



A VIRTUDE NEOCLÁSSICA E A MORAL DURKHEIMIANA: UMA LEITURA DO QUADRO *O JURAMENTO DOS HORÁCIOS*, DE JACQUES-LOUIS DAVID (1748-1825)

Anderson Ricardo TREVISAN¹

Resumo: O presente artigo analisa a pintura *O juramento dos Horácios*, de Jacques-Louis David (1748-1825), levando em consideração os apontamentos de Émile Durkheim (1858-1917) sobre o suicídio altruísta. O quadro de David, inspirado em uma peça clássica de Pierre Corneille (1606-1684), revelava valores da Roma Antiga, como a virtude e o civismo, e o bem coletivo acima dos interesses individuais. A partir de sua análise foi possível perceber elementos figurados que convergem com o tipo social de suicídio explicado por Durkheim como altruísta, envolvendo também as noções de moral coletiva e solidariedade, temas tipicamente durkheimianos. Concluiu-se, primeiramente, que existem muitos pontos comuns entre a pintura de David e a obra de Durkheim, especialmente em relação ao teor moral presente em ambos, e por último, que a obra *O suicídio*, como gostaria seu autor, tem um alcance que ultrapassa seu objeto empírico, permitindo, inclusive, entender melhor uma obra de arte.

Palavras-chave: Émile Durkheim, Jacques-Louis David, *O Juramento dos Horácios*, neoclassicismo, suicídio altruísta, moral, sociologia da arte.

O juramento dos Horácios e a virtude neoclássica

Em 1785, o pintor Jacques-Louis David (1748-1825) expôs o quadro *O juramento dos Horácios* (Figura 1)² pela primeira vez em seu ateliê, e foi um sucesso. Realizado durante a estadia de David em Roma no ano de 1784, foi percebido como uma obra que reunia em si “os ideais políticos, morais e estéticos não realizados, as esperanças, as tendências imperfeitamente concretizadas do período” (FRIEDLAENDER, 2001, p. 33). A pintura revelava valores pertinentes ao movimento revolucionário francês, tanto pela tentativa de superação do colorido sensual, sentimental e naturalista da arte rococó realizada na Corte, como pelo tema nitidamente antimonárquico. Assumindo um caráter histórico de primeira grandeza, sobretudo pelos seus ideais republicanos, para muitos esse quadro “constituiu um dos maiores êxitos registrados na história da arte” (HAUSER, 1982, p. 795), e fez de David o “verdadeiro pintor da nova França”

¹ Doutorando em Sociologia da Arte e da Cultura pela Universidade de São Paulo, USP. Bolsista da FAPESP.

² As imagens citadas estão no final do texto, após o item “Referências Bibliográficas”, como Anexo.



(FRIEDLAENDER, op. cit., p. 35) e “o herói de uma arte nova” (FRANCASTEL, 1990, p. 192). Talvez, como explica Friedlaender, a posteridade já não compreenda todos esses significados atribuídos ao quadro, não sem um esforço de contextualização histórica (cf. FRIEDLAENDER, op. cit., p. 33). Mas isso vale para qualquer pintura, como nos lembra o pintor Matisse:

Cada obra é um conjunto de signos, inventado durante a execução e para as necessidades do lugar. Saídos da composição para qual foram criados, esses signos não têm mais nenhuma influência... O signo é determinado no momento em que eu o emprego e para o objeto no qual deve participar (MATISSE, apud FRANCASTEL, 1993, p. 68).

Diria Francastel que a leitura de um signo plástico (ou figurativo) exige um “esforço de reconhecimento” (Idem, 1983, p. 167)³. Assim, como não fazemos parte daquele contexto, é necessário, como sugere Friedlaender, um esforço de contextualização histórica; mas isso não resolve o problema: é preciso iniciar a investigação travando um diálogo com as imagens.

A cena figurada acontece em um ambiente fechado, lembrando a boca de um teatro, onde os personagens estão todos no primeiro plano e distribuídos de forma equilibrada. No lado esquerdo da tela, para quem observa, nota-se três homens vestidos como soldados romanos, com roupas em tons de branco, marrom e vermelho, pernas entreabertas e braços esticados, todos exibindo uma rija musculatura. Posicionados em perfil, encontram-se demasiadamente unidos, o que é reforçado pelo fato de o homem do meio abraçar fortemente o primeiro deles pela cintura. Percebe-se uma atmosfera de grande unidade entre esses três personagens, como se eles fossem apenas uma pessoa. Seus braços, esticados, apontam para o homem do centro da tela, visivelmente mais velho, que empunha, com a mão esquerda, três espadas, que certamente serão entregues aos rapazes. Apesar da aparência mais velha, sugerida pela barba (ausente nos primeiros), esse homem veste-se com as mesmas cores⁴ e possui, também, uma rija musculatura. A extrema verticalidade desses quatro personagens, nitidamente romanos,

³ Percebamos que Francastel fala em uma *leitura do signo plástico* – daí o título do nosso texto referir-se a uma *leitura* do quadro de David.

⁴ No entanto, os jovens trajam sobretudo tons neutros, enquanto esse último destaca-se pelo vermelho vivo de seu manto. Em conjunto, as imagens e cores das vestes masculinas acabam formando uma equilibrada composição de marrons e vermelhos.



em consonância com as armas (além das espadas, o primeiro dos soldados romanos tem uma lança em suas mãos), e com as colunas dóricas ao fundo, carregam a cena de uma atmosfera de virilidade e robustez. Estando todos figurados em perfil, esses quatro personagens assemelham-se a baixos-relevos, gênero de escultura muito utilizado pelos romanos⁵. A grandeza romana era algo muito valorizado pelos pintores franceses da época, sobretudo David, que era engajado no processo revolucionário⁶: “Os revolucionários franceses gostavam de se considerar gregos e romanos renascidos, e sua pintura, não menos que a arquitetura, refletia seu gosto pelo que era designado como grandeza romana” (GOMBRICH, 1985, p. 382).

