



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v15i1p265-275

Em Pauta

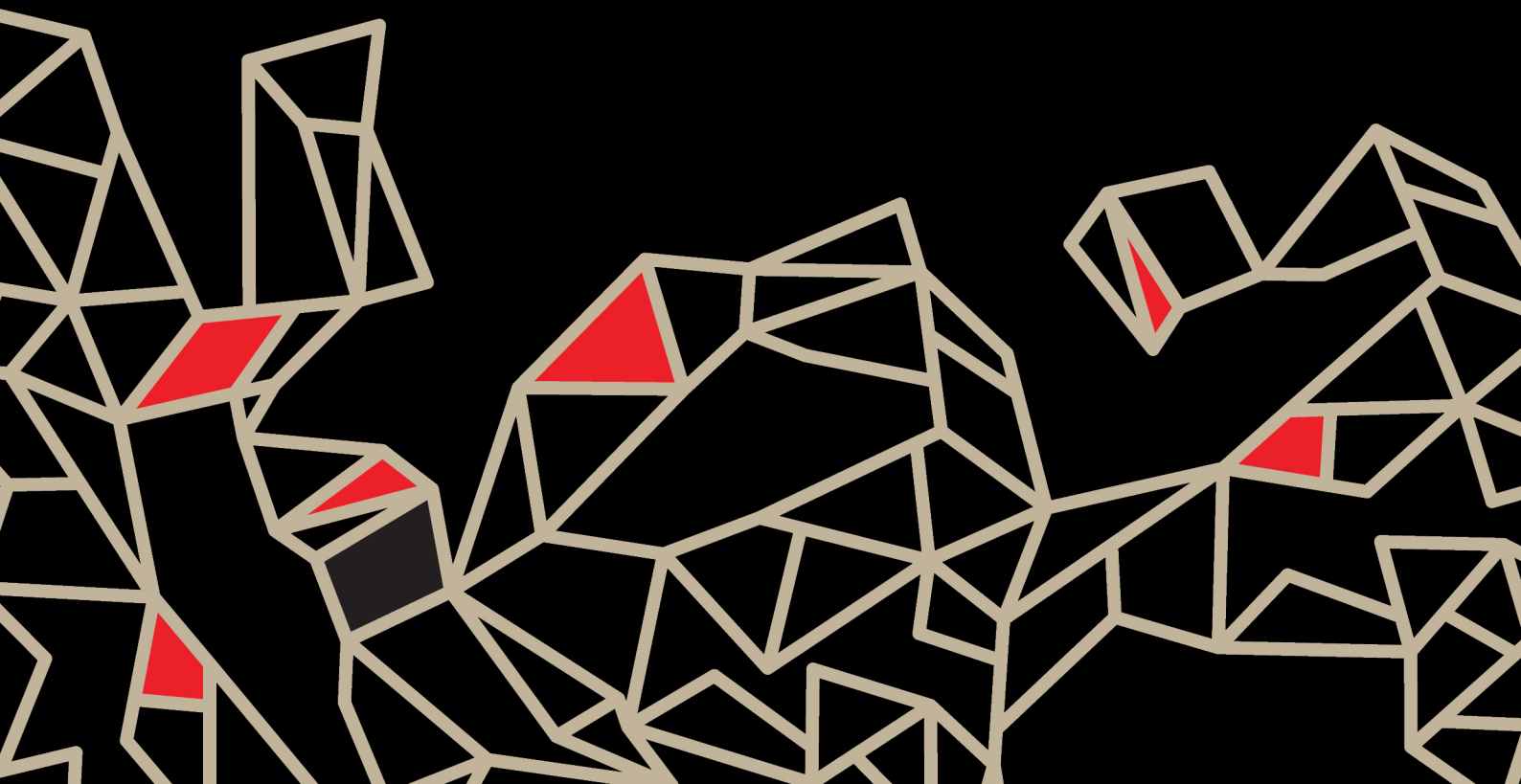
Da tela ao palco: pintura, teatro e revolução no *Brutus* de Jacques-Louis David

*From canvas to stage: painting, theatre and revolution in
Jacques-Louis David's Brutus*

Flavia Giovana Dessoldi

Flavia Giovana Dessoldi

Especialização em História da Arte pelo Centro
Universitário Belas Artes de São Paulo



Resumo

O artigo discute a contribuição da Revolução Francesa para o campo das artes, mais especificamente para o campo das artes cênicas: a importância do teatro nesse período e o legado deixado após a influência da revolução na ligação entre as linguagens artísticas, analisada a partir da relação entre o quadro *Brutus*, de Jacques-Louis David, a montagem da peça de mesmo nome em 1790 escrita por Voltaire, a nova concepção teatral que será desenvolvida e a trajetória de Talma, um ator da Comédie Française que será consagrado a partir de sua posição política assumida durante a Revolução. Também analisa o teatro como ferramenta de protesto e de mobilização das massas.

