razão. Nada mais adequado à época do que a representação, na forma da pintura histórica, do protoiluminista Brutus.

Mas houve quem não gostasse do tema por razões políticas. O quadro foi exposto no Salão de 1789, realizado em agosto daquele ano, e logo depois retirado de lá. Ora, a Bastilha havia sido tomada um mês antes. A resposta de David foi o *Brutus*, o libertador, o republicano, o pai do povo. Segundo o crítico francês Régis Michel, “o Brutus é em suma a primeira resposta de David à Revolução”²³. A emergente mídia republicana estremeceu-se com a censura, e o quadro voltou a ser exibido, junto do retrato do cientista Lavoisier e sua esposa.

20. DIDEROT, Denis. **Ensaio sobre a pintura**. Tradução de Enid Abreu. Campinas: UNICAMP, 2013, p. 86.

21. WINCKELMANN, J. J. **Reflexões sobre a arte antiga**. Tradução Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, 1975, p. 53.

22. DIDEROT, Op cit., p. 67.

23. MICHEL, Régis; SAHUT, Marie-Catherine. **David: l'art et le politique**. Paris: Gallimard-RMN, 2003, p. 53.

-
24. FRIEDLAENDER, Walter.
De David a Delacroix.
Tradução Luciano Vieira
Machado. São Paulo: Cosac &
Naify, 2001.

25. Citado em MICHEL, Régis;
SAHUT, Marie-Catherine.
David: l'art et le politique.
Paris: Gallimard-RMN, 2003,
p. 160.

26. Citado em MICHEL;
SAHUT, Ibidem, p. 160.

27. FRIEDLAENDER, Op. cit.,
p.61.

Acerca da popularidade do Brutus após o início da Revolução, diz o historiador da arte Friedlaender, em seu livro *De David a Delacroix* (1930): “O belo penteado inspirado em uma bacante romana, usado pelas filhas de Brutus, se tornou moda entre as parisienses”²⁴. A arte de David atingiu grande alcance e impacto social, e sua ambição de que ela ganhasse mais um aspecto, o de ferramenta política, educadora e instigadora da sociedade, realizou-se. Foi instituído o diálogo direto entre tela e espectador. O tema do Brutus, apesar de constituir o assunto de uma pintura histórica, é retratado no ambiente doméstico, o qual, a partir da não determinação dos limites do chão, como se este escapasse à tela, traz para a cena o espectador, que é instado a ver de muito perto, compadecer-se daquela dor e admirar a virtude de Brutus.

David, em discurso como deputado para a Convenção (assembleia jacobina estabelecida após a queda dos girondinos em 1793), 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”²⁵. É isso que David reivindica, é por isso que luta e se envolve na política: por uma sociedade virtuosa. Para ele, a virtude é um elemento republicano, ou ainda mais, é um dever republicano. A arte tornou-se participante importante nesse processo de moralização. É a consolidação do “agradar e instruir” de Winckelmann e do elemento moralizador que Diderot cobrava do artista. Quando o próprio David diz que “o artista deve ser filósofo”²⁶, ele não pensa em um epistemólogo, mas em um moralista. Friedlaender afirma que “só nele [David] o senso de realidade combinava, em certa medida, com um anseio imperioso por uma forma ética”²⁷. E seus intentos durante sua produção, especialmente no período entre a volta de Roma e a queda de Robespierre – de 1781 a 1794 –, sempre foram nessa direção.

Quando tratamos da história de Brutus, da história dos jacobinos, da história da figuração pictórica de cunho político e transformador, tratamos de um exemplo de virtude, de revolta, de inadequação. O *Brutus* não deve ser entendido enquanto manifestação do gênio na história evolutiva da arte, mas sim como representação de uma ideia datada, que aparece ainda através da pintura histórica, mas já comporta o elemento da intervenção direta na vida política de uma determinada sociedade, bem como a tensão e o germe para o desenvolvimento de uma espécie de arte cívica posterior – que David tentará realizar em *O juramento do Jogo de Péla* (1791, inacabado) e

que encontra a forma precisa no *Marat Assassinado* (1793).

