

Interfaces entre Arte e Política: construção, apagamento e desconstrução de memórias imagéticas

Milton Genésio de Brito

Possui graduação (licenciatura e bacharelado), especialização e mestrado em História pela Universidade Estadual de Londrina, atualmente cursando o doutorado na mesma área pela Universidade Estadual Paulista, campus de Assis. É funcionário da Secretaria de Estado da Justiça e da Cidadania do Paraná desde 1997 e membro da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos desde 2007. Pesquisou inicialmente temas referentes ao Sistema Penitenciário e à Administração Pública, migrando depois para os estudos sobre Roma Imperial e Literatura Latina, participando de livro com capítulo sobre Horácio e a Arte Poética, e se especializando na análise de fontes textuais e imagéticas.

RESUMO

O nosso escopo neste trabalho é debater alguns pontos de conexão na complexa relação entre produção artística e contexto político, como dentre outros a ingerência da política na constituição de estratégias direcionadas para a construção, o apagamento e a desconstrução de memórias imagéticas. Neste sentido, delineamos o itinerário de análise através de quadros que têm como personagem principal Napoleão Bonaparte, elaborados durante a primeira metade do século XIX, e que enfocam o período em que o corso esteve à frente do governo da França pós-revolucionária.

Palavras-chave: Produção artística; contexto político; Napoleão Bonaparte.

ABSTRACT

To discuss some points of connection in the complex relationship between artistic and political context, among others as the interference of politics in the establishment of strategies aimed at the construction, deconstruction and the erasure of memory imagery, is our scope in this paper. In this sense, the analysis itinerary was defined through of pictures that have the main character Napoleon Bonaparte, established during the first half of the nineteenth century, focusing on the period in which the Corsica's man was the head of the government of post-revolutionary France.

Keywords: Artistic production; political context; Napoleon Bonaparte.

Interfaces entre Arte e Política: construção, apagamento e desconstrução de memórias imagéticas

Introdução

O nosso itinerário de análise parte de determinados pontos de reflexão: qual o significado de uma imagem? Ou que possibilidades de interpretação uma produção imagética pode ter suscitado em espectadores de determinado contexto? Neste mesmo sentido, cogitamos sobre quais relações podem ser delineadas entre imagens que em tese representariam um mesmo acontecimento, situação ou personagem, no caso em análise para uma leitura da figura política de Napoleão Bonaparte?

Por mais inequívoco que nos possa parecer, como argumentou Jacques (1993, p.77), “[...] imagens são feitas para serem vistas[...]”. Porém, esta simples constatação implica por sua vez considerar que uma produção artística pode ser considerada como ocasional, posto que na elaboração condições do momento vivenciado também estariam presentes, ou até contingente, devido ao desconhecimento do observador de todos os fatores que nela interagem, mas de modo algum aleatória ou fortuita, pois usos e fins estão implícitos em sua constituição.

Neste sentido, a partir de uma abordagem similar a da semiótica peirciana Aumont Jacques procurou descrever modos de relação, ou “funções”, entre o espectador e a imagem, que podemos considerar também como níveis de percepção na apreensão do fenômeno imagético, modalidades que atuam de maneiras distintas, mas que tendem

a se interpenetrar ou até mesmo ocorrerem simultaneamente: o estético; o simbólico; e o cognitivo (p.78-81).

Devido à complexidade e a amplitude das discussões referentes ao caráter estético, acrescidas à problemática de inferir uma “dinâmica das sensibilidades” no público espectador francês da primeira metade do século XIX, não focaremos este aspecto no decorrer da análise, delimitando-nos a abordar os fatores simbólico e cognitivo das imagens selecionadas.

Sobre nossas fontes e a problemática desta pesquisa

Este trabalho é resultado de um recorte efetuado em uma das pesquisas realizadas nas disciplinas cursadas durante o Mestrado, nas quais procuramos estabelecer conexões, mesmo que mínimas, entre as discussões formuladas e a nossa temática de estudo, a Antiguidade. Deste movimento de readequação resultaram discussões não pertinentes ao escopo da dissertação, mas de modo algum irrelevantes para o debate acadêmico.