Palavras-chaves: Teatro, Revolução, *Brutus*, David, Talma.

Abstract

The article discusses the French Revolution contribution to the field of arts, specifically to the field of performing arts: the importance of theater in this period and the legacy left after the influence of Revolution on the link between artistic languages analyzed from the relation between Jacques-Louis David's *Brutus*, the play of same name staged in 1790 written by Voltaire, the new theatrical design that will be developed and the trajectory of Talma, an actor of *Comédie Française* that would later be established from his political position taken during the Revolution. It also analyzes the theater as a protest tool and as a mass mobilization.

Keywords: Theater, Revolution, *Brutus*, David, Talma.

Introdução

Inúmeros acontecimentos históricos, políticos e sociais levaram à Revolução Francesa em 1789, destacando-se a participação popular e a contribuição do campo das artes para suas mais variadas linguagens.

A pintura foi transformada num veículo de propagação dos ideais burgueses e teve grande influência sobre a população. Dentre os artistas desse período, Jacques-Louis David destaca-se tanto por suas obras quanto pela posição política que assumiu durante a revolução. Uma de suas pinturas mais famosas, *J. Brutus, primeiro cônsul, de volta a sua casa, após ter condena-*

do seus dois filhos que se haviam unido aos tarquínios e tinham conspirado contra a liberdade romana: os lictores trazem seus corpos para que eles lhes dê sepultura¹ (1789), contribuiu para o engajamento político no período por trabalhar com ideias que mobilizavam os cidadãos franceses que sofriam com o absolutismo de Luís XVI.

Por meio da análise dessa obra é possível estabelecer as relações com a montagem da peça teatral *Brutus*, de Voltaire, encenada em 1790 pela Comédie Française, tendo como intérprete do personagem principal o ator Talma, que se consagraria no mesmo período de David.

A partir dessa nova relação que se estabelece entre duas linguagens artísticas, será realizado um estudo a respeito de como o teatro foi transformado em uma ferramenta de mobilização das massas na França no século XVIII e as contribuições da Revolução para a formatação de um novo sistema de criação artística e teatral.

David, um pintor visionário

Jacques-Louis David, considerado o pintor da Revolução Francesa, contribuiu com mais do que sua pintura. Tido por alguns pesquisadores como o criador da propaganda visual moderna, conseguiu atingir a população francesa letrada e iletrada com sua obra, que tinha como objetivo promover a salvação moral e tornar a arte muito mais do que um instrumento de prazer: na perspectiva de David, a arte deveria ser capaz de transformar simples homens em cidadãos corretos.

David estudou em um período em que o destino da arte se tornara uma preocupação pública. Com a morte de Luís XV em 1775, Luís XVI assume o trono e, no campo das artes, o gosto pela seriedade passa a predominar. A obra de David marcou o apogeu do neoclassicismo através de pinturas históricas com fundo moralista.

David ganhou um ateliê no Museu do Louvre como membro da Academia após realizar o quadro *Deem uma esmola a Belisário* (1781) (Figura 1). Em 1785, David expôs *O juramento dos Horácios* (Figura 2), também uma encomenda da corte, que tornou-se uma espécie de revolução na arte de seu

1. Daqui em diante nos referiremos ao quadro como “*Brutus*”.



Figura 1 – Jacques-Louis David. Deem uma esmola a Belisário (1781). Óleo sobre tela. Museu de Belas Artes – Lille.



Figura 2 – Jacques-Louis David. O Juramento dos Horácios (1784). Óleo sobre tela. Museu do Louvre – Paris.

tempo. A partir de então, David assume uma nova postura enquanto pintor: a escolha de seus temas visava algo que estava além dos desejos da corte.

Brutus, exposto no Salão de 1789, será o primeiro de David a ter uma relação direta com a Revolução Francesa. Mesmo sendo uma encomenda real, assim como as duas obras acima citadas, e apesar dessa temática subversiva já ter sido trabalhada por David, o quadro em particular assumirá de forma muito mais incisiva as críticas à monarquia e à nobreza.