Em todas as revoluções modernas, ao menos em seu início, os modelos de conduta sempre foram buscados em episódios históricos. Na Revolução Francesa, o exemplo veio da República Romana, e David foi um dos precursores da inserção dessa tradição no imaginário da Revolução. Marx diz, no *18 de Brumário*:

A análise das referidas conjurações dos mortos da história mundial revela de imediato uma diferença que salta aos olhos. Foi com o figurino romano e a fraseologia romana que os heróis Camille Desmoulins, Danton, Robespierre, Saint-Just, Napoleão, mas também os partidos e as massas da velha Revolução Francesa, enfrentaram a missão da sua época, a saber, a de desencadear e erigir a moderna sociedade burguesa.²⁸

David conjurou Brutus em um momento no qual o rei ainda era vivo e tinha algum poder. A obra é uma demonstração de amor pátrio pelo viés republicano; Brutus é o herói da nação, e o rei, qualquer rei, um tirano a ser combatido.

A fundamentação histórica e filosófica da obra de David e, em um plano geral, dos anos iniciais da Revolução Francesa, é extremamente importante no sentido de dar vivacidade aos acontecimentos contemporâneos, e também ao oferecer uma orientação para as ações a serem perpetradas. Quando David diz que “o artista deve ser filósofo”, isso não é pouco: é dizer que há uma reflexão profunda na concepção da obra, capaz de oferecer um norte às ações. Neste sentido, se a obra de arte não é prática política propriamente, ela oferece, a partir de seu distanciamento, a orientação para as ações. Por isso David pode ser considerado, na fase da pintura histórica com temática greco-romana, um artista do porvir: ele aponta caminhos possíveis, ou mais, incentiva determinadas tomadas de posição; no caso do *Brutus*, a posição é o republicanismo. E esse republicanismo é concreto, refletido, fundamentado, levado às últimas consequências: posteriormente, David, como deputado da Convenção, votaria pela decapitação do rei. Como nos diz Hobsbawm:

Um surpreendente consenso de ideias gerais entre um grupo social bastante coerente deu ao movimento revolucionário uma unidade efetiva. O grupo era a “burguesia”; suas ideias eram as do liberalismo clássico, conforme formuladas pelos “filósofos” e “economistas” e difundidas pela maçonaria e associações informais. Até este ponto os “filósofos” podem ser, com justiça, considerados responsáveis pela Revolução. Ela teria ocorrido sem eles; mas eles provavelmente constituíram a diferença entre um

28. MARX, Karl. **18 de brumário de Luís Bonaparte**. Tradução Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 30.

simples colapso de um velho regime e a sua substituição rápida e efetiva por um novo.²⁹

Foram os ideais republicanos, encontrados na história e filosofia antigas e no iluminismo francês (e inglês, no caso da influência do sistema político britânico na teoria dos poderes de Montesquieu, e também das teorias econômicas de viés liberal), que ofereceram à primeira fase da Revolução (1789-1794) um horizonte de ação e um paradigma de organização social.

***Jeu de Paume*: pintura histórica, pintura contemporânea**

29. HOBBSAWM, Eric.
A Revolução Francesa.
Tradução Maria Tereza Lopes
Teixeira e Marcos Penchel. Rio
de Janeiro: Paz e Terra, 1996,
p. 18.

30. Citado em MICHEL, Régis;
SAHUT, Marie-Catherine.
David: l'art et le politique.
Paris: Gallimard-RMN, 2003,
p. 65.

31. O precursor desse tipo de pintura, a saber, uma pintura histórica cujos temas e personagens eram extraídos do presente histórico, foi o estadunidense Benjamin West. O marco fundador da pintura histórica voltada para o contemporâneo pode ser estabelecido no quadro de West *A morte do general Wolfe* (1770), cujo tema era a Guerra dos Sete Anos, na qual a França também estava envolvida, anterior ainda à Independência dos Estados Unidos. Esses dois fatos históricos tiveram influência decisiva para o advento da Revolução Francesa. Benjamin West, *The Death of General Wolfe*, 1770. Óleo sobre tela, 151 x 213 cm, Galeria Nacional do Canadá, Ottawa.

