

# MARAT EM SEU ÚLTIMO SUSPIRO, POR DAVID: A ARTE DO FOTOJORNALISMO<sup>1</sup>

Luiz Renato Martins

A máscara mortuária – um formalista poderia dizer – anuncia o processo fotográfico em pelo menos duas funções. Primeiro, na função mnêmica – tão poderosa quanto for precisa a similitude obtida entre a imagem e o referente original. Em seguida, na função indiciária como traço remanescente de um contato físico. Para tal função, o molde, para a máscara mortuária, e, para a foto, a película, ou hoje os sensores, em contato com os efeitos da luz refletida pelo objeto, exerceriam papéis equivalentes, como traços ou vestígios de uma contiguidade física.

Teria assim o signo fotográfico origem na máscara mortuária? Qual a parte do sujeito na fotografia? Seria o signo fotográfico portador por genealogia do desejo aristocrático de um direito de imagem (*ius imaginum*)<sup>2</sup>? Veicularia o ato fotográfico um desejo de eternidade ou marcaria ele os vivos com a vontade dos mortos?

Interrompamos aqui esta suposta investigação acerca da substância do processo fotográfico. Conjecturas símile, permeadas de anacronismos e que simulam nesse caso um gênero de interpretação metafísica e formalista, propícia à formação de mitologias sobre as linguagens, prestam-se a toda espécie de contra-sensos. Constituídas a partir de argumentos destacados da história, não visam senão à quimera da essência de cada linguagem ou das formas que presumidamente lhe seriam inerentes. Em suma, buscam, consoante apregoava a premissa formalista da doutrina da “pura visibilidade” de Konrad Fiedler (1841-95), estabelecer a *ipseidade* de cada mídia em termos extra-históricos.

Em contrapartida, o modo do olhar que conhecemos como fotográfico aparece precedido, nas suas circunstâncias e na verdade materialista do desenvolvimento histórico, por uma reorganização das forças da pintura. A partir delas é que o olhar fotográfico foi elaborado para

atender a uma nova exigência social. Desse modo, a fotografia proveio em verdade, segundo a necessidade histórica, da negação da pintura rococó e palaciana e, como artefato construído e desenvolvido, constitui o veículo de tal negação e do desejo nela investido.

Correspondeu, pois, como invenção histórica sobredeterminada ou síntese de múltiplas determinações, a um desejo pelo real, a um *eros não aristocrático ou até plebeu* – digamos, em resumo e por hipótese de trabalho.

\* \* \*

De fato, Diderot (1713-84), em seus *Ensaaios sobre a pintura* (1765) prefigurou a invenção do signo fotográfico quando afirmou, na contramão do exercício acadêmico do desenho baseado no modelo vivo do ateliê, que “cada modo de vida tem sua característica própria e sua expressão”<sup>3</sup>. Os *Ensaaios* convocam a pintura a despertar para isso e a caminhar entre a gente das ruas.<sup>4</sup>

Logo, em sua gênese histórica, a câmera fotográfica equivalia a um ateliê móvel e, dada a agilidade com que a seu modo *pintava* e tirava partido da força natural da luz, apresentava alguma analogia – no plano das faculdades do entendimento, da imaginação e da percepção engajadas no ato figurativo – com outros antigos artifícios, para facilitar e potencializar o esforço humano – quando este funciona apoiado em técnicas ou máquinas simples como a escada, a roda ou a alavanca.

Assim considerada, a fotografia aparece como a manifestação do desejo por *um novo tipo de pintura e de escultura* – vale dizer, por uma visão que buscava a realidade (ou a Natureza, como então se dizia) nas ruas e nos espaços da cidade, fora da igreja e do palácio. Logo, é no campo da história – no qual pintura e escultura engendraram uma síntese eminentemente urbana e não aristocrática – que se deve buscar a gênese histórica do desejo fotográfico – quer dizer, buscar uma espécie de *Juramento do Jeu de Paume* (1791, Jacques-Louis David, *Serment du Jeu de Paume*, Versailles, Musée du Château) da visualidade, no sentido em que esse quadro figurou a expressão, noutros termos, de um novo regime simbólico, de uma nova economia de trocas entre sujeito e objeto de linguagem.