Brutus, padroeiro da revolução

O quadro em questão (Figura 3) leva o longo título citado acima, necessário para que seja possível compreender o significado da obra, que trata da fundação da República romana. Lucius Junius Brutus foi o primeiro cônsul de Roma e descobriu que seus filhos conspiravam pela restauração da monarquia dos tarquínios. Por ter o dever de defender a República, não hesitou em colocar os interesses de Roma à frente de seus laços familiares e ordenou a execução dos próprios filhos. No quadro, Brutus encontra-se sentado à esquerda, o rosto na penumbra, rígido e impassível². A única parte de seu corpo que denota de forma mais evidente algum tipo de emoção são os pés, o pé direito sobre o esquerdo: um detalhe que David emprestou do Isaías pintado por Michelangelo na Capela Sistina. A divisão de seu corpo entre a luz e a escuridão pode ser analisada como uma divisão das posições sociais assumidas por Brutus: enquanto cônsul romano, no espaço público, e enquanto pai, no espaço privado. Do lado direito, a mãe, as irmãs e uma serva estão em prantos. Não é a primeira vez que a mulher representa a emoção irracional na obra de David.

Entre Brutus e a esposa, uma coluna e uma cadeira vazia sintetizam o rompimento familiar. Na penumbra, próximo a Brutus, um emblema de Roma interpõe-se entre o pai e os corpos dos filhos mortos. Jean Starobinski (1988, p. 73) chamará o drama de Brutus de “versão pagã do sacrifício de Abraão,” considerando a ausência do anjo que, na passagem bíblica, deteve o golpe do personagem que ia sacrificar o próprio filho. Próxima às mulheres, há uma

2. Com relação à postura de Brutus é interessante observar que Winckelmann (1975, p. 53), discorrendo sobre obras gregas, afirma que “quanto mais calma é a atitude do corpo, tanto mais apta está para mostrar o verdadeiro caráter da alma.”



Figura 3 – Jacques-Louis David. Os lictores devolvendo a Brutus os corpos de seus filhos (1798). Óleo sobre tela. Museu do Louvre – Paris.

mesa, coberta com uma toalha cor de sangue, sobre a qual vemos um cesto de costura que contém tecidos, linhas e uma tesoura – o símbolo de Átropos³, a Parca responsável por cortar o fio da vida.

Apesar do quadro datar de antes dos eventos de 1789, o projeto sofreu mudanças sob o impacto dos acontecimentos que marcaram o início da revolução, aprofundando seu viés antimonárquico.

A partir deste quadro, a ação de David como artista fica cada vez mais associada à política de sua época. Nos anos seguintes, David se tornaria deputado da Convenção Nacional, onde teve assento no comitê de segurança, destacando-se também pela interferência nos meios artísticos: seria

3. Átropos, na mitologia grega, era uma das três Parcas: três irmãs que determinavam o destino tanto dos deuses quanto dos seres humanos, fabricavam, teciam e cortavam aquilo que era conhecido como o fio da vida. Cada qual com sua função, Átropos, considerada a mais velha e experiente das Parcas, conhecida por ser “inflexível” e “inevitável”, era a responsável por cortar o fio da vida, determinando seu fim. Seus atributos eram o relógio de sol, a balança, a tesoura e, às vezes, uma esfera e um livro ou rolo de pergaminho.

um dos principais responsáveis pelo fechamento da Academia de Pintura e Escultura.

A obra de David atende às finalidades de “agradar e instruir”, que as artes deveriam ter, através do pincel do artista que:

Deveria legar ao pensamento mais do que tenha mostrado aos olhos. O artista conseguirá isso desde que aprenda, não a dissimular suas ideias sob o disfarce de alegorias, senão a dar-lhes a forma de alegoria (WINKELMANN, 1975, p. 70).

O *Brutus* de David, ao relacionar-se com o *Brutus* de Voltaire, seria transformado numa das maiores alegorias que a Revolução poderia almejar através do trabalho de um ator: Talma.

Talma, um ator transitório

Talma foi um ator que viveu não só a transição histórica do século XVIII para o XIX, mas também a transição do papel social que marcou o ofício de ator. François-Joseph Talma estreou na Comédie Française em 1787, uma companhia que gozava muitos privilégios por ser mantida e beneficiária do rei e da corte. Esses privilégios, no entanto, vinham acompanhados de muitas limitações, que colocaram Talma em rota de colisão com seus colegas quando foram criticadas por ele. Em novembro de 1789, o ator encenou, no papel principal, a peça *Carlos IX*, de Joseph-Marie Chénier. Quando esta peça, depois de mais de trinta apresentações, foi proibida pelo rei a pedido de bispos da Igreja Católica, Talma impôs sua representação atendendo às exigências do público.