Figura 5: Jacques-Louis David, *Jeu de Paume* [inacabado], 1791. Óleo sobre tela, 304 x 654 cm, Museu Nacional, Versalhes. © Château de Versailles, Dist. RMN / © Jean-Marc Manai

O juramento do *Jogo de Péla* (1791), cujo título original é *Le serment du Jeu de Paume*, é uma das mais importantes realizações de David, que, em verdade, não é plena, já que o quadro não foi terminado. Com ele, David realiza a virada mais importante de sua carreira: a pintura histórica, dedicada a temas da antiguidade greco-romana, mas já anteriormente usada por David para moralizar o presente, transpassa para o contemporâneo. A Revolução Francesa, então, torna-se tema de um quadro. Uma atitude ousada do pintor, que, no contexto do neoclassicismo – as denominações são pura convenção –, pinta um fato contemporâneo; ele arrisca tornar seu próprio presente o assunto da pintura histórica. “Ó minha pátria! Minha querida pátria! Nós não seremos mais obrigados a procurar na história dos povos antigos o motivo para exercitar nossos pincéis”³⁰. A França finalmente era digna de uma pintura histórica.³¹



Sabia-se que a Revolução se tornaria parte da história, que seria um grande feito lembrado nos anos posteriores. É esse sentimento que move David na pintura do *Jeu de Paume*. Nas palavras de Luiz Renato Martins:

O modo que servira para narrar a história das póleis ou de Roma pareceu a David adequado também para narrar a formação da Nação. Assim, no projeto do Juramento do Jeu de Paume, o sentido da atualidade – advindo da frontalidade –, e o da historicidade – advindo da horizontalidade do friso –, somados, conferem à cena atual o valor de monumento, de marco a ser recordado.³²

No meio do quadro, segurando a Constituição que eles haviam jurado escrever naquele local, o Salão do Jogo de Péla, está o astrônomo Bailly, homem da razão. A Constituição tirava o poder absoluto do rei. Para Starobinski, “aí [no *Jeu de Paume*] David renova o gesto dos Horácios, comunica-o à multidão dos deputados: dessa vez, o centro da composição não é mais um feixe de armas, mas a coisa escrita, a proclamação lida por Jean-Sylvain Bailly”³³.

Sociedade racional, movida por leis universais, sociedade de homens livres, de filósofos. É esse o ideal que o pintor representa no quadro. O próprio David, àquela altura, já era um político importante do partido jacobino, deputado da Convenção, e votaria pela decapitação do rei. Arte e vida uniram-se em David na busca pelo ideal. O *Jeu de Paume* é uma obra militante, política por si mesma, por seu diálogo direto com o espectador, sem alegorias. Martins esclarece de modo preciso a ausência das alegorias no quadro:

A alegoria supunha uma decifração – a da transmutação da ideia em imagem, e vice-versa –, cujo passo demandava o domínio de um código e, portanto, um círculo restrito de praticantes. Terá sido essa a razão para David optar por um experimento noutra direção? Não será surpreendente, para um autor preocupado em conferir universalidade e inteligibilidade à cena. De todo modo, eram candentes as críticas de Diderot, dentre outros usos acadêmicos, ao dispositivo da alegoria. Diderot exigia que a pintura fosse fundamentalmente “inteligível a um homem de bom senso, sem mais”; e completava: “Eu viro as costas a um pintor que me propõe um emblema, um logogrifo a decifrar”.³⁴

Agora não é mais preciso buscar a virtude na história. Estavam os franceses a fazer história. Mas o devir tem lá as suas artimanhas. Os crimes dos personagens do quadro – principalmente o de Bailly, que orquestrou uma repressão aos *sans-culottes*, deixando mais de

32. MARTINS, Luiz Renato., hemicíclo: imagem da forma-Nação. **Revista Crítica Marxista**, Campinas, n. 29 (2009), p. 126.,

33. STAROBINSKI, J. **1789 - Os emblemas da razão**. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 73.

34. MARTINS, Luiz Renato. Op. cit., p. 130.

cinquenta mortos – fizeram com que David não terminasse a tela. Os acontecimentos da Revolução foram mais rápidos que o pincel, e menos virtuosos do que as expectativas.