Em uma dessas, no estudo de modernas representações imagéticas sobre a Antiguidade, um nome mereceu destaque em nossas indagações: o do francês Jacques-Louis David (1748-1825), considerado como o expoente maior da tendência neoclássica na pintura.

Influenciado pelo ambiente do movimento *Sturm und Drang* – “Tempestade e Impeto”, uma das bases do Romantismo –, durante sua estadia em Roma, o pintor fomentou toda uma geração de discípulos, entre os anos de 1785 e 1815, e também de críticos, à grandiloquência de sua “pintura histórica”. Suas obras são consideradas como resultantes da interação entre sua habilidade artística e os seus constantes envolvimento no ambiente da política.

Os diferentes e conturbados momentos no seu itinerário de vida podem ser descritos como demonstrativos de um exacerbado engajamento político: ora deixou-se conduzir pelas repercussões de suas obras, como, por exemplo, “O Juramento dos Horácios” considerado como um chamamento cívico nos anos que antecederam a Revolução na França; ora colaborou com sua produção imagética que, interpretada ideologicamente a partir do epicentro do movimento jacobino liderado por Robespierre, como na representação de “A morte de Marat”, contribuiu sobremaneira para idealizar “mártires” revolucionários.

David sintetizaria a ideia de engajamento social do artista, na perspectiva de autores como Monteverdi (1967, p. 72-73), Benoist (1970, p.75) e Argan (1984, p.29), tanto através dos objetivos a que se propôs como das repercussões inesperadas de suas pinturas.

Pequenas partes de sua vasta produção pictográfica foram objeto de discussão trabalhos anteriormente apresentados em eventos¹. Interessa-nos agora colocar em análise quadros elaborados a partir da ascensão do corso Napoleão Bonaparte ao cenário político.

Selecionamos três momentos em que Napoleão foi representado pelo pintor, indicativos da trajetória política deste, para descrever as nuances de leitura.

1º momento: a frágil consistência do herói, um itinerário de desconstrução

A percepção de David sobre a função da arte gradualmente teria se transformado a partir de seu encontro com o general ocorrido em 1797, o qual foi retratado pela primeira vez em 1798 num esboço inacabado (Museu do Louvre): do uso anterior do passado como instrumento de conscientização, através da rememoração de personagens e ações consideradas cívicas; o artista passou para a exaltação da figura de Napoleão que considerava ser capaz de transformar o atribulado presente.

Não nos aprofundaremos na discussão das relações entre ambos. Entretanto, através de detalhes nas diversas pinturas em que foi retratado, Napoleão materializaria “os ideais populares da revolução e as virtudes heroicas da Roma antiga” para David. Este seria considerado a princípio por muitos jacobinos como um novo “César” que, após um período tumultuado e sangrento do Terror, instituiria as bases de um novo governo, como um defensor da ordem republicana emergente contra o perigo das hordas monárquicas circundantes.

No quadro “O Primeiro Cônsul atravessando o passo de São Bernardo”, iniciado em 1800 e concluído em 1803 (Museu Nacional do Château de Malmaison), David procura legitimar pelo simbolismo a posição de Napoleão como condutor da França pós-revolucionária. A ação iminente,

¹ Alguns dos quadros da produção pictórica, elaborados entre os últimos anos da monarquia na França e os que sucederam a queda do governo jacobino, foram analisados no trabalho “Pinturas de Jacques-Louis David: A construção de imagens sobre a Antiguidade e suas leituras”, apresentado na IX Jornada de Estudos Antigos e Medievais, realizada entre 9 e 11 de novembro de 2010, na Universidade Estadual de Londrina.

insinuada pela imagem, ocorreu em 20 de maio de 1800.

O exército francês, guiado pelo corso, ao cruzar o passo pelo norte surpreendeu os austríacos, que lideravam uma coalisção composta por soldados da Grã-Bretanha, do reino de Nápoles e de alguns pequenos Estados alemães, superiores numericamente, mas que haviam distribuído parte de seu

efetivo na linha costeira entre Nice e Genova (HOLLINS, 2000).