Vale dizer, não casualmente, anos depois, o objetivo crítico de Diderot tomou corpo: o pintor Jacques-Louis David (1748-1825) mostrou-se *levado* por um desejo fotográfico, quando concebeu o seu quadro *Juramento do Jeu de Paume* – como se já tivesse virtualmente em mãos os poderes da fotografia. Como se deu isso?



DAVID, Jacques Louis. *Serment du Jeu de Paume*, 1791, desenho. Musée du Château, Versailles.

Recordemos alguns dos passos que o pintor deu nesse sentido, deixando para trás tanto o léxico neoclássico inovador, que introduzira no período anterior, quanto o receituário acadêmico. Primeiro, a adoção – como se movesse o tripé de sua câmera para um ângulo incomum ou antes insuspeitado – de um eixo frontal, mediante a explicitação de uma relação franca, direta e simétrica entre o ponto de vista do espectador e o do deputado Jean Sylvain Bailly (1736-93), presidente do Terceiro Estado – eixo que, dada a sua relação com o plano ao fundo, implica que o olhar do espectador seja *refletido* direta e cruamente, tal um golpe de luz barrado pelo muro ao fundo da sala. Em segundo lugar, o apelo a signos evocatórios da instantaneidade, como o golpe de vento na cortina e o raio que fulmina o brasão monárquico no telhado da capela real, entrevista pela janela, ao fundo à esquerda; sem esquecer, de modo

análogo, da atitude de Marat (1743-93), como jornalista, ao fundo, *flagrado* tomando notas no balcão à direita – trata-se possivelmente, note-se, do primeiro registro visual de um jornalista em ação, e ainda de um duplo do pintor-fotógrafo, David, situado embaixo, ao rés do chão. Em terceiro lugar, o convite feito aos deputados, publicado por David em *Le Moniteur*, a fim de que cada um viesse se fazer retratar individualmente no ateliê do pintor, com o objetivo de fazer uma cena coletiva suficientemente verossímil, com os registros da fisionomia de cada um dos participantes. E, em quarto lugar, a caracterização das figuras, trajando roupas contemporâneas – contrariamente à norma acadêmica que estabelecia a utilização de vestes clássicas nas pinturas de gênero histórico –, medida nova, de David, que, apesar de disruptiva frente às normas, aparecia como lógica diante dos passos referidos antes.

Dito isso, não se trata aqui de negar a força da herança clássica, que se manifesta na disposição dos deputados, segundo uma estrutura triangular acentuada no sentido da horizontalidade, de acordo com a disposição dos relevos nos frontões dos templos gregos. Mais importante é estar atento à presença das forças novas, pois na sua escala é que tudo será medido, inclusive a retomada ciente dos elementos da Antiguidade; forças que não apenas pertencem à cena político-simbólica de formação da Nação, mas que anunciam um desejo visual e histórico novo. Aqui, é já o desejo da fotografia – força viva e combinada ao novo ciclo histórico, segundo nossa hipótese de trabalho – que põe a economia do visível e institui a combinação da instantaneidade (disposição nova) com a historicidade (grega), que sintetiza a cena e as forças específicas.

Entretanto, o quadro não foi concluído<sup>5</sup> e a preparação do novo regime de olhar, no que concerne ao trabalho de David, apenas se consolidará efetivamente no chamado *Marat assassinado* (1793, Bruxelas, Museu Real de Belas-Artes) – inicialmente intitulado pelo pintor, e não casualmente, *Marat em seu último suspiro* (*Marat à son dernier soupir*). É aí que a síntese fotográfica nascente de fato se estabelece como uma nova arquitetura sensorial e simbólica, na qual nem a inserção da alegoria e nem a remissão explícita ao clássico, pilares do edifício pictórico precedente, têm mais lugar. As operações reflexivas que esses dispositi-

vos ensejavam e que eram próprias ao gênero da pintura histórica, como remissão obrigatória a uma Antiguidade imaginária, desaparecem. Em seu lugar, a combinação da instantaneidade, ou da existência fenomênica e da ocorrência na sensibilidade tornam-se a condição necessária ou a forma de ser necessária para a objetividade como para toda verossimilhança.