Mas, ainda assim, é o diálogo direto, análogo ao do *Jeu de Paume*, concebido para a educação do povo e proveniente do ideal de Diderot, que vai caracterizar a pintura de David nos anos mais radicais da Revolução. Entre os mártires jacobinos que pintou como heróis no decorrer da Revolução, um deles se destaca: Marat.

Marat e a força ideológica da pintura

35. O quadro, inicialmente exposto na Convenção, foi devolvido a David após a retomada girondina; depois da derrota de Napoleão, o pintor levou-o para o exílio em Bruxelas. O quadro então foi adquirido pela filha de Lepeletier, e desde então está desaparecido. Especula-se que tenha sido destruído pela própria filha do deputado, com a finalidade de apagar o vínculo de sua família com a Revolução. Resta apenas um desenho em preto e branco, de autoria de Anatole Desvosge.

36. Jacques-Louis David, *A morte do jovem Bara*, 1794. Óleo sobre tela, 118 x 155 cm, Museu Calvet, Avignon. É digna de interesse a maneira como Bara aparece no quadro, nu e com postura inocente e angelical, porém morto. Provavelmente, uma tentativa de figurar o homem natural, naturalmente virtuoso e livre, tema tornado célebre pelo ensaio de Rousseau, intitulado *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens* (1754). A Revolução, ao menos na visão dos jacobinos, era a própria realização do estado de natureza perante os males da civilização.

Entre 1793 e 1794, David pintou três quadros que representavam mártires da Revolução, assassinados pelas forças reacionárias. A primeira dessas obras foi *Os últimos momentos de Michel Lepeletier*³⁵ (1793), no qual retrata o corpo do deputado da Convenção, assassinado por um guarda da realeza após ter revelado seu voto pela decapitação do Rei. A terceira pintura se trata de *A morte do jovem Bara*³⁶ (1794), realizada após a execução, pelas mãos de tropas contrarrevolucionárias, do combatente Joseph Bara, membro das forças republicanas, aos 14 anos de idade. O mais importante dos quadros dos mártires, marco da ruptura formal com a tradição europeia, todavia, é o segundo.

Jean-Paul Marat foi um médico, cientista, teórico político e jornalista francês, conhecido por ter sido editor do jornal *O amigo do povo*, que circulava principalmente entre os *sans-cullotes* – artesãos e trabalhadores entusiastas da Revolução. Tornou-se deputado da Convenção, votou pela decapitação do Rei e lutou ao lado dos jacobinos contra os girondinos, a quem considerava inimigos da República. Durante o “Terror”, período entre a ascensão jacobina (1793) e a queda de Robespierre (1794), Marat publicava em seu jornal os nomes de todos os traidores da República que, segundo sua opinião, mereciam ser decapitados. Devido à sua força política, especialmente entre os *sans-cullotes*, tornou-se uma espécie de juiz informal dos inimigos da Revolução. Marat possuía uma doença de pele, que o fazia ficar na banheira o dia todo; a mesma banheira na qual foi assassinado. “O amigo do povo” morreu pelas mãos de Charlotte Corday, defensora da causa girondina, cuja motivação declarada foi “matar um homem para salvar 100 mil”.

Marat assassinado (1793) é o quadro mais conhecido de David. A pintura retrata Marat já morto, com o peito esfaqueado e a arma do assassinato caída no chão; nas mãos do cadáver, uma pena e uma carta escrita, e em cima da banqueta, papéis e um tinteiro. A mensagem: o mártir da Revolução fora morto durante o exercício de seu trabalho, que consistia em proteger a República dos traidores. Diferentemente de Bailly, posteriormente considerado traidor, Marat já estava morto; não havia mais tempo para que traísse o povo. Devido a essas circunstâncias, David finalmente conquistou seu intento: realizar (e terminar) uma pintura histórica e heroica, porém com uma temática contemporânea. No *Marat assassinado*, David conseguiu tornar a mensagem da Revolução perene.