Em contraste com a verticalidade masculina, ao lado direito da tela observa-se um grupo de três mulheres sentadas e curvadas. Com aspecto de fraqueza e desfalecimento, choram, certamente, pelo descontentamento com o acontecimento da cena central. Ao fundo, uma mulher de roupas escuras abraça duas crianças, enquanto as outras duas, destacadas por forte luz, apóiam-se mutuamente, vestindo-se nos mesmos tons de vermelho e marrom dos homens, porém suas roupas são mais claras (ou “desbotadas”) e aparentemente mais leves.

Outra peculiaridade da imagem é a higiene visual, graças à total ausência de elementos ornamentais, seja no ambiente ou nas indumentárias. Tudo é muito simples e objetivo⁷, graças à construção baseada em uma pintura linear, em detrimento ao estilo pictórico do barroco-rococó, que privilegiava as pinceladas livres e o cromatismo⁸. São as linhas, e não as cores, que estabelecem os contrastes da cena (reto, vertical, viril: homens, espadas, colunas; curvado, delicado, fraco: as mulheres, seus tecidos, sua posição de repouso). Apesar desse contraste entre os sexos, existe uma ordem rigorosamente estabelecida: cada um dos três grupos de personagens encontra-se em um

⁵ Os baixos-relevos, encontrados não apenas na Roma ou Grécia antigas, mas também na arquitetura e moedas egípcias eram amplamente divulgadas em Roma pelo gravador Piranesi na época da viagem de David (cf. SILVA, s/d, 503). No entanto, há críticas sobre a opção de David por “espremer” os três jovens no mesmo plano, por conta da “perspectiva não totalmente resolvida” desses personagens. Quem diz isso é Friedlaender, que explica que se trata de um “erro eventual” que não diminui o grande efeito da pintura (cf. FRIEDLAENDER, op. cit., p. 33).

⁶ David fazia parte do grupo dos Jacobinos.

⁷ Segundo Ernst Hans Gombrich, o princípio da arte clássica (nesse caso, recuperado pela arte neoclássica) é deixar de fora todos os detalhes que não seriam essenciais ao efeito principal, almejando a simplicidade (cf. GOMBRICH, 1985, p. 382).

⁸ Em termos estilísticos bastante gerais, no barroco as pinturas eram realizadas de forma pictórica, com ênfase na composição geral, nas pinceladas livres, coloridas e com contorno pouco definido. Na pintura acadêmica do final do século XVIII, essa maneira de pintar cede lugar para a pintura linear, de contornos definidos. (WÖFFLIN, 1989, p. 21-78).



compartimento, uma vez que a arquitetura de colunas dóricas que os condiciona forma três grandes arcos de triunfo⁹, o que garante simetria à obra.

A cena descrita teve sua inspiração inicial em uma peça clássica de Pierre Corneille (1606-1684) escrita em 1640 e encenada na *Comédie Française* em 1782. Trata-se de uma obra, por sua vez, inspirada na *História de Roma*¹⁰, de Tito Lívio (cf. BOIME, 1994, p. 413). A peça, realizada em cinco atos, descreve a tragédia de duas famílias, Horácios e Curiácios, e sua luta em defesa das respectivas cidades, Roma e Alba, cuja história, em linhas gerais, será contada a seguir.

A família romana era composta pelo Velho Horácio, o patriarca, pelo jovem Horácio e seus dois irmãos, por sua irmã Camila (amante de um Curiáceo) e por Sabina, sua esposa (e irmã de um Curiáceo). Na cidade de Alba viviam os Curiáceos, família amiga que, por conta de uma disputa entre os reinos (cidades), acaba tornando-se rival: em cada uma das cidades são escolhidos três guerreiros, e são eles justamente os Horácios, em Roma, e os Curiáceos, em Alba. Essa coincidência marca a tragédia em torno das duas famílias. De um lado, temos Horácio e seus irmãos, que se comprometem a lutar pela supremacia de Roma sobre Alba, pagando com a morte uma possível derrota. No lado oposto, os Curiáceos assumem o mesmo compromisso. Trata-se, aqui, de uma negação total da condição individual em benefício de algo maior, coletivo, que supera qualquer sentimento pessoal, como a relação íntima entre as famílias (lembramos que a esposa de Horácio, Sabina, era irmã de Curiáceo, e que Camila, sua irmã, era amante dele). Horácio, ao ser escolhido, ouve os lamentos de Curiáceo, seu cunhado, que não aceita a idéia de uma luta entre duas cidades, amistosas até então:

De ambos os lados tudo a lágrimas me incita.
Roma e Alba, ambas vós, os votos me traís
(CORNEILLE, S/D, p. 110).

Porém, imbuído do dever patriótico, Horácio responde em tom grave:

Chorar-me-eis, como! se eu morrer por meu país!
Tem para um ser brioso um tal trespasso encantos:
A glória com que o imbui não pode admitir prantos,

⁹ Monumento da arquitetura romana que normalmente era utilizado como símbolo de vitória em uma batalha.

¹⁰ *Ab urbe condita*, no original.



E havia eu de acolher como benção da sorte,
Se não ferisse Roma e o Estado a minha morte
(Ibidem, p. 110).

Da mesma maneira, ao receber a ordem do ditador de Alba, Curiáceo, sabendo-se um dos escolhidos para lutar por Alba, nega a amizade e os laços familiares com Horácio e responde ao ditador:

Dize-lhe que a amizade, os nós da aliança e o amor,
Não poderão jamais fazer que os três Curiáceos
Não sirvam seu país diante dos três Horácios
(Ibidem, p. 112).

Dessa maneira, ambos os guerreiros despem-se de suas personalidades individuais e assumem sua posição de defensores do interesse coletivo, no caso, a supremacia dos reinos (cidades) em disputa. Porém, as mulheres, em contraste, reagem de outra maneira: sabem que sofrerão perdas, independente da cidade que sair vitoriosa, e tentam em vão convencer os guerreiros a desistirem do combate. Porém, o Velho Horácio intercede a favor da luta:

Que é isto, filhos meus? amores escutais,
E com mulheres ainda o tempo desperdiçais?
(Ibidem, p. 121).