Enfim, na nova economia simbólica, a via exclusiva para todo registro de significação passará pelo modo do fenômeno. Só terá validade aquilo que existir na temporalidade própria da percepção – tal a lei geral da nova ordem cognitiva indissociável da experiência – da qual a fotografia passará a ser, no mundo em devir, o órgão oficiante ou o timbre de ser.

Na esfera da pintura, David terá sido possivelmente quem primeiro extraiu as consequências da nova lei laica do conhecimento – aquela que pressupõe a determinação recíproca entre cognição (nesse caso, da História) e experiência –, inter-relação, que as ciências da natureza já haviam estabelecido há mais de século<sup>6</sup>.

Converge desse modo a pintura com outras formas do conhecimento para se radicar, tal como outras práticas laicizadas, no campo da experiência.

No *Marat...*, o pintor viu-se tomado outra vez pelo desejo de um *flagrante* – de fato, atende à urgência da Nação que clama por Marat, assassinado por mão patriciã<sup>7</sup>. No partido do flagrante – de resto, como hoje se sabe bem, um fato sempre construído e já rotinizado na argúcia profissional moderna, do repórter, do advogado, do policial, do publicitário etc. – residia o novo argumento decisivo. Era o cerne ou o fundamento da força de persuasão *natural*, da qual o pintor teve a intuição. O achado não era de pouca monta; como também não era de pouca relevância para a Revolução que aí obtinha um ponto de apoio decisivo: tratava-se no caso de *arguir a imortalidade histórica ou o valor de Marat a partir do flagrante*, ou da experiência da percepção.

Noutras palavras, impunha-se, para David, chegar à demonstração visual da lei da virtude: garantir a lembrança do valor de Marat na memória dos cidadãos, estabelecer a equação mediante a qual a eternidade ou a imortalidade, como forma do valor supremo, corresponderia à

virtude, segundo uma operação de troca simbólica análoga ao discurso fúnebre de Péricles, reportado por Tucídides (ca. 460-ca. 395), a respeito dos primeiros atenienses tombados na guerra contra Esparta. Tal objetivo político era o primeiro grau de significação visado pelo quadro. Noutros termos e *avant la lettre*, tratava-se de um objetivo traduzível na divisa baudelairiana pronunciada setenta anos mais tarde: “extrair o eterno do transitório”<sup>8</sup>.

Como transformar a particularidade da situação de um indivíduo apunhalado enquanto se banhava numa imagem totalizadora do corpo político da jovem Nação? Trocando em miúdos, a resposta pictórica ao assassinato deveria combinar, na urgência de um esforço de guerra – em face da rapacidade das monarquias vizinhas, açodada pelos emigrados –, a representação do instante e a projeção da função mnêmica em conjugação reflexiva com a História, a fim de forjar a atitude combatente a partir do exemplo do tribuno amigo do povo.

Em síntese, a questão não se limitava a uma técnica de apreensão do instante em sua forma básica, mas passava, do ponto de vista das necessidades da Revolução, pela determinação da finalidade da operação: configurar o instante nos moldes de uma dimensão não particular nem passageira, mas política e duradoura.

Convém, pois, retornar à tela que Baudelaire (1821-67), tal um naturalista em face de uma espécie nova, classificou cinquenta e dois anos mais tarde, num texto luminoso, de “poema inabitual [...] pintado com uma rapidez extrema”<sup>9</sup>; a rapidez que, não nos esqueçamos, faltou ao *Juramento do Jeu de Paume* (interrompido em 1792); a rapidez que anunciava a fotografia...