Nessa época o pintor, além de deputado, era uma espécie de propagandista oficial e organizador dos grandes eventos da República. Não por acaso, a figura de Marat tornou-se objeto de culto, insuflando o povo contra os girondinos. Com o mártir morto e “canonizado”, os jacobinos apropriaram-se da força política e militar dos *sans-cullotes*, classe cujos interesses, por muitas vezes, divergiam dos jacobinos, originários da incipiente elite burguesa. Além disso, não teriam mais de lidar com o cristianismo fanático de Marat, que ia de encontro ao ateísmo jacobino.

A composição do *Marat* é muito peculiar. Argan afirma que a área sem cor, que ocupa metade do quadro, é “a passagem do ser ao nada”³⁷. A meu ver, não é exatamente isso que se passa. O próprio quadro eterniza a figura de Marat. O espaço sem figura não se trata da passagem do ser ao nada, mas do ser à transcendência eterna. A arte possui esse poder: eternizar o efêmero. Baudelaire foi quem melhor analisou a obra: “Isto aqui é o pão dos fortes e o triunfo do espiritualismo; cruel como a natureza, esse quadro possui todo o perfume do ideal”³⁸. Muito além de uma homenagem, o *Marat* é a construção de um mito: torna perene a promessa da Revolução, para além até da própria morte.

A eternização do ideal de Marat, e de sua própria figura, teve inspiração na composição das pinturas religiosas. Friedlaender bem nota que “os tons cinza, marrom e verde aplicados em planos contínuos são igualmente simples; em sua austeridade, em sua sobreposição calculada, eles também derivam da escola de Caravaggio”³⁹. A partir de procedimentos pictóricos conquistados através do tensionamento da forma da pintura histórica com a intenção política, conjugados com a subversão temática, David colocou Marat na História.

37. ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Tradução Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 44.

38. Citado em MICHEL, Régis; SAHUT, Marie-Catherine. **David: l'art et le politique**. Paris: Gallimard-RMN, 2003, p. 6.

39. FRIEDLAENDER, Walter. **De David a Delacroix**. Tradução Luciano Vieira Machado. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 46.

Figura 6: Jacques-Louis David, *Marat assassinado*, 1793. Óleo sobre tela, 165 x 128 cm, Museu Real de Belas-Artes da Bélgica, Bruxelas.



Filósofo e antiacadêmico

David realizou discursos belíssimos na Convenção Nacional. Em um deles, defendeu a abolição das Academias, que afirma serem “o último refúgio de todas as aristocracias”, destacando ainda, “sua dominação tirânica”. No final de seu discurso, no dia 8 de agosto de 1793, David dá seu veredicto em relação a elas:

A política dos Reis é a de manter o equilíbrio das coroas, a política das Academias é de manter o equilíbrio dos talentos. [...] Sob o nome da humanidade, sob o nome da justiça, por amor à arte, e sobretudo por vosso amor à juventude, destruamos, aniquilemos as tão funestas Academias, que não podem mais subsistir sob um regime livre.⁴⁰

40. Citado em MICHEL, Régis; SAHUT, Marie-Catherine. **David: l'art et le politique**. Paris: Gallimard-RMN, 2003, p. 159.

O fim da Academia Real de Pintura e Escultura da França foi de grande importância para a história da arte, já que esse processo

implicaria o fim do monopólio da técnica de composição das artes, principalmente a pintura e a escultura. Não havia mais na França, a partir de então, um órgão regulador supostamente apto a sancionar as realizações artísticas de uma época. Surgiram novas escolas, com novas preceptivas, que não necessariamente dialogavam entre si. O fim do monopólio acadêmico significa uma liberdade maior na concepção das obras de arte pelos artistas. A retórica albertiana não funcionava mais como cânone da pintura. A abolição das Academias não significa a recusa do antigo e do tradicional, mas sim a possibilidade de uma apropriação livre da tradição.

