

Entre ideal e real: estética e política no último quadro de Jacques-Louis David – uma leitura benjaminiana.

Between the ideal and the real: aesthetics and politics on Jacques-Louis David's last painting – an interpretation after Benjamin.

Artigo inédito

palavras-chave:

arte; política; Walter Benjamin;
Jacques-Louis David;
neoclassicismo

O presente artigo propõe uma leitura interpretativa do quadro *Marte desarmado por Vênus e pelas Graças*, última obra do pintor Jacques-Louis David, realizada em seu exílio em Bruxelas, entre 1822 e 1824. Essa obra rompe de modo peculiar com os cânones da estética neoclassicista, da qual David foi um dos fundadores e um dos principais expoentes. Em função disso, a obra teve e ainda tem uma complexa e contraditória recepção. Partindo da descrição da obra e considerando a história de sua recepção, este artigo buscará mostrar que o quadro manifesta de modo consequente a posição de David tanto em relação ao debate estético da época, quanto à situação política na Europa no período da Restauração dos Bourbon. O método que orienta a presente leitura inspira-se na concepção figurativa da história de Walter Benjamin, que não será, porém, debatida em detalhe aqui.

keywords:

arts; politics; Walter
Benjamin; Jacques-Louis
David; new-classicism

This paper proposes an interpretation of *Mars desarmed from Venus and the Graces*, Jacques-Louis David's last painting, done during his exile in Brussels, between 1822 and 1824. This painting breaks in a particular way with the new-classical canons, which David founded together with others artists and whom he was one of the most important representative. Therefore, the painting's reception was and is yet very complex and contradictory. Parting from the description of the painting and considering its history of reception, this article aims to show that this work expresses in a quite consequent manner David's position concerning the aesthetic debate of his time and the political situation in Europe during Bourbon's Restoration. The method used for the present interpretation was inspired by Walter Benjamin's figural conception of history, that, however, cannot be discussed in details here.

* Universidade Federal de São Paulo [UNIFESP].

Entre ideal e real: estética e política no último quadro de Jacques-Louis David – uma leitura benjaminiana.

1. Introdução

Entre 1822 e 1824, Jacques-Louis David trabalhou em seu último quadro, *Mars désarmé par Vénus et les Grâces* (*Marte desarmado por Vênus e pelas Graças*), por conta própria, sem ter recebido nenhuma encomenda. Considerava essa obra como sua despedida da pintura, investindo nela toda sua experiência como pintor¹. O quadro foi exposto primeiramente em Bruxelas, em março de 1824, e depois, em maio do mesmo ano, em Paris. Ambas as exposições tiveram um grande sucesso de público².

Apesar desse sucesso, em função de sua complexidade e considerável desacordo com as obras anteriores de David, o quadro propiciou – e continua a propiciar – muitos problemas de recepção, que serão tratados no decorrer deste trabalho. Procurarei mostrar que essa obra, justamente por seu caráter um tanto disparatado, e por não corresponder às expectativas de um espectador de extração neoclassicista, manifesta de maneira muito consequente uma posição do pintor tanto em relação ao debate estético da época, quanto à situação política na Europa no período da Restauração dos Bourbon.

A descrição e as análises realizadas neste trabalho podem ser consideradas como um exercício interpretativo em filosofia e história da arte, inspirado no método micrológico e monadológico da concepção figurativo-materialista da história de Walter Benjamin. Esta, contrapondo-se ao historicismo e à ideologia do progresso, funda-se em um conceito de tempo característico de momentos revolucionários, como o da Revolução Francesa, na qual Jacques-Louis David se engajou e exerceu importante papel como pintor. Na tese XIV de "Sobre o conceito de história", Benjamin estabelece um vínculo explícito nesse sentido:

A história é objeto de uma construção cujo lugar não é formado pelo tempo homogêneo e vazio, mas preenchido de “tempo de agora” (*Jetztzeit*). Assim, a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de “tempo de agora”, que ele fez explodir para fora do *continuum* da história. A Revolução Francesa via-se como uma Roma ressurreta. Ela citava a Roma antiga como a moda cita um vestuário do passado.³

As pinturas históricas neoclássicas em grande formato, que David e outros artistas elaboravam anos antes da Revolução dentro de

1. JOHNSON, Dorothy.

Jacques-Louis David: Art is metamorphosis. Princeton/ New Jersey: Princeton University Press, 1993, p. 260-261.

2. Ver: DIEU, Jean. La période belge de Jacques-Louis David (1816-1825). Le grand genre em six tableaux. In: **Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art**, n. LX, 1991, Bruxelas, p. 95. Ver também: SCHNAPPER, Antoine.

Jacques-Louis David 1748-1825: Catalogue d'exposition. Paris: Editions de La Réunion des Musées Nationaux, 1989, p. 541-542.

3. BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política.** (Trad. Sérgio Paulo Rouanet). 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 249.

um programa de contraposição às pinturas Rococó predominantes na corte do *Ancien Régime*, estão entre as manifestações mais evidentes dessa forma de perceber a atualidade do passado e citá-lo no momento revolucionário oportuno. Tal parentesco justifica e motiva assim a escolha teórica adotada aqui para analisar a última obra de David. Partindo da tese XVII, isso significaria uma tentativa de apreender esta obra de arte singular mergulhando em seus elementos mais particulares como uma pequena “constelação saturada de tensões” – daí a necessidade de descrição detalhada da mesma e de sua recepção – na qual contextos e conflitos mais amplos relativos às outras obras do artista, à sua época e à “totalidade do processo histórico” estariam conservados e suprimidos. É o que se busca aqui, ressaltando-se, porém, que este trabalho não tem a pretensão, nem condições de, na interpretação do quadro de David em questão, ir além de alguns apontamentos sobre aquela esfera mais ampla da totalidade da história e à exigência benjaminiana, também expressa na tese XVII, de descobrir no objeto histórico uma “oportunidade revolucionária na luta pelo passado oprimido”⁴.