Batalhas anteriores e menores, mas fundamentais taticamente, como as de *Romano-Chiusella* (26 de maio) e de *Casteggio-Montebello* (9 de junho) estão implícitas na referência a transposição e a Batalha de *Marengo*, na qual se obteve a vitória final em 14 de junho.



O Primeiro Cônsul atravessando o passo de São Bernardo. Disponível em: < <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Napoleon4.jpg> > . Acesso em 30 de março de 2011. Original: óleo sobre de tela de 271 por 232 cm.

O líder é mostrado em primeiro plano conduzindo um impetuoso corcel malhado, o qual controla de maneira firme com a mão esquerda. O cavalo, um símbolo da aristocracia, representaria a capacidade de controlar possíveis insurgências por parte deste segmento social. A mão direita, sem luva, indica o caminho a ser seguido por todos: para o alto e adiante. A passagem é íngreme e sinuosa, mostrando a dificuldade no avanço da tropa.

A silhueta do general foi sobremaneira alongada e ampliada em relação a sua montaria, indicando imponência e altivez. As cores de seu uniforme imprimem ainda maior destaque a sua figura contra o cenário ao fundo. Sua espada, ornada de esmerados detalhes dourados, é um símbolo evidente de seu poder sobre as forças militares dos franceses.

O céu está quase que completamente nublado, ampliando a gravidade do ambiente.

Em relação ao exército, que está em segundo plano, o artista produziu uma inversão na disposição tática de um campo de batalha ou da que ocorre durante a progressão de uma tropa: a Artilharia está disposta à frente. Esta, porém, devido a sua importância pelo poder de fogo de que dispõe se posiciona atrás das tropas regulares como as peças de maior valor em um jogo de xadrez. O sentido pretendido com essa incoerência fica em suspenso.

Mais ao fundo um aglomerado de forcados e lanças, semelhante ao apresentado em outro dos quadros de David, "A intercessão das Sabinas", simbolizaria a Infantaria, e, por conseguinte o povo francês em armas para a defesa da República. Em sua retaguarda é possível divisar um ícone revolucionário, a bandeira tricolor a tremular.

Entretanto, outra leitura deste evento, nos foi apresentada para discutir a interferência do artista na construção de uma representação ou sugestão de uma realidade.

O também francês Hippolyte Delaroche (1797-1856) pintou, entre 1848 e 1850, uma versão divergente da altiva imagem elaborada por David para o general corso: no quadro "Napoleão cruzando os Alpes", o líder militar enverga um casaco sem as cores do jaquetão da pintura anterior. Sua espada não mais está à mostra. Nem se destaca a magnificência de sua montaria, posto que agora seja um mular. Sua aparência é de abatimento, a mão esquerda ainda mantém-se no controle das rédeas, mas a direita se oculta então na vestimenta.

A frente de seu exército, representado por poucos homens que o seguem logo atrás e que demonstram, pelas fisionomias encobertas, sentir o efeito do extremado clima, o líder é conduzido pela estreita passagem durante uma tempestade de neve por um homem, o qual não enverga um uniforme ou quaisquer indicativos de condição militar e está a pé.



Napoleão cruzando os Alpes. Disponível em: < http://en.wikipedia.org/wiki/File:Delaroche_-_Bonaparte_franchissant_les_Alpes.jpg > . Acesso em 30 de março de 2011. Original: óleo sobre tela de 289 por 222 cm.

A representação imagética de um acontecimento anteriormente ocorrido na primavera, mas ambientado durante uma intempérie no inverno, aumentou a gravidade.

No período de produção dessa obra a França, assim como muitos outros países da Europa, foi convulsionada pelos emergentes movimentos de trabalhadores, que reagiam a um processo de industrialização crescente, o qual beneficiava a poucos e demonstrava que o ideal de igualdade pregado pelos revolucionários estava cada vez mais distante da realidade.

Antigos adversários dos franceses estão em ascensão no contexto como a Inglaterra e os estados que viriam a se unificar sob a denominação de Alemanha.

Uma nova escala de valores para uma sociedade em acelerado processo de mudança como analisou Hobsbawn (2002). Os ideais libertários da Revolução Francesa foram suplantados pelos liberais da Revolução Industrial. Neste sentido, os ícones revolucionários, Como Napoleão, estavam sendo desentronizados e o possível horizonte

de expectativas discutido por Koselleck (2006) era incerto.