Sabines e Napoléon: os resquícios da República

Em 1794, o governo jacobino caiu, e Robespierre guilhotinado. David foi presidente da França por alguns meses após a queda de seu aliado, até ser preso após a retomada do poder pelos girondinos. Assim que saiu da prisão, após o perdão do Diretório (órgão de governo substituído à Convenção), David pintou *As Sabinas* (1799). A tela é um pacto de reconciliação. Segundo Tito Lívio, os primeiros romanos não possuíam esposas; então, para estabelecerem matrimônio e descendência, eles sequestraram mulheres solteiras do povo dos sabinos, que também habitava a região do Lácio. Após a tomada de Roma pelos sabinos, durante a batalha final, as mulheres sabinas intervieram, colocando-se entre os exércitos de seus pais e seus maridos. Devido à intervenção das mulheres, os sabinos e os romanos estabeleceram um reino em



Figura 7: Jacques-Louis David, *As Sabinas*, 1799. Óleo sobre tela, 385 x 522 cm, Museu do Louvre, Paris.

diarquia, liderados por Rômulo, fundador mitológico da cidade, e Tito Lácio, rei dos sabinos. A moral do quadro é clara: chega de guerra, chega de sangue. Diferentemente do *Brutus* e do *Belisário*, onde as mulheres representam a fraqueza e a passionalidade, nas *Sabinas*, as mulheres são agentes ativos na narrativa, tentando evitar a digladição entre os homens, estes sim, agora, os elementos passionais e irreflexivos. Com o quadro, o artista assume sua culpa por ter participado dos acontecimentos do Terror, e convida a todos para uma união nacional.

Após o quadro das *Sabinas*, de temática histórica, David passa a ver numa figura emblemática novamente o brilho e o frescor da Revolução, capaz de unificar as facções e de levar os estandartes da liberdade, igualdade e fraternidade para todo o mundo, Seria sua última esperança política: o advento do general Napoleão Bonaparte ao poder.

“Seu culto ao herói finalmente encontrara seu objeto”⁴¹, é o que argumenta Friedlaender a respeito da relação de David com Napoleão.

41. FRIEDLAENDER, Walter.
De David a Delacroix.
Tradução Luciano Vieira
Machado. São Paulo: Cosac &
Naify, 2001, p. 50.



Figura 8: Jacques-Louis David, *Bonaparte atravessando o Grande São Bernardo*, 1801. Óleo sobre tela, 260 x 221 cm, Castelo de Malmaison, Rueil-Malmaison.

O pintor via no general um homem virtuoso, herdeiro dos valores antigos, com desejo republicano e ambições grandiosas. Napoleão também admirava David, e devido à sua capacidade propagandística, o fez primeiro pintor do Consulado, e depois do Império. Enquanto tal, David realizou o mais conhecido retrato de Napoleão, *Bonaparte atravessando o Grande São Bernardo* (1801). Nesse quadro, Napoleão é o retrato da razão, segurando as rédeas da paixão – o cavalo –, impassivo e confiante, seguro para levar seu exército à vitória. Se o primeiro mito da Revolução foi um jornalista morto, o mais novo ídolo agora era o líder militar responsável pela rápida e vasta expansão territorial do Império, algo que a França e a Europa não viam desde Augusto.

Em uma outra conhecidíssima pintura, *A Sagração de Napoleão* (1807), a narrativa apresenta o imperador coroando a esposa, Josephine. O gesto de coroar, nas monarquias europeias, tradicionalmente pertencia ao papa, que, no quadro de David, somente observa Napoleão coroadando sua esposa. *A Sagração* é um exemplo de afirmação da soberania nacional contra o obscurantismo eclesiástico. É o *Jeu de Paume* finalmente realizado, mas sem dar-se entre iguais: o foco da *Sagração* é o herói, figura central da composição: Napoleão.