4. BENJAMIN, Walter. Op. cit., p. 130.



Fig. 1. Jacques-Louis David, *Marte desarmado por Vênus e pelas Graças*, 1824. Óleo sobre tela, 308 x 262 cm, Bruxelas, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

2. O quadro complexo e contraditório

A cena do quadro é apresentada em um céu verde-azulado, diante de um massivo pavilhão branco, com colunas em estilo romano-córcio, com os capitéis e os ornamentos dos frisos (palmeiras) em ouro. As figuras, bem como o divã Empire-Récamier, encontram-se no centro sobre uma nuvem que varia do branco ao acinzentado que, além disso, envolve o pavilhão por cima e pela esquerda. Tudo isso aponta para a apresentação de uma apoteose olímpica.

A luminosidade no todo é clara e não há um forte contraste claro-escuro, nem as figuras são destacadas por meio de um direcionamento especial de luz. A imagem tem uma construção retangular que resulta das linhas verticais centrais dadas pelas colunas, e as horizontais formadas pelo entablamento (arquitrave, friso e cornija), bem como o divã. A lança e a espada de Marte, que formam linhas diagonais, podem ser consideradas nesse contexto como elementos mediadores entre arquitetura, divã e as figuras humanas.

Estas estão divididas em três grupos, dispostos em três planos diferentes, formando uma leve linha de fuga em “s”: atrás do divã, à direita e sobre um plano um pouco elevado estão de pé as três Graças; sobre a cama, à esquerda, no plano mediano, encontram-se Marte e Vênus; à direita, na parte inferior, Amor está ajoelhado. É interessante notar que em cada grupo, bem como em Marte e Vênus, as linhas diagonais formam triângulos. No mais, o espaço é antes raso, sua divisão perspectivista é secundária e não determinante para o todo. Por meio desta disposição, as figuras e os grupos parecem atuar espacialmente de modo muito separado uns dos outros.

Essa separação das figuras pode ser observada também em suas ações e direção dos olhares. Amor desata as sandálias de Marte e mostra, em pose elegante, essa ação ao observador, a quem dirige o olhar. Marte, por sua vez, está pintado em posição frontal e não toma conhecimento de Amor; estica o braço esquerdo fazendo menção de entregar sua espada, mas como que para ninguém, e seu olhar, embora mire na direção de Vênus, é distanciado e passa ao largo dela. O deus guerreiro parece não perceber, também, que ela se apoia sobre sua coxa direita, observando-lhe a frente com certa intranquilidade e procurando assentar-lhe uma coroa de flores sobre a cabeça: um gesto que aponta para a eminência da realização do encontro amoroso⁵ ou celebração da paz⁶.

5. JOHNSON, Dorothy. Op. cit., p. 263.

6. KOHLE, Hubertus. Antike modern: Jacques-Louis Davids Stil im Exil. In: **Künstlerischer Austausch/Artistic Exchange, Akten des XXVIII (Vol. 1)**. Berlin: Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, 1992, p. 178.



Fig. 2. Rafael, *As três Graças*, ca. 1503. Óleo sobre tela, 170 x 170 cm, Chantilly, Musée Condé.

Do mesmo modo, cada Graça parece agir por si só. A que está mais ao fundo carrega no alto, com a ponta dos dedos, o elmo de Marte, como se este nada pesasse, e lança um olhar um tanto desamparado na direção de Vênus. A segunda insinua-se na direção de Marte, oferecendo-lhe uma taça, mas está prestes a derramar o néctar da jarra sobre seus próprios pés. A última Graça, à direita, dirige-se ao observador; ela carrega o escudo, a aljava e o arco de Marte, mas parece não estar nem andando e nem propriamente parada. Por conta do isolamento das figuras e da inexistência de vínculos recíprocos entre suas ações, temos a impressão de não haver aí uma ação central. No todo, a cena, além de fragmentada, parece congelada e estática.

A esse respeito, David parece seguir o princípio de composição definido como *parataxia*, característico do neoclassicismo, segundo o qual cada figura age autonomamente sem subordinar-se às outras. Assim, o observador precisa considerar primeiramente cada figura por si mesma e, interagindo com o quadro, reconstruir a ação fazendo uso de sua faculdade imaginativa. Kohle denomina essa relação obra-observador de “*communication sans médiation*”⁷.

Também no que diz respeito ao estilo da gesticulação e das expressões faciais das figuras, os três grupos diferenciam-se uns dos outros, conforme notou Dorothy Johnson⁸. Enquanto Amor constitui uma figura idealizada, com gesticulação elegante e expressão facial graciosa, as Graças se apresentam como uma antítese dele. Elas não correspondem exatamente à Alegria, Brilho e Florescimento, frequentemente representadas como deusas subordinadas – Euphrosyne, Aglaia und Thaleia – tal como podemos ver, por exemplo, nas *Três Graças*, que Rafael realizou em torno de 1503.

7. KOHLE, Hubertus. La modernité du passé: David, la peinture d'histoire et la théorie néo-classique. In: MICHEL, Régis. **David contre David**. Paris: Documentation Française, 1993, p. 1099.

8. JOHNSON, Dorothy. Op. cit., p. 266.

No quadro de David, a gesticulação das Graças se deixa caracterizar antes como insegura, destituída de graça e tosca, e suas expressões faciais mostram o desamparo de uma, a falta de fineza de outra e rudeza da terceira. Marte e Vênus, ao contrário, formam o ponto mediano entre os dois grupos. Estão nus, representados de modo mais realístico que Amor, porém, mais harmonioso e belo que as Graças. Suas expressões faciais são em certo sentido ambíguas: Marte parece distante e desconfiado, Vênus intranquila e atrevida, mas os sentimentos aqui são expressos de modo contido.

Principalmente o corpo de Marte está pintado muito realisticamente e a semelhança com a figura de Leônidas do quadro *Leônidas nas Termópilas* (1800-1814), de David, é evidente.



Fig. 3. Jacques-Louis David, *Leônidas em Termópilas*, iniciado em 1800 e concluído em 1814. Óleo sobre tela, 395 cm x 531 cm, Paris, Musée du Louvre.

Como modelo para Vênus, podemos mencionar a Grande Odalisca de Ingres.



Fig. 4. Dominique Ingres, *A Grande Odalisca*, 1814. Óleo sobre tela, 88,9 cm x 162,56 cm, Paris, Musée du Louvre.