2º momento: antes que a morte nos separe, ou o apagamento de memórias.

De volta ao contexto original, pelas relações que estabeleceu com Napoleão, e pelas sugestões que propôs a este para o embelezamento de Paris, David foi designado como o Primeiro Pintor (*primatius pictor*) com poderes para determinar os cânones estéticos quando o general corso tornou-se imperador dos franceses.

Outra obra do pintor neste período que suscitou nosso questionamento é o quadro "A distribuição das Águias" (1810, Museu Nacional do Castelo de Versalhes). A pintura remete ao acontecido no Campo de Marte, em Paris, no dia 5 de dezembro de 1804, alguns dias após a coroação, quando então, como imperador da República da França, Napoleão "consagrou" os estandartes e as bandeiras dos regimentos do exército e da Guarda Nacional.



Esboço do quadro *A distribuição das Águias*. Disponível em: < http://en.wikipedia.org/wiki/File:Study_For_The_Distribution_Of_The_Eagle_Standards.jpg > . Acesso em 30 de março de 2011.

Para produzi-la David elaborou diferentes estudos a fim de definir a melhor estratégia. Todavia, a ingerência da política foi o que determinou a sua formatação final. Pois, até 1808, Josefina constava dos mesmos esboços, sentada atrás do Imperador: o divórcio de ambos se constituiu em um enorme problema para o pintor, significando a reconfiguração de quase toda a metade esquerda do quadro para que a "memória", a presença da Imperatriz, e de pessoas a ela

relacionadas, fosse totalmente apagada na representação pictográfica.

Além dessas adequações, foram eliminadas na imagem algumas influências ainda perceptíveis no esboço, resquícios da estética rococó, para normatizá-la aos novos tempos do "racionalismo", como o anjo pairando sobre as bandeiras e estandartes. E estas também não estão mais todas em riste, mas algumas, as mais próximas a Napoleão, já se apresentam depostas em um indício dissimulado de submissão ao monarca.



A distribuição das Águias. Disponível em: < http://en.wikipedia.org/wiki/File:David_-_Le_Serment_de_l%27armee_fait_a_l%27Empereur.png > . Acesso em 30 de março de 2011. Original: óleo sobre de tela de 610 por 930 cm.

O repasse das despesas dessa e de outras obras "reconfiguradas" foi considerado uma despesa demasiado alta pelos encomendantes do Imperador. E este teria sido o motivo principal de o pintor ser gradativamente preterido em favor de Antoine-Jean Gros (1771-1835), seu discípulo, que quase monopolizou as comissões oficiais a partir deste momento. Assim, seu poder no campo da administração artística foi conservado, mas deixou gradativamente de ser o intérprete dos feitos napoleônicos.

3º momento: de simples cidadão a governante, ou a construção do líder.

Nesta última etapa abordaremos a construção da imagem de Napoleão como condutor da nação francesa através do contraste entre duas representações de características análogas: o quadro "Bonaparte como Primeiro Consul" (1804, Museu de Belas Artes de Liege) pintado por Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867), discípulo de David; e a imagem feita por este, "Napoleão em seu escritório" (1812, Galeria Nacional de Arte de Washington).

No trabalho de Ingres, Bonaparte, que ainda não se particularizou como Napoleão, nas funções de Primeiro Consul republicano, apesar de ostentar destacada vestimenta, não enverga nesta nenhum signo indicativo de sua condição. Talvez sob inspirações pós-revolucionárias. A mobília demonstra uma acurada composição, sem ser ostentosa. Mas, não são estes os caracteres essenciais da imagem.



Bonaparte como Primeiro Consul. Disponível em: < <http://www.intofineart.com/upload1/file-admin/images/Jean%20Auguste%20Dominique%20Ingres1.jpg> > . Acesso em 30 de março de 2011. Original: óleo sobre de tela de 247 por 212 cm.