O seu envolvimento cada vez maior com o teatro revolucionário do período contribuiu para a ascensão de sua carreira e para o crescimento do seu prestígio entre as lideranças da revolução: durante o “terror”, diversos atores da Comédie Française foram perseguidos, presos e julgados, mas Talma não foi incomodado. “O ator descobriu a possibilidade de fazer a sua carreira e levar a sua vida num plano social que até então era vedado: a atividade política, os caminhos para o poder” (DUVIGNAUD, 1972, p. 116). Após a revolução, com o golpe e a instauração do império, Talma transformou-se num ator a serviço do Estado, tornando-se o preferido e o protegido de Napoleão Bonaparte.

Uma das maiores contribuições de Talma para a história do teatro aconteceu a partir da relação que o ator estabeleceu com o pintor Jacques-Louis David e as influências e opiniões deste no processo de construção da personagem Brutus na encenação da peça de mesmo nome em 1790. As influências da Revolução no campo das artes contribuíram para estreitar a ligação não só entre as linguagens e as posições políticas dos envolvidos, mas entre os próprios artistas e seu público.

O teatro e a revolução

No período revolucionário, tornou-se necessário encontrar meios de comunicação e educação de massa mais incisivos que a propaganda escrita. A solução foi a retomada das festas cívicas, como ocorriam na Antiguidade greco-romana, e principalmente do teatro.

Apesar de ser composta por atores ligados à monarquia, a Comédie Française abriu espaço em seu repertório para obras que criticavam a Igreja Católica após os acontecimentos de 14 de julho de 1789.

As mesmas lutas políticas que se davam entre partidos no período aconteceram, também, entre companhias teatrais que não compartilhavam visões ou ideais. Tratava-se de uma mudança na forma de se fazer teatro, um teatro que agora não seria mais privilégio da aristocracia, mas teria a população comum como participante ativa. O teatro estava se tornando “um local de amplificação dos grandes debates políticos e sociais” (BIANCHI, 1989, p. 171). Os dramas encenados eram parte da escola de regeneração de costumes em que o teatro se transformara a partir de 1789.

Na criação teatral, assim como na pintura, a Revolução quis que a imaginação fosse controlada e guiada pela razão [...] queria-se viver uma segunda renascença, melhor esclarecida pela história (STAROBINSKI, 1988, p. 83).

É interessante observar que os atores só passaram a gozar de direitos civis em 24 de dezembro de 1789, quando foram reconhecidos pela Assembleia Nacional, em função do interesse crescente e da considerável importância de seu trabalho para a revolução. Apesar dessa conquista, os atores não poderiam escolher seu próprio repertório, tendo de atender aos interesses públicos.

O público burguês, que tinha condições de pagar por ingressos, já não estava mais interessado em ser um receptor mudo das peças teatrais: ia ao teatro como ia a um clube político, nunca dispensava sua participação. Serge Bianchi (1989) afirma que o “teatro cívico” do período “mostra estreitos laços entre a Revolução em curso, os autores, os atores e o público” (p. 171).

Até 1791 a Comédie Française monopolizava as obras clássicas, impedindo que outros grupos realizassem determinadas encenações. As necessidades e interesses da revolução para com o teatro tornam-se tão evidentes que culminam em providências legislativas que colocam um fim à exclusividade da Comédie, proporcionando maior autonomia para as demais companhias teatrais. Essas facilidades vão contribuir para a multiplicação dos teatros de Paris, pois a partir de janeiro de 1791 “qualquer pessoa pode fundar um teatro e apresentar as representações a sua escolha, com a concordância do autor, do elenco e da municipalidade” (BIANCHI, 1989, p. 170).

Contribuições da revolução: *Brutus*

O teatro revolucionário propriamente dito pode ser dividido em três categorias: a primeira corresponde às obras com intenções celebrativas, que representavam acontecimentos e personagens da revolução. A segunda categoria corresponde às comédias anticlericais. Na terceira categoria estão os dramas históricos, dos quais se destaca a peça *Brutus*, de Voltaire. A peça, em que Talma fez o personagem principal, trouxe ao teatro contribuições técnicas e inovações artísticas nas encenações que ocorreram entre 1790 e 1791. Até então, nas apresentações das tragédias, os atores utilizavam figurinos do período em que as peças haviam sido escritas (grande parte no século XVI), atitude que causava anacronismo na representação. Talma, por sugestão de David, levou ao palco um Brutus vestido com roupas similares às usadas na Roma de seu tempo: além de uma túnica, pernas nuas, sandálias, Talma também usou um penteado, semelhante ao visto no busto romano de Brutus e na própria pintura de David, que se tornaria moda entre os franceses: “O cabelo curto e natural, popularizado por seu Brutus (e baseado em sua cópia de um busto romano) agora era oficialmente sancionado como corte patriótico para os homens” (STAROBINSKI, 1988, p. 225).