Essa descrição pormenorizada do quadro visou tornar claro o modo como David une em uma só pintura elementos estilísticos, temáticos e composicionais diferentes e em parte contraditórios. O espaço é, em função da falta de perspectiva, ambíguo: ele não parece suficiente para sustentar a presença das três Graças entre as colunas e o divã. As figuras agem isoladamente umas em relação às outras, de tal modo que parece não haver um nexos temporal unificando-as. São pintadas em parte de modo idealizante, em parte naturalizante, e essa tensão entre realismo e idealismo parece não encontrar um equilíbrio. Ao todo falta a harmonia que se espera normalmente de um casal de amantes e, sobretudo, de um quadro em estilo neoclássico rigoroso, cujo cânone foi estabelecido pelo próprio David em obras de fases anteriores. Após essa primeira constatação, perguntamo-nos, portanto, o que David pretendeu com esse quadro um tanto disparatado.

3. Conflito estético: crítica e reação

Essa perplexidade caracterizou também a reação dos discípulos e críticos de Jacques-Louis David. Como aponta Dorothy Johnson, Théophile Bra, escritor e escultor da primeira geração dos românticos, foi o único que considerou, sem mais, o quadro como uma revolucionária obra de mestre na história da arte; outros críticos, apesar de elogiarem e louvarem partes do quadro e da execução, não foram capazes de interpretá-lo como um todo; Angélique Mongez, por exemplo, disse que ficou paralisada por alguns dias; Gros caracterizou o quadro como digno de Homero e da pintura grega, mas, contrariando seu costume, não entrou em detalhes⁹. Adolphe Thiers reconheceu que David revolucionou seu talento, e ficou impressionado com a cor e a técnica de execução do quadro. Mas os elementos contraditórios da composição também o incomodaram muito:

Os corpos, a cabeça e toda a pessoa de Marte foram apreciados por sua grande beleza e é difícil, em efeito, no que diz respeito ao desenho e às carnações, produzir algo superior. Mas a Vênus, ainda que mostre um belo corpo e tons admiráveis, é pouco voluptuosa; há mais ansiedade que charme em sua face. As três Graças sorriem de modo desagradável e Amor é, apenas uma fineza deslocada.¹⁰

9. Cf. JOHNSON, Dorothy. Op. cit, p. 261-262.

10. *“Le corps, la tête et toute la personne de Mars ont été jugés d'une grande beauté, et il est difficile, en effet, quant au dessin et aux carnations, de rien produire de supérieur. Mais la Vénus, quoi qu'elle montre un beau corps et des tons admirables, est peu voluptueuse; il y a plus d'anxiété que de charmes dans son visage. Les trois Graces sourient désagradablement, et l'Amour n'est là qu'une finesse déplacée”*. THIERS, Adolphe apud JOHNSON, Dorothy. Op. cit., p. 262, nota 50.

Entre ideal e real: estética e política no último quadro de Jacques-Louis David – uma leitura benjaminiana.

Para Thiers o quadro é uma obra de mestre, mas não deveria servir de modelo¹¹.

a) Decadência do estilo de David: a crítica neoclassicista

O problema de como David chegou a pintar um quadro tão complexo e incompreensível ainda não está resolvido. Uma resposta hegemônica na recepção de David é que se trata aqui de uma decadência da arte de David, não na técnica, mas no que se refere à concepção e ao estilo mesmo. Essa explicação é formulada principalmente por críticos que partem de uma teoria neoclassicista da arte. Por conseguinte, sentem falta, na obra tardia de David, da realização de um estilo duro e rigoroso que ele mesmo cunhou. De fato, *Marte desarmado por Vênus* de David não se conforma completamente à teoria do “belo ideal” (*beau idéal*) e ao cânone da idealização da natureza, que se caracteriza pela pureza das linhas, simplicidade e economia dos detalhes, grandeza e elegância da forma, bem como unidade do estilo¹².

Os críticos neoclassicistas

achavam que os contornos e musculaturas exagerados, as cores cintilantes e o tema lascivo do quadro não eram adequados a sua postura; a ele falta o estilo nobre, puro, e o tom elevado, moral, das obras anteriores de David como *A conjuração dos Horácios* ou *A morte de Sócrates*.¹³

Com relação à composição, *Marte desarmado por Vênus* possui elementos comuns a seus quadros anteriores. Tomemos como exemplo *A morte de Sócrates*, de 1787.



11. Cf. SCHNAPPER, Antoine. **Jacques-Louis David und seine Zeit**. Würzburg: Popp, 1981, p. 303.

12. Cf. MCCLINTOCK, Lucy. Science versus passion: the polemic over drawing in France – 1814-1834. In: **Rutgers Art Review**, 11, 1990, p. 76.

13. MCCLINTOCK, Lucy. Op. cit., p. 79.

Fig. 5. Jacques-Louis David, *A morte de Sócrates*, 1787. Óleo sobre tela, 129,5 cm × 196,2 cm, Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art.

A perspectiva não é aqui determinante e os detalhes têm prevalência frente ao todo. As figuras também agem de modo muito autônomo e separadas umas das outras. O todo é bastante estático. Porém, por meio da iluminação, do acentuado contraste claro-escuro, do colorido abafado e da unidade e rigor do estilo, o quadro tem um efeito sóbrio. Além disso, a gesticulação e as linhas são rigorosas, de tal modo que a cena é apresentada com grande seriedade e com dramaticidade arrebatadora. Sobriedade e rigor faltam ao *Marte desarmado por Vênus*.

Baron Boutard, um crítico de arte da época, via, por exemplo, aquela “decadência” do estilo de David já no *Leônidas nas Termópilas*, a que nos referimos acima¹⁴. Nesse quadro, a abundância de detalhes realistas e “inúteis”, bem como o contorno de Leônidas, acentuado de modo muito cortante, levaria à separação das partes de seu corpo. A simples e pura totalidade de um corpo ideal, cujo modelo segundo Quatremère de Quincy deveria ser uma escultura antiga grega, é dessa forma destruída¹⁵. Para o crítico neoclassicista, os detalhes demasiadamente acentuados produzem um hiperrealismo que ameaça fragmentar o quadro. Em *Marte desarmado por Vênus*, esse problema seria ainda mais evidente¹⁶.