Entrementes, para se resgatar alguns dos meandros da operação de conversão do instante em monumento revolucionário, e alinhá-los na perspectiva de uma arqueologia da fotografia, é preciso recordar que os elementos da cena foram em parte extraídos de uma visita que David, dirigente jacobino encarregado pela Convenção de inquirir sobre o estado de saúde de Marat, fizera a seu amigo na véspera do crime. No quadro, as lembranças do seu último olhar sobre o Marat vivo misturaram-se, segundo a explicação do pintor à Convenção, às circunstâncias do assassinato.

Outra fonte importante do quadro foi o esboço feito por David, à maneira de máscara mortuária, de um retrato de Marat, logo após sua morte.<sup>10</sup> E uma terceira fonte, misturada às lembranças pessoais de David, foram as circunstâncias, já mencionadas, do crime: a interpretação do pintor acerca dos meios e modo como Charlotte Corday penetrou no banheiro de Marat, combinada à situação na qual a assassina o encontrou.

Todos esses elementos, ainda que em parte imaginários, são apresentados como factuais, logo, como se observáveis; portanto, cada um a seu modo possui seus *instantes* próprios de realização, apresenta sua dimensão fenomênica irreduzível.

É verdade que tais elementos envolvem momentos distintos na realidade, mas David os sintetizou numa única cena, de acordo com a proposição de Diderot – de que o pintor deveria resumir uma história numa cena apreensível com um único golpe de vista<sup>11</sup> – e com a arte ímpar do pintor e do publicitário da Revolução, que ele também era. E dessa cena única, de lógica apreensível num único golpe de vista – mas emprenhada de muitos momentos, extração condensada de tempos distintos –, David obteve, com a sua montagem cênica, uma máquina ou alavanca visual, uma economia nova de forças. Condensando faculdades de percepção, imaginação e reflexão, a matéria visual sintetizada foi suficiente para projetar o observador da posição de testemunha de uma cena contingente para uma reflexão “objetivadora” no círculo maior da História; reflexão, imortalizadora ou eternizadora, que rompia “o contínuo da História”, para dizer com Benjamin<sup>12</sup>.

*Politizar o flagrante*, ou passar do testemunho da coisa efêmera e de aspecto singular para a formação de uma significação geral, é sempre o desiderato de toda fotografia que se queira distinta do fetiche privado ou da relação mecânica, entre a sensação e o clique gerador da imagem automática.

Como se abriu a passagem do “transitório para o eterno” a partir da pintura? Como David a construiu? Antes de tudo, foi essa via, pavimentada pela Revolução, que não apenas propiciou a pintura “espontaneísta” e “instantaneísta” de Géricault (1791-1824) e a litografia de Daumier (1808-79), mas que igualmente desaguou na grande fotografia histórica.

Consideremos, pois, antes de mais nada, que o *Marat...* é uma invenção cujo artifício, no cerne de sua poética, compreende em moldes novos um modo para pensar e traduzir o momento presente. Seu princípio será retomado em seguida por uma legião de obras que partilham todas da mesma lógica, que constitui o pilar do discurso visual moderno sobre a História. Esboçemos brevemente uma lista: o flagrante de *Maria Antonieta a caminho do cadafalso* (1793) desenhado por David; o *3 de Mayo* (1814) de Goya (1746-1828); a rua *Transnonain* (1834) de Dauterive; a série da *Execução de Maximiliano* (1867-69) de Manet (1832-83); quase todo o Einstein; quase todo o Capa (Robert, 1913-54); o Korda (Alberto, 1928-2001) que imortalizou a face de Che etc. E assim também muitos outros que beberam e beberão do néctar eletrizante do *Marat...* de David. Penetremos então no coração desse invento para examinar de perto seu funcionamento e seu princípio. Ora, a respeito dessa tela, Baudelaire observou precisamente:

[...] todos [os] detalhes são históricos e reais, como num romance de Balzac; o drama está lá, vívido em todo o seu lamentável horror, e por um *tour de force* estranho [...] [essa pintura] nada tem de trivial nem de ignóbil. O que há de mais espantoso neste poema inabitual, é que ele foi [pintado] com uma rapidez extrema, e quando se pensa na beleza do desenho, há lá do que confundir o espírito. Isto é o pão dos fortes e o triunfo do espiritualismo; cruel como a natureza, este quadro tem todo o perfume do ideal.<sup>13</sup>

Acaso já foi sintetizado em termos mais exatos a articulação entre o transiente e o imorredouro, e inclusive a rapidez de feitura, de que se constitui a fotografia histórica?