Consideramos de maior relevância alguns outros indícios no quadro como o posicionamento das mãos: inicialmente a da direita apoiando-se sobre um manuscrito que representaria a elaboração de leis tão necessárias ao retorno da normalidade política, e o conseqüente respeito a estas; e

a esquerda oculta, mas distante da espada, em um sugerido gesto de arrefecimento dos ânimos. Assim como a janela ao fundo com as cortinas entreabertas indicando o início de seu trabalho já nas primeiras horas do dia. Seu olhar demonstra segurança sem ser impositivo. Forja-se então a imagem de um laborioso legalista.

No quadro elaborado posteriormente por David, o ambiente é mais reservado e suntuoso, sendo, portanto, mais condizente com a posição do então Imperador que ostenta um uniforme militar com insígnias do posto ocupado e algumas condecorações que se tornaram características em outras representações suas. Os objetos na pintura também são dispostos de modo a reforçar a imagem anteriormente descrita na formulação de Ingres.



Napoleão em seu escritório. Disponível em: < http://rpmedia.ask.com/ts?u=/wikipedia/commons/thumb/4/40/Napoleon_in_His_Study.jpg/300px-Napoleon_in_His_Study.jpg > . Acesso em 30 de março de 2011. Original: óleo sobre de tela de 204 por 125 cm.

A figura de um líder infatigável desde as primeiras horas da madrugada é sugerida pela hora demarcada no grande relógio postado na parede ao fundo, insinuando que o monarca dedicaria cada vez mais horas do seu dia a tarefa de administrar a nação e solucionar seus problemas. Sua espada está distante do corpo, deposta sob alguns papéis que induziriam a considerá-la submetida às leis. Assim, a imagem aludiria ao fato de que mesmo o próprio Imperador não estaria acima destas normatizações.

Considerações finais

No início do século XXI, com a percepção saturada constantemente por uma infinidade de imagens de ampla variedade tipológica – sobretudo das em movimento, disponibilizadas pelas produções em vídeo e mídias eletrônicas –, sem uma adequada estratégia de abordagem, tendemos a considerar mais o aspecto da fruição estética nas elaborações pictográficas de períodos anteriores, minimizando o papel de suas funções simbólica e cognitiva sobre o possível público espectador.

Para além da simples plasmação estética, geradora por si de possíveis sentimentos referentes ao que se procura representar, o ordenamento de indícios simbólicos na imagem produz também sensações que na ambientação adequada podem induzir o espectador a reflexão sobre suas significações, quando não a absorvê-los como ilustrações para o vivido.

Neste sentido, através da exposição e análise de algumas produções imagéticas da primeira metade do século XIX, procuramos demonstrar a estreita, porém dissimulada, relação entre produção artística e contexto político. Conexão esta cada vez mais presente a partir do momento ponderado. Todavia,

devido à própria amplitude das fontes que abordamos, outros questionamentos de caráter análogo estão em aberto para prospecção.

Assim, consideramos no itinerário empreendido que aproximar-se da imagem pelos seus diferentes aspectos constitui-se em tarefa mais do que necessária para avaliar mais acuradamente seus possíveis sentidos.

Referências Bibliográficas

- ABRIL CULTURAL. *David*. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1968. Gênios da Pintura, 52.
- ARGAN, G.C. *El Arte Moderno: 1770-1970*. Traducido por Joaquín Espinosa Carbonell. Valencia-España: Fernando Torres-Editor, 1984.
- BENOIST, L. *História da Pintura*. Tradução de Hermano Neves. Lisboa-Portugal: Publicações Europa-América Limitada, 1970. (Coleção Saber; 71)
- HOBSBAWN, E. J. *A era do capital, 1848-1875*. Tradução de Luciano Costa Neto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- HOLLINS, D. *The Battle of Marengo 1800*. Oxford-United Kingdom: Osprey, 2000. (Campaign, 70).
- JACQUES, A. *A imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Campinas: Papyrus, 1993. (Ofício da arte e forma).
- KOSELLECK, R. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.
- MONTEVERDI, M (org.). "A arte francesa de 1350 a 1850", in: *As Belas-Artes: Enciclopédia Ilustrada de Pintura, Desenho e Escultura*. Lisboa: Grolier Incorporated; Imprimarte Lisboa-Portugal, 1967. Volume 5.