A recepção negativa, neoclassicista, da obra tardia de David encontra ecos também na pesquisa recente. Jean-Claude Lebensztein lista uma série de resenhistas de David no decorrer do tempo que condenam essa fase do pintor¹⁷. Ele também mostra que os nus de David sempre foram mais reais e com mais presença física do que os de seus contemporâneos e discípulos, como por exemplo, a escultura *Marte e Vênus*, de Canova¹⁸, à qual retornaremos mais abaixo.

Para Lebensztein, David procuraria unificar o “*grand goût et l'idéal*” com o realismo dos países baixos, e imitar a natureza sem melhorá-la ou torná-la mais bela¹⁹. Essa ligação entre ideal e real teria sido sempre um problema em David. A exceção seria *A morte de Marat* (1793), no qual, em função da pressão da atualidade, essa ligação foi bem-sucedida.

O David tardio, porém, viveria um “curto circuito entre realismo e idealismo”²⁰, de tal modo que suas histórias teriam perdido o coração. *Marte desarmado por Vênus* seria, por isso, um híbrido de onirismo, realismo e comédia, não sendo nem cômica nem séria, nem real nem imaginária, nem céu nem terra²¹.

14. Ver figura 3.

15. Cf. MCCLINTOCK, Lucy. Op. cit., p. 79.

16. Cf. Ibidem.

17. Cf. LEBENSZTEIN, Jean-Claude. *Histories belges*. In: MICHEL, Régis. Op. cit., p. 1013-1014.

18. Cf. Ibidem, p. 1015.

19. Cf. Ibidem, p. 1016.

20. Ibidem, p. 1019.

21. Ibidem.

Francisco Pinheiro Machado

Entre ideal e real: estética e política no último quadro de Jacques-Louis David – uma leitura benjaminiana.



Fig. 6. Antonio Canova, *Marte e Vênus*, 1816-1822. Mármore, 208 x 137 x 65,5 cm, London, Buckingham Palace.

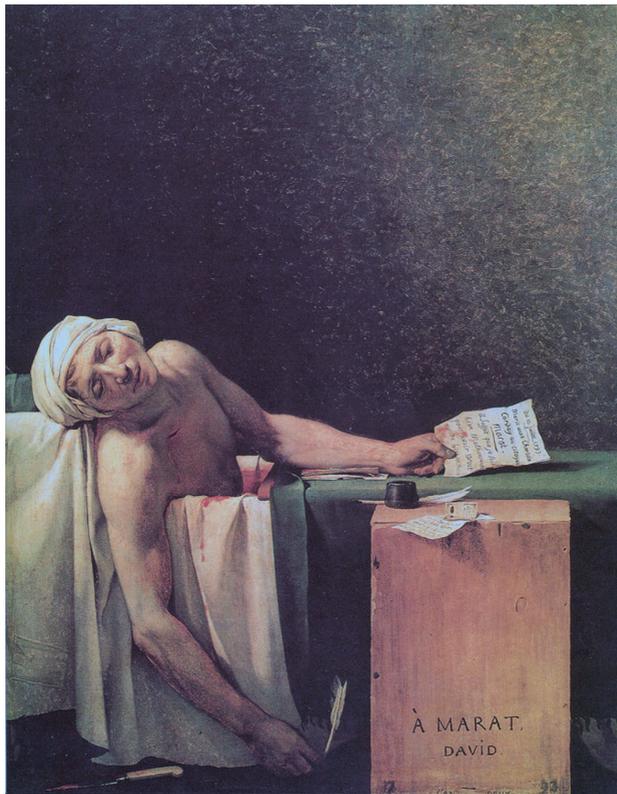


Fig. 7. Jacques-Louis David, *A morte de Marat*, 1793. Óleo sobre tela, 162 x 128 cm, Bruxelas, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

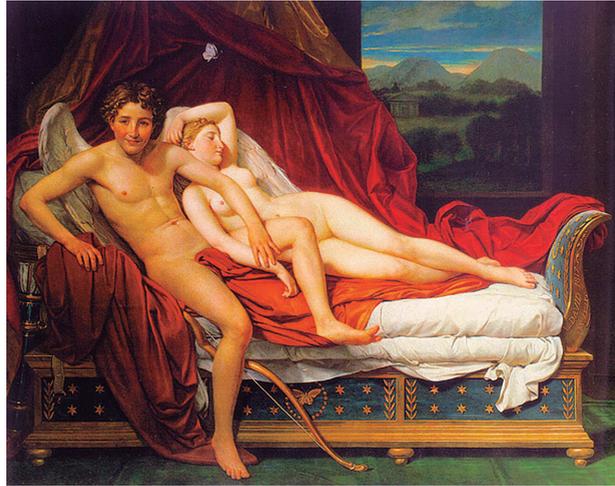


Fig. 8. Jacques-Louis David,
Amor e Psiquê, 1817.
Óleo sobre tela, 184 X 142 cm,
Cleveland, Museum of Art.

22. SCHNAPPER, Antoine. Op.
cit., p. 300.

23. *Ibidem*.

Antoine Schnapper tampouco considera bem-sucedidos os quadros mitológicos de David, embora não manifeste, entretanto, sua crítica de modo tão radical. No quadro *Amor e Psiquê*, incomodam-lhe “os recursos que David utiliza para emprestar realidade à mitologia”²². Para Schnapper, a mitologia só pode ser apresentada por meio do irrealismo ou da idealização, não do realismo²³.