Retornemos, pois, à travessia visual de mundos, arquitetada por David, para nela observar ponto a ponto a mutação dum processo no seu outro aparente, “a eternidade”, nas palavras de Baudelaire. Ou, para dizer em termos mais próximos, para aí observar a transfiguração do eventual em figura da objetividade, em forma visível da História ou em condensação dinâmica, na forma de um flagrante, de uma certa correlação de forças. Retornemos à experiência fundadora que foi o *Marat...*<sup>14</sup>



DAUMIER, Honoré, *Rue Transnonain, le 15 avril 1834*, pub. in *L'Association Mensuelle*, 02.10.1834, 445 mm x 290 mm, litografia.

\* \* \*

A fim de renovar e revigorar o gênero da pintura histórica e imbuída de exemplaridade, essa obra de David se volta para as fontes do gênero, que, na tradição, lhe era oposto: o realismo pictórico flamengo-holandês, das cenas cotidianas e dos ambientes domésticos, nos quais cada gesto focalizado, por pequeno que seja, significa.

A pintura flamengo-holandesa encontrou na França, nos irmãos Le Nain, no século anterior, e em Jean-Baptiste Siméon Chardin, poucas décadas antes de David, desdobramentos importantes.

Chardin introduziu, em face da tradição flamengo-holandesa da pintura de costumes e da natureza morta, o engenho de uma sintonia fina, na determinação do espaço e do tempo. Denota-se a presença da geometria analítica, de Descartes, na estruturação espaço-temporal de suas cenas pictóricas. Se os holandeses representavam o espaço em passadas, Chardin o faz em polegadas ou mãos. Analogamente, aguça a atenção estética ao limite dos instantes, focalizando o equilíbrio precário de cartas de baralhos, a vida fugaz da bolha de sabão etc.

O saber de Chardin faz parte do acervo de David. Assim, no *Marat...*, a disposição das folhas de papel, a dimensão precisa das duas penas e do punhal – instrumentos com a escala da mão – delimitam tão vigorosa quanto exatamente a espacialidade desse quadro histórico, onde tudo é obra da *mão* e se mede em termos da *mão*.

Trata-se então de uma espacialidade psicofísica, definida, com licença do anacronismo, “fenomenologicamente”, no campo de ação físico-corporal do “eu”.

Com efeito, quantas vezes o chão quadriculado, os mapas (estimuladores do ver à distância), nos quadros flamengos, chamam a uma visada contemplativa e impregnada de religiosidade, ainda que combinada ao amor da vida cotidiana.

Aqui, inversamente à tradição flamenga, na qual o quadro, conforme mencionado, se funda em parte, tem-se a “linha do horizonte” – o instrumento da partilha renascentista terra/céu –, a estruturação horizontal do quadro, confundida com a intimidade e a vulnerabilidade de Marat. Esta é também a linha do traço e do fato histórico e que é antecipada e aproximada do observador pela mesa/caixote/caixão – posto que aí vai também o epitáfio, com a dedicatória, no qual o pintor *assina* e *data* (ano dois).

Espaço da mão, pois, instituído pela tradição, mas, aqui, tonificado, revigorado e reforçado com novos elementos por David.

Ao espaço da mão articula-se também o da razão, faculdade, no caso, da interpretação histórica, que confere a esse quadro seu rigor e sua marca específicos, distinguindo-o da tradição flamenga.