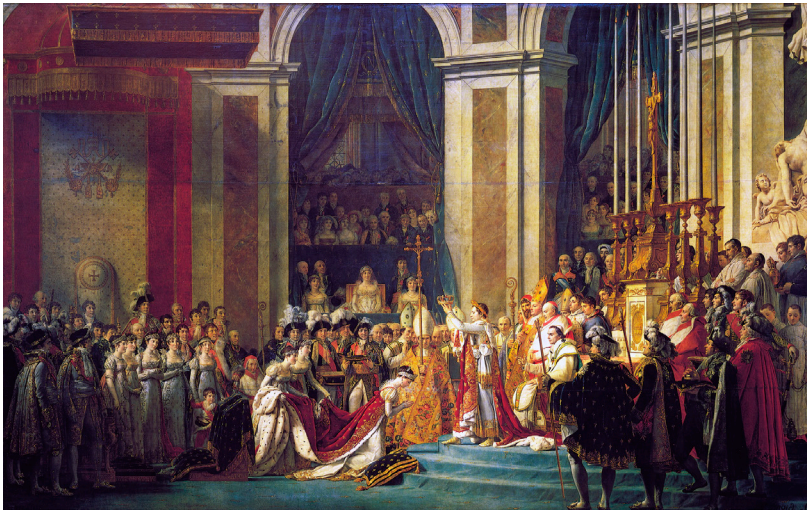


Figura 9: Jacques-Louis David, *A Sagração de Napoleão*, 1807. Óleo sobre tela, 621 x 979 cm. Museu do Louvre, Paris.

Os críticos elegeram a fase napoleônica para acusar David de propaganda equivocada, corrupção de princípios e sede por poder, opiniões que geraram comentários rasos como o de Maurois: “Assim o regicida, o presidente da Convenção, tornou-se o pintor dos Papas, dos Imperadores, das Altezas Imperais, dos marechais, dos altos

42. MAUROIS, André. David ou le génie malgré lui. In: J.-L. David. Paris: Éditions du Dimanche, 1948, p. 14.

43. Jacques-Louis David, Leônidas nas Termópilas, 1814. Óleo sobre tela, 395 x 531 cm. Museu do Louvre, Paris.

44. Jacques-Louis David, *Marte sendo desarmado por Vênus*, 1824. Óleo sobre tela, 308 x 265 cm, Museu Real de Belas-Artes da Bélgica, Bruxelas.

dignatários⁴². Acontece que Napoleão pouco tinha de Bourbon. David via nele um herói antigo, herdeiro do republicanismo em uma época na qual os sonhos políticos já haviam sucumbido perante o sangue derramado nos anos da Revolução. David não traiu, nem a si mesmo nem aos seus princípios de outrora; ele apenas viveu seu tempo de maneira ativa, desencantou-se com os rumos da Revolução e enxergou em Napoleão um último resquício daqueles ideais.

Após a derrota do exército francês na gélida Rússia, e sabendo da ofensiva contrarrevolucionária que se organizava na Europa, David retornou ao gênero da pintura de história, para não mais abandoná-lo. Em 1814, termina *Leônidas nas Termópilas*⁴³, como que prevendo a necessidade de uma resistência heroica, ainda que desesperançosa. Em 1815, Napoleão é derrotado em Waterloo e exilado na ilha de Santa Helena.

Após a queda do imperador e a volta da monarquia dos Bourbon ao poder, David autoexilou-se na Bélgica, onde passa seus últimos anos. Apesar da possibilidade de anistia, mais uma vez devido a seu talento, mas também à origem de alta classe, ele escolheu o exílio. Isso mostra a personalidade antimonarquista e regicida de David, mantida até o fim da vida.

As obras da fase de Bruxelas não são muito representativas, pois se encontram muito presas ao formalismo das teses de Winckelman e à pintura de temas da história greco-romana, que ele já havia superado no *Jeu de Paume*. Todavia, na época, era um dos mais reconhecidos pintores da Europa, sendo professor de Gros e Ingres, que viriam a marcar a história da arte.

O último quadro de David, *Marte sendo desarmado por Vênus*⁴⁴ (1824), ambientado numa cena celeste, remete às suas obras de juventude. Carente de inovação formal e predicados éticos, essa obra espanta por sua nulidade e inexpressividade, em contraste com a personalidade combativa do pintor. Despedida decepcionante para um pintor que chacoalhou a política e a arte da Europa. Para sempre.

Um artista revolucionário

David foi o pintor da verossimilhança, mas não do real, pois a arte de David, em suas grandes obras, aponta para além de si mesma, para um ideal, uma sociedade reconciliada, moral, cívica, virtuosa,

republicana. “Só nele o senso de realidade combinava, em larga medida, com um anseio imperioso por uma forma ética”⁴⁵.