Podemos dizer que é correta a constatação da crítica neoclássica de que os quadros mitológicos de David no seu período de exílio não seguiam mais estritamente o cânone da pintura acadêmica neoclássica. Não se pode negar que o quadro *Marte desarmado por Vênus* se torna fragmentário e sem unidade por meio de elementos contraditórios. Isso, porém, não significa que a arte de David deva ser caracterizada como decadente, que ele só estaria teatralizando monstrosidades ou apresentando mitos de uma maneira falsa.

b) A recepção positiva do ponto de vista do romantismo

Ao invés disso, podemos fazer uma pergunta mais interessante: David não teria buscado em seus últimos quadros, por meio de uma tensão incomum entre realismo e idealismo, uma superação ou renovação do estilo acadêmico? Nesse sentido, podemos compreender a reação positiva, acima mencionada, dos críticos românticos, como Théodore Bra e Adolphe Thiers. É nesta perspectiva, que Dorothy Johnson desenvolve seu argumento, na tentativa de reabilitar a obra tardia de David. Segundo ela, David teria como princípio e ideal

Entre ideal e real: estética e política no último quadro de Jacques-Louis David – uma leitura benjaminiana.

artístico muito mais a renovação e a transformação que a eternidade de uma teoria neoclassicista da arte. Ela denomina o procedimento de David como “*method of metamorphosis*”²⁴, por isso estaria próximo da ideia romântica da revolução constante. Particularmente os quadros mitológicos do período de exílio em Bruxelas, nos quais ocorreu uma intensificação desse método, exigem uma leitura que não se baseie mais na teoria do neoclassicismo, mas que parta de uma crítica consciente a essa teoria e às representações mitológicas de seus contemporâneos. O questionamento do estilo acadêmico na última obra de David seria, segundo Dorothy Johnson, mais radical que na obra inicial Delacroix e Géricault, pois David põe em questão a própria natureza, limite e possibilidade da arte²⁵.

Consideremos, por exemplo, o quadro de David *A ira de Aquiles*, de 1819, no contexto da posição de Dorothy Johnson.

24. JOHNSON, Dorothy. Op. cit., p. 3.

25. Ibidem, p. 241.



Fig. 9. Jacques-Louis David, *A ira de Aquiles*, 1819. Óleo sobre tela, 110 x 151 cm, Fort Worth, Texas, Kimbell Art Museum.

Percebemos aqui a mesma tendência de fragmentação estilística por meio do posicionamento, lado a lado, de figuras realistas e idealizadas: Aquiles e Agamenon apoiam-se em fontes clássicas; a figura de Ifigênia remonta a Botticelli ou Rafael; Clitemnestra, ao contrário, é apresentada de modo muito realista. As figuras estão em pé, a meio corpo e bastante comprimidas em um espaço sem profundidade. Todo um drama é apreendido em grande tensão por meio das diferentes expressões faciais e gesticulações: a bela Ifigênia, que segundo o

oráculo divino deveria ser sacrificada para a salvação do reino, está triste, mas corajosa. A aflita Clitemnestra mostra afeição maternal e uma certa esperança. Aquiles, que quer salvar sua amada, está irado e ameaça desembainhar sua espada, mas hesita diante da força hipnotizante do olhar firme e tranquilo de Agamenon. A cena é inspirada no drama *Ifigênia em Aulis*, de Racine, por sua vez baseada na tragédia de Eurípides, mas desvia-se daquela peça de teatro, na qual as duas mulheres não estão fisicamente presentes no encontro de Aquiles com Agamenon. Na medida em que representa igualmente a mãe e a filha e ainda mais no centro da imagem entre os homens, David alcançaria a essência da peça que é basicamente um drama familiar burguês. Esse efeito surge também na medida que cada figura é apresentada e acentuada como um indivíduo. O tema aqui é semelhante ao dos quadros *Os lictores trazem a Brutus os corpos de seus filhos* (1789), ou *O juramento dos Horácios* (1784), mas, por meio da diversidade de estilos e composição, David realiza uma nova interpretação do conflito e o apresenta de modo profundamente teatral em um retrato de família. Desse modo, segundo Dorothy Johnson, o todo não seria um simples lado a lado de estilos, mas

estes elementos dão à imagem uma qualidade marcante e estática, que nos convida a meditar e refletir sobre a imagem, na medida em que narração e o conteúdo psicológico é reduzido a um momento dolorosamente intenso.²⁶

26. "These elements give the painting a haunting, static quality that invites us to meditate and reflect on the image in which the narrative and psychological content are reduced to one painfully intense moment." JOHNSON, Dorothy. 'Some work of noble note': David's *La colère d'Achille* revisited. *Gazette des Beaux-Arts*, VI. Tome CIV, décembre, 1984, p. 227.

27. Cf. Idem. Op. cit., 1993, p. 263.

28. Ibidem, p. 267

No que diz respeito ao quadro *Marte desarmado por Vênus*, Johnson afirma que David realizaria ali uma vinculação contraditória entre seriedade, paródia e comédia²⁷. Uma chave para a compreensão do quadro seria o dilema para o qual o observador é transposto, pois não há a perspectiva de uma relação amorosa bem-sucedida entre Marte e Vênus. Uma outra chave seria entender o quadro como uma paródia das regras clássicas da pintura e do debate estético da época. David apresenta lado a lado três categorias estéticas, acerca das quais se debatia: "o 'beau idéal' (o belo idealizado segundo a Antiguidade), que está expresso na figura de Amor, o 'beau réel' (as belas formas tomadas da natureza), que podem ser vistas nas figuras de Marte e Vênus, e o 'réel', enquanto o natural, o feio, o rude, expresso nas três Graças"²⁸. Na medida em que David reúne todos estes elementos contraditórios em uma imagem, rejeita os argumentos tanto da teoria

Entre ideal e real: estética e política no último quadro de Jacques-Louis David – uma leitura benjaminiana.

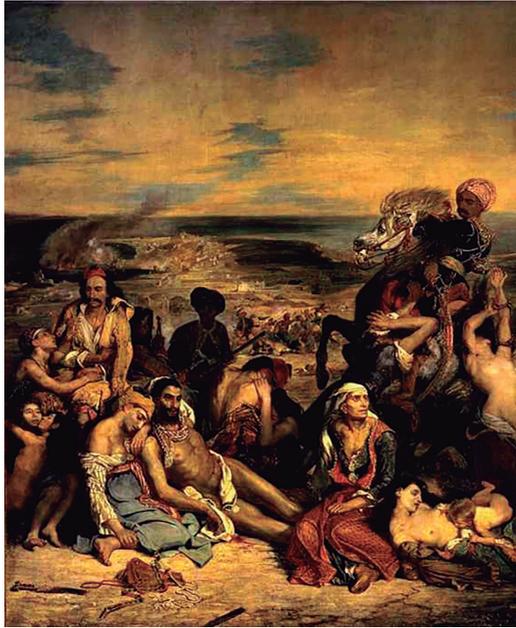


Fig. 10. Eugène Delacroix, *Massacre de Quíos*, 1824. Óleo sobre tela, 419 x 354 cm, Paris, Musée du Louvre.

neoclássica (por exemplo, de Quatremère de Quincy) quanto a teoria anticlássica (por exemplo, de Kératry). Desse modo, seu quadro refletiria parodisticamente, em uma metalinguagem, também o dilema estético da escola francesa dos anos 20 do século XIX²⁹.