Antes de penetrarmos, entretanto, no âmbito do teatro maior da razão ou da reflexão histórica, é importante recensearmos os demais elementos que, num plano ou noutro, implicam a mão como símbolo concentrado, na cena, do agir humano. Além dos instrumentos mencionados (pena, punhal e folhas) o quadro nos apresenta vestígios diretos da ação manual: escrita e corte, que, aqui, do ponto de vista do tratamento pictórico, determinam-se reciprocamente. Noutro plano de cogitação, a fatura pictórica, o tratamento da matéria pictórica, especialmente do extraordinário e moderno campo cromático que figura o “fundo” – tratado como superfície –, explicita o fazer do pintor, apre-

sentando-nos esse campo como objeto de um *fazer* tanto físico quanto ético e racional, na sua determinação geometrizada e simplificada.

No âmbito do motivo, do acontecimento focalizado, a mão de Marat figura como um pólo dramático. Ela é acentuada como signo dramático pela inércia do braço que jaz, mas também por uma dobra do tecido verde, por uma prega e pela margem do tecido branco.

Tudo, pois, converge e é medido pela mão e simultaneamente rumo para o chão, contribuindo para a definição da dimensão terrena e transiente dessa pintura e de sua matéria: os atos humanos e os fatos históricos.

No campo “miúdo” da mão forja-se também uma outra espécie de atenção. É esse fenômeno histórico novo – a atenção psicofísica elevada à significação de fato histórico – que é convocado vigorosamente, seja pelo detalhe do remendo ou bolso no pano branco, no canto inferior esquerdo da tela, seja pelo *close*, com licença do anacronismo, que é oferecido, suscitado e provocado como modo de olhar do observador, situado, pode-se dizer, *rente* ao fato histórico.

Isso posto, cabe já dizer que, nessa disposição pictórica, tem-se, de fato, por meio de inúmeros elementos, a renovação da pintura de motivo histórico.

Mão e razão, intimidade (por exemplo, do banho de Marat e do *close* visual) e teatralidade (evocada pelo desenho geométrico e racional e pela disposição da figura de Marat), *ipseidade* do fato e sua dimensão histórica, todos esses elementos, em princípio opostos e heterogêneos, comparecem articulados aqui para solicitar uma nova espécie de contemplação e reflexão histórica – mediada pela atenção miúda – na qual o sujeito, a consciência individual são eloquentemente chamados a se posicionar.

No vértice do flagrante, e do raio de alcance corporal, o observador estético é também instado a se posicionar por meio da reflexão e da teatralização do evento, como sujeito histórico. O que, no caso, o chama a isso? O desenho poderoso, geometrizante e austero, faz do pintor/artesão o análogo de um legislador. Logo, aqui, a atenção para o manejo miúdo da mão se põe também como ato ético e racional, por assim dizer, como uma máxima.

O banhar-se, o ler e o escrever, o enganar com palavras e o apunhalar, o pintar e o ver configuram-se simultaneamente como atos do *eu* e de significação ética e histórica.

Além das linhas e do desenho, também a disposição das cores, compreendendo, na sua economia, sistematização e dramaticidade – basta ver a luminosidade e os contrastes cromáticos suscitados –, implicam o trato minucioso e atento da matéria, próprio do artesão, com a vontade e a razão do legislador.

Nessa combinação de sistematização e simplicidade, dramaticidade e despojamento, na vibração singular de cada uma dessas qualidades, ecoam as prerrogativas dos novos sujeitos históricos, instituídos pela nova filosofia do direito natural.

Nova história, posto que terrena, sem luz sobrenatural e iluminada pelas ações humanas – história ao alcance da mão, da assassina, do pintor, como do cidadão.

Novo direito, fundado na natureza e não na teologia.

Nova pintura, posto que o quadro faz tábula rasa do rococó, do classicismo e do barroco áulicos, nova espacialidade (curta e direta), novo léxico, nutrido do realismo burguês flamengo; *Marat assassinado* apresenta-se assim densamente armado para abrir uma nova era estética, moderna e clássico-republicana, sem infinitude, rasa e despojada de metafísica, mas impregnada de ética e da ciência urgente da ação histórica.