Consoantes com a opinião paterna, e convictos do dever a cumprir, os guerreiros seguem para o embate. Em determinado momento da luta, os Curiáceos conseguem matar dois irmãos de Horácio, que foge. Porém, trata-se de fuga estratégica, que permite que ele dê cabo, um a um, da vida dos três guerreiros de Alba. Assim, Roma consegue a vitória, e Horácio é recebido como herói pelo povo romano e pelo rei Túlio. Mas, ao chegar à cidade, sua irmã Camila o intercede e o culpa pela morte de seu amante Curiáceo, ao mesmo tempo em que amaldiçoa Roma:

Roma, único alvo aí de meu ódio flamante!
Roma, a quem tua fúria imolou meu amante!
Roma que viu teu berço e que teu peito ama!
Roma que odeio enfim porque te exalta a fama!
(Ibidem, p. 144).



Horácio, inconformado com as injúrias da irmã, persegue-a e a fere de morte com sua espada. Por conta disso, acaba sendo acusado pelo povo e pelo rei, mas, defendido pelo pai em discurso que acentua a sua virtude e seu civismo, acaba sendo absolvido.

Esse último ato, em especial, tocou o pintor David, que se animou com a atmosfera clássica e heróica do drama vivido pela família dos Horácios e realizou um primeiro esboço, figurando esse ato. Mas o artista não ficou satisfeito com o trabalho, pois o retrato de um discurso que se podia ver, mas não ouvir, destruía a unidade da pintura (cf. FRIEDLAENDER, op. cit., p. 31). Foi assim que ele decidiu partir para Roma, em 1784, onde realizou a obra final, dizendo que apenas lá conseguiria captar o espírito da virtude e do patriotismo romanos (cf. *Ibidem*, p. 33)¹¹. O resultado, como já dissemos, foi uma obra carregada de valores da república romana, como a virtude e o civismo, tudo através de uma imagem simples e objetiva, construída com economia de elementos e cores. Essa questão formal é importante, pois é através dela que o artista procura transmitir os valores que a obra deve sugerir; é possível entender a economia da imagem (a higiene visual que falamos anteriormente) não apenas como uma opção pela simplicidade clássica, mas também como uma opção política:

Esta clareza, este rigor intransigente, esta nitidez de expressão, têm sua origem nas virtudes cívicas republicanas; a forma, aqui, é realmente apenas o veículo, o meio para atingir um fim (...). Agora, estabelece-se que a arte não deve ser um passatempo frívolo, uma mera exaltação dos nervos, um privilégio dos ricos e ociosos, mas que é sua função ensinar e aperfeiçoar, estimular a ação e dar um exemplo. A arte deve ser pura, verdadeira, inspirada e inspiradora, contribuir para a felicidade do público sem distinção, e constituir um patrimônio de toda a nação (HAUSER, op. cit., pp. 796-797).

Percebamos que, após recorrermos à peça que inspirou David, os elementos da imagem tornaram-se muito mais significativos, ainda que o *juramento*, propriamente dito, não exista na peça original¹². Porém, pela precisão na forma, a cena de David

¹¹ Alfred Boime comenta que a escolha de David não se deu apenas por questões de inspiração. Certamente, em Roma ele teria contato com o ambiente e com as antiguidades, mas, por outro lado, trabalhar na “pátria do neoclassicismo” garantiria ainda uma boa publicidade (cf. BOIME, 1994, p. 415).

¹² Friedlaender explica que essa cena, em especial, foi baseada em uma história clássica do período (cf. FRIEDLAENDER, op. cit., p.32) – talvez extraída da própria obra de Tito Livio, o que não tivemos a oportunidade de verificar. Porém, David não teria sido o primeiro artista a pintar uma cena de juramento. Como observa Boime, independente das inspirações literárias de David, a imagem deve tributo visual à obra de Henri Fuseli, *O juramento sobre o Rütli*, 1778-1780 (Figura 2) (cf. BOIME, 1994, p. 416). Isso apenas confirma a hipótese de Ernst Hans Gombrich, de que a história da arte é a história do diálogo entre imagens novas e antigas; nesse sentido, o artista, antes de executar uma obra, mobiliza elementos



sintetiza os elementos sociais que estão presentes nela: os homens com sua verticalidade representando a razão, o controle das paixões, a vontade coletiva, a moral e o civismo acima dos sentimentos individuais e familiares; de outro lado, as mulheres, representadas em frágil sinuosidade, demonstram-se incapazes de superar seus sentimentos apaixonados e os laços fraternais. Segundo Albert Boime, nesse quadro há efetivamente um contraste entre os papéis de homens e mulheres, que são excluídas do juramento, realizado apenas pelos varões. Por um lado, diz Boime, esse rechaço simultâneo do feminino e a aliança exclusiva entre os homens demonstram a conexão dinâmica entre os perigos da missão masculina e a noção de fraternidade (cf. BOIME, op. cit., p. 418). Por outro lado, em um plano ainda mais simbólico, as mulheres poderiam representar, pela maneira como se encontram figuradas (sinuosas e ondulantes), o antigo estilo barroco e, de maneira geral, o absolutismo (cf. Ibidem, p. 417). Trata-se, portanto, de superar a fraqueza da figura feminina, que significa, em outras palavras, superar a arte barroca e a monarquia.

Por fim, entendemos que o juramento figurado por David significa um compromisso dos personagens com um poder superior, a sociedade romana, ainda que isso signifique a morte para os jovens guerreiros. Nesse sentido, podemos entender a imagem como um exemplo do tipo social de suicídio nomeado por Durkheim como “suicídio altruísta”, como veremos a seguir.