David foi o pintor que, na tradição europeia, trouxe a pintura histórica para o contemporâneo, tornando sua época digna de ser retratada em tal gênero. Foi ele também quem acabou com o monopólio das Academias, possibilitando uma maior liberdade de estilo aos artistas e uma apropriação sem mediação da tradição. David foi o pintor político por excelência: nele, vida e obra se confundem, em uma história de atuação política, vanguarda artística e lealdade a princípios. David foi filósofo, teórico da arte como ferramenta de transformação social, cujo testemunho salta aos olhos em seus quadros mais relevantes.

45. FRIEDLAENDER, Walter.
De David a Delacroix.

Tradução Luciano Vieira
Machado. São Paulo: Cosac &
Naify, 2001, p. 61.

Bibliografia

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Tradução Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CÍCERO. **Da República**. Tradução Isadora Prévêde Bernardo. Dissertação de mestrado em Filosofia. São Paulo: FFLCH-USP, 2012. Disponível em: www.teses.usp.br/teses/.../8/.../2012_IsadoraPrevideBernardo_VCorr.pdf

CLARK, T. J. Painting in the Year 2. In: CLARK, T. J., **Farewell to an idea: Episodes from a History of Modernism**. New Haven, Conn: Yale University Press, 1999.

DIDEROT, Denis. **Ensaio sobre a pintura**. Tradução Enid Abreu. Campinas: UNICAMP, 2013.

DIONÍSIO DE HALICARNASSO. **Historia Antigua de Roma**. Tradução Almudena Alonso e Carmen Seco. Madrid: Gredos, 1984.

FLORO. **Epítome de la "Historia" de Tito Lívio**. Tradução Gregorio Hinojo Andrés e Isabel Moreno Ferrero. Madrid: Gredos, 2000.

FRIEDLAENDER, Walter. **De David a Delacroix**. Tradução Luciano Vieira Machado. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

HOBBSAWM, E. J. **A Revolução Francesa**. Tradução Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

MARTINS, Luiz Renato. O hemicíclo: imagem da forma-Nação. **Revista Crítica Marxista**. Campinas, n. 29, 2009. Disponível em: http://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/sumario.php?id_revista=29&numero_revista=29

MARX, Karl, **O 18 de brumário de Luís Bonaparte**. Tradução Nélcio

Schneider. São Paulo: Boitempo, 2015.

MAUROIS, André. David ou le génie malgré lui. In: **J.-L. David**. Paris: Éditions du Dimanche, 1948.

MICHEL, Régis; SAHUT, Marie-Catherine. **David: l'art et le politique**. Paris: Gallimard-RMN, 2003.

MONTESQUIEU. **Considerações sobre as causas da grandeza dos romanos e de sua decadência**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.

NAVES, Rodrigo. Debret, o neoclassicismo e a escravidão. In: NAVES, Rodrigo, **Forma Difícil**. São Paulo: Editora Ática, 1996.

PLUTARCO. Vida de Publícola. In: PLUTARCO, **Vidas Paralelas**. Tradução Aurelio Pérez Jiménez. Madrid: Gredos, 1996.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Última resposta ao Sr. Bordes; Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques, **Coleção Os Pensadores**. Tradução Lourdes Santos Machado. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

STAROBINSKI, Jean, **1789 - Os emblemas da razão**. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TÁCITO. **Anales**. Tradução José L. Moralejo. Madrid: Gredos, 1979.

TITO LÍVIO. **História de Roma**. Tradução Paulo Matos Peixoto. São Paulo: Paumape, 1987.

VOLTAIRE. **Le Brutus**. Paris: Theatre Classique, 2015. Disponível em: http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/VOLTAIRE_BRUTUS.pdf

WINCKELMANN, J. J. **Reflexões sobre a arte antiga**. Tradução Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, 1975.

Artigo recebido em 5 de
setembro de 2019 e aceito em
4 de fevereiro de 2020.

Alberto Sartorelli possui graduação em filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) e mestrado em filosofia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH-UNICAMP), sob orientação da Profa. Dra. Taisa Palhares, ocupando-se da dissertação “Adorno e a pintura: mapeamento crítico”. Interessasse, principalmente, pelas áreas de Estética e Filosofia Política, com ênfase no pensamento de Theodor Adorno.