O novo objeto que aqui se delineia pode ser melhor precisado quando confrontamos essa pintura a outras duas telas, nas quais uma ambição similar, a de suscitar uma reflexão ético-histórica, também se distingue: a deposição do Cristo, na Capela degli Scrovegni (Padova), de Giotto, e o fuzilamento de *3 de Maio de 1808 em Madrid*, de Goya.

O cadáver enrijecido do Cristo de Giotto, congregando, além das linhas que definem as massas, os gestos, os olhares, a atenção dos amigos e discípulos, também quer suscitar uma reflexão ética e histórica, também se dispõe, como num palco, de modo teatral, a provocar, como num flagrante, o observador à compreensão histórico-ética, no caso cristã, do fato exemplar.

O sacrifício de Marat, por sua vez, tratado em *close*, nos diz que essa história, se é objeto ético e racional, o é também, e em primeiro lugar, para o melhor e para o pior, da ação humana direta ou em primeira pessoa.

Detalhe a detalhe, com austeridade, mas também com eloquência, o observador estético toma consciência de que o fazer, o tocar, o ver, o ler e o falar, assim como fazer a história, são prerrogativas ou “direitos naturais” seus ou de cada um.

Analogamente, o confronto com a tela de Goya também é propício à distinção da força peculiar dessa tela de David. Assim, o espanto e a indignação que, na tela de Goya, eram figurados e mediados, já na tela de David (por obra talvez do momento histórico vigoroso e peculiar que vive), são instalados diretamente no âmago da consciência do observador estético. Daí estar ele tão presente e atuante quanto Charlotte Corday, seu outro, invisível no quadro, e o pintor – com os vestígios e a estrutura própria do seu fazer. O romantismo, em sua gênese racional, se apresenta assim interpelando o observador como um “eu”.

## Notas

<sup>1</sup> Publicado originalmente como “La photographie politique antecipée, *Marat assassiné*, David”. In: SOULAGES, François (org.). *Le pouvoir & les images – Photographie & corps politiques*. Paris: Klincksieck, 2011. pp. 81-91.

<sup>2</sup> Na Grécia, não se faziam retratos fisionômicos, mas apenas de qualidades representadas a partir de convenções retóricas: a coragem, a astúcia, a serenidade etc. Os primeiros retratos estritamente fisionômicos surgiram nos ritos fúnebres do patriciado romano, derivados diretamente das máscaras mortuárias. Constituíam um privilégio de classe. Políbio, em sua *História* (livro IV, 53) descreve detalhadamente as cerimônias em que se narravam os feitos do falecido, diante de sua máscara fúnebre portata pelo primogênito, e os demais descendentes e presentes iam aos prantos. Cf. BANDINELLI, Ranuccio Bianchi. *Roma/Centro del Poder*. Trad. Concepcion Hernando Martin. Madri: Aguilar, 1970. pp. 75-76.

<sup>3</sup> Cf. DIDEROT, Denis. *Essais sur la peinture pour faire suite au salon de 1765*. In: *Oeuvres*. Ed. établie par Laurent Versini. Paris: Robert Laffont, 1996. v. IV: Esthétique – Théâtre. Cap. IV, p. 488. [Edição brasileira: *Ensaio sobre a Pintura*. Trad., apres. e notas Enid Abreu Dobránsky. Campinas; São Paulo: Papyrus; Editora UNICAMP, 1993. p. 86.]

<sup>4</sup> *Ibidem*, pp. 470-1. [Edição brasileira: pp. 37-38.]

<sup>5</sup> Sobre a suspensão do quadro, que teria perdido seu sentido histórico segundo o pintor, ver MARTINS, Luiz Renato. “O hemicíclo: imagem da forma-Nação”, *Crítica Marxista*, n. 29, São Paulo, Fundação Editora Unesp, 2009, nota 8, p.127.

<sup>6</sup> Por certo a pintura de gênero, na Holanda como na França, por exemplo, com J.-Baptiste Chardin (1699-1779), já estabelecera a experiência como horizonte de referência marcante para a pintura. Entretanto, a inferioridade de estatuto desse gênero pictórico frente ao histórico, assim como o recurso frequente a convenções de linguagem para a pintura de gênero, sobretudo na França, impediam a valorização efetiva da sensibilidade como fator fundamental da pintura.