O Suicídio Altruísta (e o heróico, especialmente)

Em sua obra antológica sobre o suicídio, Durkheim dedica um capítulo (curto, se comparado aos dedicados ao suicídio egoísta ou ao anômico) ao que ele chama de suicídio altruísta (DURKHEIM, 2004, pp. 270-302). Sem se preocupar em informar que empresta o termo do antecessor teórico Augusto Comte (1798-1857)¹³, o autor expõe a

presentes em sua memória, recorrendo à tradição visual. Sobre esse assunto, consultar E. H. GOMBRICH, 1986, pp. 27-102 e Idem, 2000, pp. 162-183, onde o autor demonstra como os símbolos usados pelos artistas na Revolução Francesa não eram originais de sua época, mas encontrados grandemente em moedas da Roma Antiga e em pinturas egípcias, por exemplo. Sobre o quadro de Henri Fuseli, consultar BOIME, op. cit., pp. 286-291.

¹³ Segundo o dicionário etimológico, a palavra *altruísmo* vem do francês *altruisme*, termo provavelmente criado por Augusto Comte em 1830. É possível encontrá-lo inúmeras vezes em sua obra *Catecismo positivista*, onde o autor busca demonstrar como a sociedade tenderia a evoluir de um estado de egoísmo para o altruísmo (COMTE, 1983, p. 318). Apesar de emprestar esse termo para, da maneira similar, contrapor ao egoísmo, Durkheim irá explicar que o suicídio altruísta apresenta uma relação direta com as sociedades “primitivas” (indiferenciadas), ao passo que o suicídio egoísta seria relacionado às sociedades



diferença entre o caráter altruísta do suicídio e o egoísta, esse último amplamente discutido na obra.

No suicídio egoísta, o indivíduo dá cabo da própria existência por conta de uma individuação excessiva, já que grupos sociais a que pertence desintegram-se em tal medida que sua personalidade individual acaba se sobrepondo à coletiva.

Quanto mais os grupos a que pertence enfraquecem, menos o indivíduo depende deles e, por conseguinte, mais depende apenas de si mesmo para não reconhecer as regras de conduta que não as que se baseiam em seus interesses privados (Ibidem, p. 258).

Fruto de uma desintegração social, esse suicídio acontece porque o indivíduo torna-se pouco dependente da sociedade: “Quando a sociedade é fortemente integrada, ela mantém os indivíduos sob sua dependência, considera que eles estão a seu serviço e, por conseguinte, não lhes permite dispor a si mesmo conforme seu capricho” (Ibidem, p. 259). Dessa forma, a integração social é uma proteção contra o suicídio. Mas o que acontece quando essa integração é excessiva? A resposta fornecida por Durkheim é a seguinte: “Quando desligado da sociedade, o homem se mata facilmente, e também se mata quando é integrado nela demasiadamente forte” (Ibidem, p. 269). Trata-se do suicídio altruísta.

Nesse tipo de suicídio, a personalidade individual tem mínima (ou nenhuma) importância, de maneira que a sociedade tem o poder de obrigar o indivíduo a se matar. É por isso que Durkheim relaciona-o com as sociedades “primitivas”, onde a forma de solidariedade vigente é a mecânica, ou seja, marcada pela similitude. Nesse tipo de sociedade, a solidariedade provém de um certo número de estados de consciência que é comum a todos os seus membros, não havendo personalidades individuais (cf. Idem, 1978, p. 57). Nela, explica Durkheim, o indivíduo é praticamente absorvido pelo grupo, que, estando fortemente integrado, forma “uma massa compacta e contínua” (Idem, 2004, p. 274). Nesses pequenos grupos sociais não existe, como nas sociedades baseadas na diferenciação (sociedade complexas onde há a divisão do trabalho social), uma dualidade que se pauta na relação de interdependência entre indivíduos (cf. BEARMAN, 1991, pp. 504-507), mas sim uma permanente vigilância coletiva entre seus membros, de modo que suas ações dependem totalmente da vontade do grupo.

complexas (cf. BEARMAN, 1991, p. 507). Esse artigo não discutirá o suicídio egoísta, exceto para ilustrar questões a respeito do altruísta. Sobre o assunto, consultar DURKHEIM, 2004, pp. 177-268.



Tentando escapar das abstrações, Durkheim explica que não há apenas um tipo de suicídio altruísta, mas três: o obrigatório, o facultativo e o agudo (ou místico). Apesar de concordar que entre os dois primeiros subtipos é pouco provável que se encontre uma linha divisória que os particularize (DURKHEIM, 2004, p. 278), o autor relaciona-os com a noção de opinião pública, que hora pesará menos ou mais na decisão do indivíduo em dar cabo de si. Em alguns casos, a sociedade obriga o indivíduo a se matar, em outros, ela simplesmente não deixa de ser favorável a isso (cf. *Ibidem*, p. 277). Um dos exemplos citados por Durkheim é o caso dos guerreiros dinamarqueses que consideravam uma desonra morrer no leito, seja de velhice ou doença, e se matavam para fugir dessa ignomínia (cf. *Ibidem*, p. 270). Morrer de velhice, no caso dessa sociedade, era uma desonra, algo socialmente recriminado¹⁴. No caso do suicídio místico, trata-se do indivíduo que se mata por conta de crenças religiosas, como, por exemplo, os fanáticos que se permitiam esmagar sob as rodas do ídolo Jaggarnat ou os Bhils que se precipitavam de um rochedo, por devoção a Shiva (cf. *Ibidem*, p. 279). De qualquer maneira, segundo Durkheim, apesar da aparente motivação religiosa desse tipo de suicídio, é o meio social que irá determiná-lo, da mesma maneira que determina as manifestações religiosas em geral:

Entre os povos, tal como entre os indivíduos, as representações têm como função, antes de tudo, exprimir uma realidade que não são elas que fazem; pelo contrário, elas provêm dessa realidade, e, se depois podem servir para modificá-la, é sempre numa medida restrita (...). Pois os homens só podem representar o mundo à imagem do pequeno mundo social em que vivem (*Ibidem*, pp. 282-283).