Por meio desse questionamento da arte e do “belo ideal”, do rompimento com a perspectiva e da introdução da ambiguidade do espaço e das formas, da apresentação do feio e, por fim, da perscrutação de relações psicológicas complexas, o David tardio seria, para Johnson, antes um artista romântico, preparando o caminho do helenismo romântico, do que o antigo principal representante do neoclassicismo³⁰.

Essa reabilitação da obra tardia de David é bastante consequente e plausível. Caberia aqui, porém, uma questão delimitadora de até que ponto o último David realmente foi um romântico. Sugiro considerarmos o quadro de Delacroix *Massacre de Quíos*, de 1824.

Este apresenta um episódio da guerra de independência da Grécia contra a Turquia e vale como um manifesto do Romantismo, seja pelo tema (atualidade política e luta de libertação de um povo), seja pela libertação estética das formas. Há aqui também uma tensão entre apresentação realista e idealizante das figuras, mas, por meio da movimentação das formas e do acento nos detalhes sobre um aconte-

29. Cf. *Ibidem*, p. 271.

30. Cf. *Idem*. *Desire demythologized: David's L'Amour quittant Psyché*. In: *Art History*, Vol. 9, No. 4, p. 465-466, December, 1986.

cimento real, o todo ganha em unidade e realidade. Por exemplo, as linhas da mulher sentada no chão, com o vestido azul e véu amarelo sobre a cabeça, são simples e idealizadas, mas o tom de sua pele e a sujeira em seu rosto e pés geram um efeito natural e preso à terra. Dessa forma, o quadro de Delacroix corresponde ao programa romântico, tal como Adolphe Thiers o formulou:

Com a palavra “estilo”, sem dúvida muito respeitável, matou-se toda originalidade e toda a verdade; a arte não buscou nada além de uma certa perfeição das formas, uma certa harmonia das linhas... é necessário encontrar outras palavras de ordem e não mais elogiar exclusivamente “o grande estilo”, “o grande gosto”, mas sim: “a vida, a verdade, o natural”³¹.

31. “Avec le mot ‘style’ mot très respectable sans doute, on a tué toute originalité et toute vérité; l’art n’a cherché qu’une certaine perfection de formes, une certaine harmonie des lignes... Il faut se faire d’autres mots d’ordre, et ne plus vanter exclusivement ‘le grand style’, ‘le grand goût’, mais ‘la vie, la vérité, le naturel’”. THIERS, Adolphe (1824) apud MCCLINTOCK, Lucy. Op. cit., p. 77.

32. KOHLE, Hubertus. Op. cit., 1992, p. 179.

Os quadros mitológicos de David possuem uma pretensão de originalidade, tal como Johnson mostrou, mas eles tendem antes ao estático e ao sem vivacidade, e ainda não estão livres das formas e contornos rigorosos. Seus últimos quadros apresentam deuses naturalizados³², mas com isso o todo se torna peculiarmente não natural, sobretudo no quadro *Marte desarmado por Vênus*, cujo cenário é celestial. No que diz respeito a esse ponto, David parece estar bem distante do Romantismo.

4. Ideal revolucionário e realidade política da Restauração

Não obstante, há no último quadro de David uma complexa tensão estilística entre ideal e real, celestial e terreno, que resulta não natural e sem unidade, mas que reflete o debate teórico acerca da arte no tempo de David. Podemos agora nos perguntar, se esse conflito estético, especialmente neste quadro, possui uma relação com a situação política da Europa de então, ou mais precisamente, com a Restauração, bem como com a condição pessoal de David enquanto exilado político.

Do ponto de vista temático, *Marte desarmado por Vênus* trata de uma relação amorosa extraconjugal entre o deus da guerra, Marte, e a deusa da beleza ou do amor, Vênus, antes que o marido de Vênus, o deus do fogo Vulcano, surpreenda os dois. Segundo Homero³³, foi Hélios, o deus Sol, quem relatou a Vulcano sobre o caso. Este forjou astutamente uma rede, capturou o casal em seu leito e convocou

33. Homer, *Odisseia*, canto 8, versos 266-366. Outras fontes: Ovídio, *Ars amatoria*, canto 2, versos 561ss; Ovídio, *Metamorfose*, canto 4, versos 169-257; Lucian, *Diálogos dos deuses*, 17 – “Hermes e Apolo”.

Francisco Pinheiro Machado

Entre ideal e real: estética e política no último quadro de Jacques-Louis David – uma leitura benjaminiana.



Fig. 11. Jacques-Louis David, *Esboço para Marte desarmado por Vênus-Primeira ideia*. Grafite sobre papel, Fogg Art Museum.



Fig. 12. Jacques-Louis David, *Segundo esboço para Marte desarmado por Vênus*. Grafite sobre papel, Besançon, Musée des Beaux-Arts et Archéologie.

todos os deuses do Olimpo para apreciarem a cena indecorosa. Os deuses riram da situação, somente o deus do mar, Netuno, não achou graça e pediu a Vulcano que libertasse os amantes. Marte fugiu para a Trácia e Vênus para Pafos, no Chipre. Tiveram cinco filhos, entre eles Amor. Marte e Vênus foram representados no período pós-clássico, no mais das vezes como um casal de amantes acompanhado de Amor, ou presos na rede. No Renascimento, serviam como alegoria da beleza ou da vitória do amor sobre a guerra, como é o caso no quadro de David.

A escolha desse tema não pode servir para a representação da coragem heroica ou do patriotismo que um quadro de história exigiria, e contradiz também o tipo de tema que David sugeria a seus discípulos³⁴. Mesmo assim, podemos identificar nesse tema uma crítica de David à política.

Em primeiro lugar, devemos notar que o quadro de David não acentua o lado erótico da relação amorosa em questão. Se observarmos o desenho onde David esboça o que ele mesmo anotou como *primeira ideia* para a composição do quadro, então perceberemos que, de fato, a imagem do quadro final resultou muito menos sensual.