<sup>7</sup> A assassina, Charlotte Corday (1768-93), originária de uma família da pequena nobreza e bisneta de Corneille (1606-84), aproximara-se de círculos girondinos.

<sup>8</sup> Cf. BAUDELAIRE, Charles. “Le peintre de la vie moderne”. In: *Oeuvres complètes*. Texte établi et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard; Pléiade, 1976. v. II. p. 694.

<sup>9</sup> Cf. Idem, “Le Musée classique du bazar Bonne Nouvelle”. In: Op. cit, pp. 408-10. Publicado em *Le Corsaire-Satan*, em 21 jan.1846 – aos cinquenta e três anos da execução de Luis XVI.

<sup>10</sup> J.-L. David, *Tête de Marat assassiné*, 1793, desenho, Versailles, Musée du Château.

<sup>11</sup> “O pintor dispõe de apenas um instante e lhe é vedado abranger tanto dois momentos quanto duas ações. Existem apenas algumas circunstâncias nas quais nem atenta contra a verdade nem é inoportuno chamar à cena o instante que já passou ou anunciar o que virá. Uma catástrofe súbita surpreende um homem em meio a seus afazeres; a catástrofe cai sobre ele, e ele ainda está ocupado em trabalhar.” (A semelhança com o episódio da morte de Marat, no caso, é mera coincidência; a passagem de Diderot foi escrita vinte e oito anos antes, em 1765). Cf. DIDEROT, Denis. *Essais ...*, op. cit., p. 496 [Edição brasileira: p. 106].

<sup>12</sup> Ver teses XIV e XV de BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de História”. In: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Trad. W. N. C. Brandt. São Paulo: Boitempo, 2005. pp. 119-23 [Trad. das teses: J.M. Gagnebin e M. L. Müller].

<sup>13</sup> Cf. BAUDELAIRE, Charles. “Le musée classique du bazar Bonne-Nouvelle”, op. cit., pp. 409-10.

<sup>14</sup> O trecho a seguir – já publicado, sob o título “Uma aproximação de *A Morte de Marat* (1793), de Jacques-Louis David”, na revista *Ars 3* (Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004, pp. 62-65) – constitui a transcrição (exceto por alterações mínimas, sugeridas pela revisora, Ana Luiza Dias Batista, a quem agradeço) de uma prova de interpretação da obra, realizada a partir de sorteio, em dezembro de 2002, no Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, no quadro de um processo seletivo para a contratação de professor para a área de História, Teoria e Crítica da Arte. Daí também os sinais de rapidez de elaboração, mas que aqui se combinam, *après coup*, à demonstração.

*Resumo*

O modo de olhar que conhecemos como fotográfico se apresenta precedido por uma reestruturação das forças implicadas na pintura. Em *Marat assassinado*, de David, a síntese fotográfica nascente se consolida como uma nova arquitetura sensorial e simbólica, uma nova economia na qual a instantaneidade, a existência fenomênica na sensibilidade, se torna condição necessária ou forma de ser obrigatória para a objetividade e para toda verosimilhança, ou a via exclusiva para qualquer registro de significação.

*Palavras-chave*

Jacques-Louis David; “Marat assassinado”; pintura e política; pintura e fotografia.

*Recebido para publicação em*

31/03/2011

*Resumen*

El modo de mirar que conocemos como fotográfico se presenta precedido por una reestructuración de las fuerzas implicadas en la pintura. En *Marat asesinado*, de David, la síntesis fotográfica naciente se consolida como una nueva arquitectura sensorial y simbólica, una nueva economía en la cual la instantaneidad, la existencia fenoménica en la sensibilidad se vuelve la condición necesaria o la forma de ser obligatoria para la objetividad como para toda verosimilitud, o en fin, la vía exclusiva para cualquier registro de significación.

*Palabras clave*

Jacques-Louis David; *Marat asesinado*; pintura y política; pintura y fotografía.

*Aceito em*

23/05/2011