Portanto, se o indivíduo vê-se obrigado a suicidar-se, não será por conta de leis religiosas ou quaisquer outras representações: será pelos valores morais de um determinado meio social. Mas existiria um local, fora das sociedades “primitivas” (indiferenciadas), onde ocorreria esse tipo de suicídio? Segundo Durkheim, nota-se o suicídio altruísta no exército, por ser uma sociedade onde o indivíduo, ao ingressar, despe-se de sua personalidade individual, o que se aproxima das sociedades de

¹⁴ Impossível não lembrar, aqui, do filme *A balada de Narayama* (*Narayama Bushiko* - Shohei Imamura (diretor) - Japão, 1982). Trata-se da história de um vilarejo no Japão antigo, onde todos os que chegam aos 70 anos devem subir ao topo de uma determinada montanha para morrer. Orin, uma senhora de 69 anos, sofre por ser considerada uma monstruosidade, uma vez que, tendo a saúde de ferro, foge à normalidade do local. Ao final, ela consegue subir até o topo da montanha e cumprir seu destino, o que faz com plena satisfação.

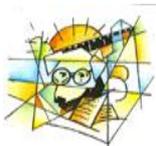


solidariedade mecânica. Embasado em dados estatísticos, o autor demonstra que a taxa de suicídios entre os militares ocorria em razão inversa à falta de adaptação ao serviço militar; quanto maior a perda da individualidade, ou seja, maior abnegação, maior também seria a propensão do soldado a por termo à própria existência (cf. *Ibidem*, p. 292). “É o suicídio das sociedades inferiores que sobrevive entre nós porque a própria moral militar é, em certos aspectos, uma sobrevivência da moral primitiva” (*Ibidem*, p. 299).

Até agora, pudemos notar alguns elementos comuns entre o suicídio altruísta o quadro de David, *O juramento dos Horácios*, como, por exemplo, a moral coletiva, que se sobrepõe às paixões individuais. Lembremos que no quadro, os soldados romanos (Horácios) não hesitam em desporem-se de suas personalidades individuais (Horácio, irmão de Camila, esposo de Sabina) para lutarem pelo bem coletivo, no caso, a vitória de Roma sobre Alba (onde Horácio deixa de ser o irmão de Camila ou esposo de Sabina para ser, como seus dois irmãos, apenas um soldado romano). Mas poderíamos entender isso como uma forma de suicídio altruísta? Se lembrarmos, não apenas do quadro, mas da própria peça de Corneille, veremos que, com exceção das mulheres, todos os demais entendiam que fugir ao combate seria uma ignomínia, uma vergonha pública inadmissível. E como o combate significaria a morte certa para os perdedores, trata-se, como explica Durkheim, da forma de suicídio altruísta denominado “suicídio heróico”, onde a possibilidade de morte é real e, mesmo assim, o indivíduo não desiste de realizar seus objetivos (cf. *Ibidem*, p. 301).

No caso do quadro *O juramento dos Horácios*, podemos perceber que a iminência da morte não era um empecilho para a realização do combate, mas, ao contrário, um estímulo, pois se tratava de uma grande demonstração de civismo diante da sociedade. A moral coletiva, nesse caso, é o que determinava as ações individuais. No quadro de David *A morte de Sócrates*, de 1787, também é possível perceber indícios do suicídio altruísta, ainda que da maneira menos direta, por não se tratar de um suicídio heróico, em termos bélicos, sendo, porém, igualmente obrigatório (Figura 3). Nesse trabalho, David figura o momento em que Sócrates, rodeado por seus discípulos (entre eles Platão e Críton), toma um cálice de cicuta, em razão de condenação por suas idéias. A cena, assim como nos *Horácios*, é constituída por um herói central¹⁵, figurado de maneira

¹⁵ Ainda que Sócrates seja o personagem central da cena, o objeto que se encontra no centro exato da tela é o cálice de cicuta.



linear, rígida (o corpo de Sócrates forma praticamente um ângulo de noventa graus), em contraste com personagens curvados e, nesse caso, bem menos iluminados. Segundo Boime, sozinho Sócrates “(...) encarna a firmeza, a confiança e o poder quando se dispõe a sacrificar-se em defesa do princípio do Estado” (BOIME, op. cit., p. 427). Convencido do dever a cumprir, o filósofo aceita a morte, que poderia ser evitada, caso fizesse as concessões necessárias – o que não ocorreu¹⁶. Durkheim cita um exemplo parecido de suicídio (em relação ao meio utilizado), em que em Ceos, os homens que tinha ultrapassado determinada idade reuniam-se em um banquete e bebiam cicuta alegremente (cf. DURKHEIM, 2004, p. 271). Porém, não é o meio utilizado que torna o exemplo de Sócrates plausível, mas sim a noção do mártir. Durkheim explica que, apesar de o suicídio altruísta ser característico das sociedades “inferiores”, poderia ser encontrado em sociedades recentes principalmente pela “morte de certo mártires cristãos” (Ibidem, p. 283). Sócrates, naturalmente, não morreu por motivos religiosos, mas pode ser visto como um mártir¹⁷. E, como diria Durkheim, “(...) para que haja suicídio, basta que o ato, o qual deve inevitavelmente resultar em morte, tenha sido desempenhado pela vítima com conhecimento de causa” (Ibidem, p. 283-284). Assim, a morte de Sócrates, considerada um exemplo de suicídio altruísta, vem carregada, no quadro anterior, do dever e da moral, que suplanta qualquer interesse individual.

Até aqui, foi possível perceber como as imagens analisadas revelam-se exemplos de suicídio altruísta, com a ação dos personagens pautada exclusivamente por uma coerção exterior, em uma ordem social dada. Esse modo de agir nos remete à noção de fato social, como algo que “(...) é geral na extensão de uma sociedade dada, apresentando uma existência própria, *independente das manifestações individuais que possa ter*” (DURKHEIM, 1984, p.11, grifos nossos). Pensando especialmente no quadro dos *Horácios*, podemos nos questionar se, no caso algum deles desistisse de lutar (algo que sequer foi cogitado pelos guerreiros), a luta deixaria de acontecer. Não haveria tantos outros “horácios” naquele meio social quantos fossem necessários, nas mesmas condições? Certamente sim. Isso significa dizer que a ação daqueles indivíduos, por mais que fossem heróicas, eram motivadas, exclusivamente, pela sociedade a que

¹⁶ Para uma análise aprofundada dessa obra, consultar Boime, 1994, pp. 423-437.