Essas encenações contribuíram para estreitar cada vez mais a relação entre a obra de Voltaire e o quadro de David, formulando conexões antes nunca experimentadas. Não só o cenário, figurino e penteado de Brutus e das demais personagens retratadas no quadro de David serviram como inspiração para a montagem, mas o próprio contexto retratado pelo artista. Como epílogo do espetáculo, os atores representaram a cena pintada por David: Brutus sentado entre as sombras, sua esposa e filhas em profunda agonia enquanto os lictores trazem o corpo de seus filhos mortos.

A partir disso é possível afirmar que a peça teatral e o quadro de David influenciaram significativamente a população, tanto na concepção anti-monárquica da história de Brutus, quanto nas virtudes que, como homem do Estado, também eram necessárias aos cidadãos franceses. Brutus transformou-se num modelo a ser seguido e imitado, instaurando uma nova forma de pensar e de se comportar.

A atitude de Talma foi aos poucos sendo absorvida, e outras companhias seguiram seu exemplo. A busca pelo real pode ser considerada a contribuição mais evidente da revolução para as artes dramáticas, esse novo pensamento sendo estendido à cenografia dos espetáculos e depois ao próprio estilo de representação. Isso transformou Talma num ícone, iniciando o conceito de celebridade e alterando cada vez mais a relação do público com o ator.

Considerações finais

Pelo estudo realizado, é possível concluir que o interesse da revolução para com o teatro culminou em modificações profundas na estruturação deste, e tal processo foi fundamental para estabelecer novas bases ao teatro moderno e principalmente à profissão de ator.

A relação entre o quadro *Brutus*, de Jacques-Louis David, e a montagem da peça *Brutus*, de Voltaire, é inédita. As contribuições que Talma trouxe para os processos de interpretação e caracterização (figurino e indumentárias) durante a montagem e as apresentações de *Brutus* adquiriram importância fundamental no campo das artes cênicas. O quadro de David, ao experimentar essa transversalidade artística, passa por uma ressignificação: a cena retratada pelo pintor passou do estado de contemplação para o estado da ação. O quadro transformou-se em texto, o epílogo da peça de Voltaire. Novas

relações foram estabelecidas entre duas linguagens artísticas, que se uniram para se transformar em uma postura essencialmente política.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** (Obras Escolhidas, vol. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERTOLD, M. **História mundial do teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BIANCHI, S. O teatro dos novos tempos. In: VOVELLE, M. (Org.). **França revolucionária: 1789-1799.** São Paulo: Brasiliense, 1989.
- DAVIES, P. et al. **A nova história da arte de Janson, a tradição ocidental.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- DEL DEBBIO, M. **Enciclopédia da mitologia.** São Paulo: Daemon, 2008.
- DUVIGNAUD, J. **Sociologia do comediante.** Rio de Janeiro: Zahar, 1972.
- FRIEDLAENDER, W. **De David a Delacroix.** São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- GIOVANNI, C. Revolução Francesa e Teatro. **Reforma e Revolução – Revista Brasileira de História,** São Paulo, v. 10, n. 20, 1991.
- HERBERT, R. L. **David, Voltaire, Brutus and the French Revolution: an essay in art and politics.** Nova York: Viking Press, 1972.
- OZOUF, M. A festa: sob a Revolução Francesa. In: LE GOFF, J.; NORA, P. (Orgs.). **História: novos objetos.** Trad. Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. p. 217-231.
- SCHAMA, S. **Cidadãos: uma crônica sobre a Revolução Francesa.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. **O poder da arte.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- STAROBINSKI, J. **1789: os emblemas da razão.** Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- VOLTAIRE. Brutus: tragédie en cinq actes. In: **Théâtre de Voltaire.** vol. 1. Paris: Garnier, 1927.
- WINCKELMANN, J. J. **Reflexões sobre a arte antiga.** Estudo introdutório de Gerd A. Bornheim. Trad. Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, 1975.

Recebido em 08/12/2014
Aprovado em 23/05/2015
Publicado em 30/06/2015