No desenho, vemos Marte e Vênus muito mais próximos; Vênus está deitada em posição frontal para o observador e lança-se sobre Marte. Este, por sua vez, sentado em posição semelhante à figura do Amor no quadro *Amor e Psique*³⁵, tem uma aparência mais jovem e, envolvendo a deusa com o braço esquerdo, toca-lhe levemente o quadril. As pernas de Marte estão mais separadas que na execução definitiva, de tal modo que Amor aqui precisa ajoelhar-se entre elas. As três Graças, as colunas e as nuvens, bem como as pombas não aparecem aqui. Em um segundo esboço, David já está muito próximo do quadro final.

É interessante notar que o pavilhão de colunas neste esboço segue a ordem dórica, bem mais sóbria que a do quadro final, e que as linhas da figura de Marte, sobretudo da cabeça, são mais duras. Os dois desenhos mostram que David, por assim dizer, procurou o foco correto entre dureza e intensidade sensual no quadro.

Comparado, por exemplo, com o quadro *Marte e Vênus*, pintado por Carle Vanloo em 1730, fica claro que o quadro de David intenta oferecer algo totalmente diferente de uma representação frívola e sensualmente exagerada, e estava muito longe de recair no Rococó.

34. KOHLE, Hubertus. Der Tod Jacques Louis Davids: zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der französischen Restauration. In: **Idea, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle**, X, p. 180, 1991.

35. Ver figura 8 acima.

Entre ideal e real: estética e política no último quadro de Jacques-Louis David – uma leitura benjaminiana.



Fig. 13. Carle Vanloo, *Marte e Vênus*, 1730. Óleo sobre tela, 81 x 66 cm, Houston, Sarah Campbell Blaffer Foundation.

Em Vanloo, a narração mitológica parece apenas ser uma oportunidade para apresentar uma bela e nua Vênus. A figura de Vênus está no centro do quadro, em posição frontal para o observador e é realçada por meio da iluminação avermelhada de um modo muito erótico. Ela se apoia em Marte, entregando-se a ele com olhar lascivo. Marte está vestido, deitado atrás de Vênus, perpendicular a ela, e segura com firmeza seus ombros e braços.

Uma atmosfera tão evidentemente erótica falta por completo no quadro de David, e o nu de suas figuras, sobretudo de Marte, seguem o *pathos* da arte grega antiga. Vênus volta-se para Marte não tanto seduzindo-o, mas vencendo-o. Não está claro, também, se a relação amorosa terá sucesso. A ausência psíquica de Marte mostra que ele não está de modo algum convencido da situação como um todo, e que ele igualmente não se sente atraído por Vênus ou pelas três Graças. Sua postura parece de indiferença e, ao mesmo tempo, impotência.

Essa postura impotente de Marte se diferencia de outras representações nas quais ele igualmente rejeita Vênus; enquanto poderoso guerreiro, não deixa esta impedi-lo de avançar e continuar a fazer a guerra. O quadro de Rubens *Os horrores da guerra*, de 1637-1638, pode nos ajudar a compreender esse ponto.

Fig. 14. Peter Paul Rubens, *Os horrores da guerra*, 1637-1638. Óleo sobre tela, 206 x 345 cm, Florença, Palazzo Pitti.



O poder de sedução de Vênus não é suficiente para impedir a obra destruidora de Marte. Segundo a descrição do próprio Rubens, Marte é puxado para a guerra por Alectó (à direita do quadro, conduzindo uma tocha na mão), nome dado por Virgílio a uma das Fúrias. Estas nasceram do sangue de Urano mutilado e eram as vingadoras dos crimes contra parentes. Os monstros ao lado desta são a Fome e a Peste que acompanham a guerra. Livro e caderno de esboços significam ciência e arte; a mulher com o alaúde quebrado indica a harmonia; a mulher com a criança representa a fertilidade e a caridade; o homem com as ferramentas na mão é uma alegoria das criações da construção e da arquitetura. Tudo isso é pisoteado, aniquilado e destruído pela guerra. A mulher à esquerda, com vestido negro é Europa³⁶. Rubens serve-se assim desse casal de amantes para representar com elevada dramaticidade a terrível realidade da irrefreável Guerra de Trinta anos (1630-1648). Diferente do quadro de David, a impotência aqui diz respeito à própria Vênus. Ela não está em condições de instituir a desejada paz por meio da força sedutora da beleza e do amor.

A situação política na época do exílio de Jacques-Louis David era, porém, outra. Na Europa, reinava a paz. A luta pelo ideal da Revolução, levada adiante por Napoleão, da qual David participou desde o início, teve de capitular. A guerra ocorreu há algum tempo e fora perdida. Sobretudo, porém, o *Ancien Régime* foi retomado por meio da Restauração e esse retrocesso político só poderia ser rejeitado pelo pintor David, que já estava no final de sua vida e, além disso, exila-

36. BELKIN, Kristin Lohse. **Rubens**. London: Phaidon Press, 1998, p. 288.

do em um país cujo governo monarquista também tinha interesse na Restauração. David só poderia manifestar essa rejeição de modo cuidadoso e mediado em sua arte. Enquanto em Rubens se trata de uma clara rejeição da guerra, David apresenta uma rejeição política da paz e da Restauração dos Bourbon.

Podemos constatar essa rejeição não só em sua interpretação temática do mito, mas também, de uma maneira mais mediada, no conflito estilístico entre realismo e idealismo que atravessa seu último quadro.

Por meio dessa tensão entre realismo e idealismo, é o realismo que triunfa e o ideal não é, sem dúvida, menos agudo que antigamente, mas a época e suas preocupações mudaram. Após o Congresso de Viena, na Europa de Metternich, é o realismo que triunfa e o idealismo não parece mais que um artifício.³⁷

Na medida em que a realidade política estava sendo determinada pela Restauração, na medida em que a paz foi estabelecida pela vitória de forças conservadoras, não haveria para David sentido algum em considerar esse momento como ideal. Se para ele não havia um equilíbrio entre ideal político e realidade, então ele não poderia em seu quadro realizar uma idealização pura, nem reunir de modo harmônico e unitário no quadro os elementos idealizantes com os realistas.