¹⁷ Entendendo mártir, aqui, não pelo sentido original datado do século XIII, que se refere à pessoa condenada à morte por renunciar à fé cristã ou seus princípios, mas, por extensão de sentido, aquela punida de morte por não renunciar a qualquer crença, religiosa ou política.



pertenciam. A *moral* social, exterior, é quem ditava as regras e orientava a ação, a conduta a ser seguida.

A moral como reguladora das paixões

Nos quadros analisados, especialmente em *O juramento dos Horácios*, foi possível perceber um tema caro a Durkheim: a noção de uma força moral, entendida como “(...) tudo que seja uma fonte de solidariedade, tudo que obrigue o homem a (...) regular suas ações por algo mais que (...) seu egoísmo” (DURKHEIM, apud SHILLING and MELLOR, 1998, p. 196). Autores como Chris Schilling e Phillip A. Mellor discutem a importância da discussão de Durkheim sobre a moral, percebendo como o tema passou a ser gradativamente recuperado pela sociologia contemporânea, seja no registro de uma crise moral, que se explicita na relação sensual entre os corpos, ou seja, na relação entre indivíduos baseada no impulso corpóreo (“ser para o outro”), como discute Bauman, ou na questão da ação baseada na flexibilidade cognitiva, discutida por Giddens, onde há uma racionalização das ações individuais (cf. *Ibidem*, pp. 194-195). Em ambos os casos, a despeito da não convergência com a noção durkheimiana de moral (cf. *Ibidem*, p. 195), há a colocação na pauta sociológica dessa questão tão valorizada por Durkheim, que via a moral científica como a única possível para as sociedades complexas.

Para Durkheim, o cerne da questão era a crise moral resultante de uma desintegração das mais diversas sociedades (a família, a religião ou os grupos políticos), provocando um estado patológico ou de anomia. Entendido como um momento de crise, no estado de anomia há uma quebra nas regras que orientam a ação individual. Quando há grande prosperidade econômica, especialmente, há uma ruptura, e isso não é algo positivo para o indivíduo, uma vez que qualquer ruptura, “(...) mesmo que resulte em maior abundância e aumento da vitalidade geral, impele à morte voluntária” (DURKHEIM, 2004, p.311). Nesse sentido, ao contrário do que acontece no suicídio altruísta, a sociedade não obriga o indivíduo a se matar, mas também não lhe oferece muitas alternativas. Para Durkheim, o ser humano distingue-se dos animais graças a sua capacidade de desejar sempre mais do que lhe é indispensável para a manutenção da vida. Nos momentos de crise de prosperidade, ele perde o seu referencial e sofre, já que “uma sede inextinguível é um suplício perpetuamente renovado” (*Ibidem*, p. 313) que,



sozinho, ele não consegue superar. É nesse ponto que Durkheim sugere que o único caminho possível é a moderação dessas paixões através de uma força moral reguladora:

Só a sociedade, seja diretamente e em seu conjunto, seja por intermédio de um de seus órgãos, está em condições de desempenhar esse papel moderador, pois ela é o único poder moral superior ao indivíduo, e cuja superioridade este último aceita (Ibidem, p. 315).

Percebamos que, no caso do suicídio altruísta, a morte voluntária não representava um problema grave, exceto revelar uma coesão extremada da sociedade, de tal forma que o indivíduo era permanentemente anulado; nesse caso, o suicídio poderia ser entendido como algo normal. No caso da anomia, o suicídio não acontece em decorrência de uma solidariedade extrema (mecânica, no caso dos *Horácios*), mas sim de um desequilíbrio, de uma exacerbação dos desejos individuais, revelando, portanto, um estado patológico. “Quer seja progressiva ou regressiva, a anomia, liberando as necessidades na medida conveniente, abre as portas às ilusões e, conseqüentemente, às decepções” (Ibidem, p. 366). Durkheim, em seus exemplos, demonstra que o estado de anomia não se refere apenas a desejos materiais, mas também à necessidade, sem qualquer regra ou orientação, de auto-superação perpétua nos indivíduos: trata-se, como ele diz, do suicídio dos incompreendidos, citando o exemplo de Werther, personagem de Goethe, que, com seu “coração turbulento” e com “ânsia de infinito”, se mata por um amor contrariado (cf. Ibidem, p. 366-367). Nesse ponto fica até difícil diferenciar esse suicídio do tipo egoísta, dificuldade reconhecida por Durkheim. Nesse sentido, o autor explica que existem, entre alguns tipos de suicídio, afinidades especiais, e esse pode ser o caso dos suicídios egoísta e anômico (cf. Ibidem, p. 369), havendo, inclusive, a existência de “suicídios mistos” (cf. Ibidem, p. 370).

Contudo, o que convém perceber, aqui, é que para Durkheim havia a necessidade do *restabelecimento de uma ordem moral* que orientasse o indivíduo. Nesse sentido, ao final de *O suicídio*, ele irá sugerir que a única forma de sociedade capaz de restabelecer essa ordenação social seriam as corporações de trabalho ou grupos profissionais, que teriam como função regular as relações sociais e, especialmente, as econômicas, tirando o indivíduo do seu estado de isolamento moral (cf. Ibidem, p. 496). Por outras palavras, o que Durkheim sugere é uma sociedade em que o indivíduo saiba exatamente qual é o seu papel, adequando-se às orientações do grupo profissional de que faz parte.

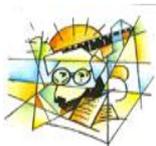


Trata-se, claramente, de uma saída conservadora, “(...) que acabou sendo desmoralizada pelas afinidades que lhe foram atribuídas como o corporativismo fascista” (COHN, 1997, p. 10). Porém, apesar do teor conservador de sua conclusão, a idéia de fundo de Durkheim não era reforçar o Estado, mas encontrar a “modalidade de representação política mais consentânea com a forma socialmente mais significativa de organização da ‘sociedade civil’ no mundo moderno” (Ibidem, p.10). Ele buscava, como explica Gabriel Cohn, a unidade em um mundo dividido. Para Durkheim, a sociologia deveria resgatar essa moral perdida, mas não uma moral religiosa ou outra similar, e sim uma moral científica. Nesse sentido, há uma aproximação com a proposta didática da arte neoclássica, como discutimos anteriormente, e a noção de que a arte teria então essa função de ser simples, inspiradora e contribuir para a felicidade do público, dando o exemplo a ser seguido (cf. HAUSER, op. cit., p. 797)¹⁸.

Considerações finais

O objetivo desse artigo foi rediscutir o tipo social de suicídio definido por Durkheim como altruísta, visando, especialmente, problematizar aspectos particulares do quadro *O juramento dos Horácios*, de Jacques-Louis David, e, em certa medida, do neoclassicismo francês em geral, ao mesmo tempo em que seu procurou, na obra de arte, elementos que explicitassem melhor alguns conceitos durkheimianos. A idéia de uma sociedade que é exterior ao indivíduo e determina suas ações em prol de um bem comum ficou evidente em vários elementos das obras figurativas analisadas; ao mesmo tempo, graças a essas obras, em especial os *Horácios*, o suicídio altruísta, pouco discutido pelo autor, talvez por ser característico, como ele mesmo afirma, das

¹⁸ Apesar de não objetivarmos realizar aqui uma discussão profunda acerca do assunto, é interessante destacar duas coisas sobre a relação de Durkheim com a suposta “linguagem científica” dos revolucionários franceses e, de maneira mais geral, sobre a arte como veículo de conhecimento. Quanto à idéia de uma ciência dos revolucionários, Durkheim é veemente contra. Em resposta a um texto de M. Ferneil (*Les principes de 1789 et la science sociale*, 1889), que via a Revolução Francesa ao mesmo tempo como um acontecimento histórico e uma teoria científica de sociedade, Durkheim diz que, em virtude de ser um movimento orientado pela ação, a revolução poderia antes ser considerada uma religião, que teve seus mártires, mobilizou e produziu grandes coisas, do que uma ciência (cf. DURKHEIM, 1970, p. 216). Quanto à arte, em *L'Éducation morale*, Durkheim rejeita a possibilidade de, em si mesma, ela constituir uma moral. Por ser “essencialmente idealista” e livre, ela teria o papel de consolar, mas não poderia se comparar à ciência, que, presa à realidade, forneceria as bases para uma verdadeira moral. Após isso, ou seja, com uma moral já consolidada, a arte poderia ser um meio de sua preservação. Durkheim está se referindo ao ensino artístico nas escolas francesas e sua pouca necessidade em comparação ao ensino de história, que, segundo ele, poderia transmitir aos alunos os verdadeiros valores da pátria (cf. DURKHEIM, 1963, pp. 227-233).



sociedades “inferiores”, pôde ser mais bem compreendido. Assim, sem usar a obra figurativa apenas para comprovar teorias sociológicas, e muito menos instrumentalizar a sociologia para entender a pintura, o que se buscou realizar foi um jogo entre arte e sociologia, de modo a interpretar sociologicamente elementos de uma obra de arte, compreendo melhor, por conseguinte, a própria teoria sociológica.

Pensando em termos cronológicos, ou seja, contextualizando ambas as obras (o quadro de David e o livro de Durkheim), poderíamos dizer que não haveria a possibilidade desse exercício interpretativo. Em primeiro lugar, porque David realiza sua obra quase oitenta anos antes do nascimento de Durkheim – compará-los talvez fosse um anacronismo. Em segundo lugar, trata-se do fato de o quadro *O juramento dos Horácios* ter sido considerado uma obra revolucionária, um emblema da Revolução Francesa. Comparar os valores presentes na obra com elementos propostos por Durkheim, que não era adepto de revoluções e certamente não cultivava o mesmo espírito jacobino de David, poderia revelar-se uma empreitada, no mínimo, paradoxal. Em relação à primeira colocação, a nossa análise pode ser justificada por não estarmos lidando com as personalidades individuais de David ou Durkheim, mas com suas obras. Nesse sentido, podemos lidar tranquilamente com conceitos e formulações de Durkheim e os elementos da obra de David, o que demonstramos com a descrição minuciosa do quadro e sua convergência com o tipo social de suicídio definido como altruísta e com a moral durkheimiana, de maneira mais geral. Quanto ao fato da pintura de David ter sido valorizada na época por seu forte teor revolucionário, isso também não nos impede de fazer uma leitura à luz de Durkheim, que, ademais, entendia a Revolução Francesa não como uma “trama de aberrações”, mas como um fato social da mais alta importância, do qual seria importante conhecer as origens e as bases (cf. DURKHEIM, 1970, p. 215). Portanto, para ele, a revolução não foi um acontecimento resultante da ação de uns poucos homens, mas fruto da própria história, tendo suas bases constituídas no período monárquico (cf. Idem, 1963, p. 235). Vale destacar que o quadro *O Juramento dos Horácios*, a despeito de seu teor republicano, foi encomendado pelo Ministério das Artes Plásticas. Segundo Boime, isso aconteceu porque o Governo, enquanto patrono, concebia a arte como uma das áreas da atividade real em que se podia fazer concessões à opinião pública (cf. BOIME, op. cit., p. 413) – mas o resultado foi uma obra “realmente revolucionária” (cf. HAUSER, op. cit., p. 795). Portanto, percebe-se que o quadro mais emblemático dos valores revolucionários foi realizado durante o período