Como contraste a esta situação, podemos recorrer ao grupo de esculturas *Vênus e Marte* (1816-1822), de Antonio Canova, mencionado acima³⁸. Canova recebeu a encomenda do príncipe regente da Inglaterra, George, após a vitória de Wellington sobre Napoleão na batalha de Waterloo. Canova via a derrota de Napoleão como algo positivo, pois com ela, entre outros, a Itália foi libertada. Por isso, podia sem problemas realizar, fazendo uso de um mito, uma alegoria política da paz segundo todas as regras classicistas. Marte abraça aqui Vênus em uma pose triunfante e volta seu olhar para ela decididamente e com autoconfiança. Veste ainda seu elmo e em sua mão direita carrega a lança, de tal modo que sua postura mostra, por um lado, entrega, e por outro, certa distância e soberania. Vênus, por sua vez, enlaça o pescoço de Marte com expressão apaixonada e de entrega. O todo é harmônico e possui rigorosa unidade formal. Com isso, Canova realiza algo que para David não era mais possível: nobilitar a realidade por meio da alegoria e do recurso do princípio estético do belo ideal.

37. "Dans cette tension entre réalisme et idéalisme, c'est le réalisme que triomphe et l'ideal n'est sans doute pas moins aigu qu'autrefois, mais l'époque et ses préoccupations ont changé. Après le Congrès de Vienne, dans l'Europe de Metternich, c'est le réalisme que triomphe et l'idéalisme ne semble plus qu'un artifice." COEKELBERGHS, Denis; LOZE, Pierre. David à Bruxelles e la peinture en Belgique. In: MICHEL, Régis. Op. cit., p. 1064.

38. Ver figura 6.

Para a arte de David, ao contrário, só restava parodiar e criticar justamente este ideal neoclassicista da arte que para ele estaria desvinculado da realidade dos anos 1820. Marte é portanto impotente, desconfiado e indiferente diante da bela Vênus e das feias Graças que simbolizariam uma “pseudo paz” na realidade política da Restauração dos Bourbon. É igualmente indiferente frente ao Amor, que representa a idealização neoclassicista esvaziada de sentido.

O mergulho micrológico nos detalhes e no desdobramento da recepção dessa última e controversa obra de David nos revela, assim, que não estamos diante de uma mera manifestação de decadência senil do rigor neoclássico no David tardio. Trata-se antes de um esforço deste pintor – muito coerente com toda a sua obra anterior, pois esta sempre foi consciente de seu contexto político e estético – que manifesta um impasse histórico, o qual não poderia mais ser verdadeiramente expresso nos cânones neoclássicos. Em outros termos, David teria percebido que a citação da Antiguidade tal como feita pela Revolução Francesa e ainda no período napoleônico perdeu seu sentido histórico, tornou-se paródia. Se for isso mesmo, então a obra *Marte desarmado por Vênus*, na perspectiva benjaminiana adotada aqui, parece apontar para o fato de que um outro passado, não mais a Antiguidade clássica, começou a reclamar por atualidade.

Bibliografia

BELKIN, Kristin Lohse. **Rubens**. London: Phaidon Press, 1998.

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

COEKELBERGHS, Denis; LOZE, Pierre. David à Bruxelles e la peinture en Belgique. In: MICHEL, Régis. **David contre David**. Paris: Documentation Française, 1993, S. 1047-1066.

DIEU, Jean. La période belge de Jacques-Louis David (1816-1825). Le grand genre em six tableaux. In: **Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art**, nr. LX, 1991, Bruxelas,

JOHNS, Christopher M. S. **Antonio Canova and the politic of patronage in revolutionary and Napoleonic Europe**. Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press, 1998.

JOHNSON, Dorothy. Desire demythologized: David's L'Amour quittant Psyché. In: **Art History**, Vol. 9, No. 4, december 1986, S. 450-470.

_____. **Jacques-Louis David: Art is metamorphosis**. Princeton/ New Jersey: Princeton University Press, 1993.

_____. **Jacques-Louis David: The farewell of Telemachus and Eucharis**. Los Angeles: Getty Museum, 1997.

_____. 'Some work of noble note': David's La colère d'Achille revisited. **Gazette des Beaux-Arts**, VI. Periode, Tome CIV, décembre 1984, S. 223-230.

KOHLÉ, Hubertus. Antike modern: Jacques-Louis Davids Stil im Exil. In: **Künstlerischer Austausch/ Artistic Exchange**, Akten des XXVIII. Berlin: Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, 1992, Bd. 1, S. 175-183.

KOHLÉ, Hubertus. La modernité du passé: David, la peinture d'histoire et la théorie néo-classique. In: MICHEL, Régis. **David contre David**. Paris: Documentation Française, 1993, S. 1093-1113.

KOHLÉ, Hubertus. Der Tod Jacques Louis Davids: zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der französischen Restauration. In: **Idea**, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, X, 1991, S.127-153.

LEBENSZTEJN, Jean-Claude. Histories belges. In: MICHEL, Régis. **David contre David**. Paris: Documentation Française, 1993, S. 1011-1023.

MCCLINTOCK, Lucy. Science versus passion: The polemic over drawing in France – 1814-1834. In: **Rutgers Art Review**, 11 (1990), S. 75-85.

RAUTMANN, Peter. **Eugène Delacroix**. München: Hirmer Verlag, 1997.

123
ARS
ano 16
n. 33

ROBERTS, Warren. **Jacques-Louis David: Revolutionary artist.** London: University of North Carolina Press, 1989.

ROSENBLUM, Robert. **Jean-Auguste-Dominique Ingres.** London: Thames and Hudson, 1985.

SCHNAPPER, Antoine. **Jacques Louis David 1748-1825: Catalogue d'exposition.** Paris: Editions de La Réunion des Musées Nationaux, 1989.

_____. **Jacques Louis David und seine Zeit.** Würzburg: Popp, 1981.

Artigo recebido em 17 de
maio de 2018 e aceito em 16
de julho de 2018.

Francisco Pinheiro Machado é professor doutor do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de São Paulo [EFLCH/UNIFESP]. Realiza pesquisas nas áreas de Estética e Filosofia da Arte, particularmente sobre obra de Walter Benjamin e outros autores em torno da Teoria Crítica.