monárquico e sob sua encomenda. Se isso é, como dizia Durkheim, resultado de “um fato social da mais alta importância”, que seria a Revolução Francesa, não podemos responder aqui. Porém, ao analisarmos a obra *O juramento dos Horácios* à luz de conceitos durkheimianos como suicídio altruísta, moral científica ou anomia, percebemos que uma obra da grandeza de *O Suicídio* pode nos ajudar a pensar inúmeros problemas, para além do seu objeto: “Assim, uma monografia sobre o suicídio tem um alcance que ultrapassa a ordem particular de fatos que ele visa especialmente” (DURKHEIM, 2004, p. 512). Durkheim aponta, com isso, que seu estudo revela uma crise moral da qual o suicídio, em seu estado patológico, é apenas uma expressão. Porém, podemos dizer que seu estudo ultrapassa os limites do objeto específico, e nos permite problematizar questões das mais variadas, como fizemos aqui com o quadro de David. Nesse sentido, não há barreiras, e a obra de Durkheim mostra-se, ainda, muito relevante para iluminar as mais variadas questões. Porém, dependendo do objeto analisado, talvez seja necessário um pouco de esforço, e, por que não, uma boa dose de imaginação sociológica.

Abstract: This article analyzes the painting *O Juramento dos Horácios*, by Jacques-Louis David (1748-1825), taking into consideration Emile Durkheim notes (1858-1917) about the altruistic suicide. The David's picture, inspired in a classic play by Pierre Corneille (1606-1684), revealed ancient Rome values, as virtue, civility, and the collective good above the individual interests. Up its analysis, it was possible to realize formed elements that converge with the kind of social suicide explained by Durkheim as altruistic, involving the concepts of moral and collective solidarity too: typically Durkheimian themes. It was concluded, first, that there are similarities between the David's painting and the Durkheim's work, especially in relation to this moral content in both, and finally, *O Suicídio*, as the author would like, has a range that beyonds its empirical object, allowing us even to understand a art work.

Keywords: Emile Durkheim, Jacques-Louis David, *O Juramento dos Horácios*, neoclassicism, altruistic suicide, morality, art sociology.

Referências Bibliográficas

BEARMAN, Peter S. “The social structure of suicide”. In: *Sociological Forum*, Vol. 6, Nº. 3 (Sept., 1991), pp. 501-524.



- BOIME, Albert. *História social del arte moderno*: 1. El arte en la época de la Revolución 1750-1800. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- COMTE, Augusto. “Catecismo positivista”. In: _____. *Os pensadores*. São Paulo: Abril, 1983.
- COHN, Gabriel. “Durkheim: a busca da unidade num mundo dividido”. In: *Folha de S. Paulo, Mais!*, 16 de novembro de 1997, p.5.10-5.11.
- CORNEILLE, Pierre. “Horácio”. In: _____. *O Cid / Horácio*. São Paulo: Martins, s/d.
- DURKHEIM, Émile. *As regras do método do método sociológico*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1984.
- _____. “Da divisão do trabalho social”. In: _____. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- _____. “La culture esthétique / L’enseignement historique”. In: _____. *L’éducation morale*. Paris: Presses Universitaire de France, 1963, pp. 226-239.
- _____. “Le principes de 1789 et la Sociologie”. In: _____. *La science sociale el l’action*. Paris: Presses Universitaire de France, 1970.
- _____. *O suicídio. Estudo de sociologia*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- _____. *Histoire de la peinture française*. Paris: Éditions Denoël, 1990.
- _____. *Imagem, visão e imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1983.
- FRIEDLAENDER, Walter. *De David a Delacroix*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- HAUSER, Arnold. “Revolução e arte”. In: _____. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1985, pp. 781-815.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1985.
- _____. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- GOMBRICH, Ernst Hans. “The dream of reason: symbols of French Revolution”. In: _____. *The uses of images: studies in the social function of art and visual communication*. London: Phaidon, 2000, p.162-183.
- SHILLING, Chris and MELLOR, Philip A. “Durkheim, morality and modernity: collective effervescence, Homo Duplex and the sources of moral action.” *British Journal of Sociology*. 49(2) 1998, pp.193-209.
- SILVA, João Ribeiro Cristino da. *Elementos de História da Arte*, 2ª edição. Paris – Lisboa: Livrarias Aillaud e Bertrand, s/d.
- WÖFFLIN, Henrich. “O linear e o pictórico”. In: _____. *Conceitos fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, pp.21-78.



ILUSTRAÇÕES



Figura 1: Jacques-Louis David, *O juramento dos Horácios*, 1784, óleo sobre tela, 330 x 425 cm. Museu do Louvre, Paris.

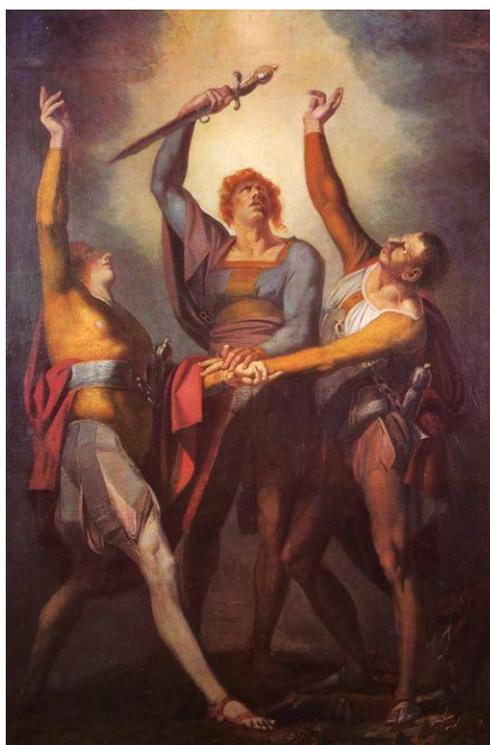




Figura 2: Henri Fuseli, *O juramento sobre o Rütli*, 1778-1780, óleo sobre tela, 267 x 178 cm. Rathaus, Zurique.



Figura 3: Jacques-Louis David: *A morte de Sócrates*, 1787, óleo sobre tela, 129,5 x 196,2 cm. Museu Metropolitano de Arte, Nova Iorque.

Recebido em 02/06/09
Aceito para publicação em 19/08/2009