CLARO-ESCURO

Jorge Coli¹

Resumo: O artigo analisa, comparativamente, a produção artística de David e Goya situando-as no contexto das convulsões políticas do século XVIII/XIX. Assim, as diferenças entre David (a clareza, a ordem, a razão) e Goya (o obscuro, o desordenado a loucura) são destacadas afim de compreender suas influências no neoclassicismo

Palavras-chave: David; Goya; Neoclassicismo

David e Goya são dois artistas que articulam os tempos do Antigo Regime com a época contemporânea. Ambos emergem do Século das Luzes, atravessam os sobressaltos políticos da Revolução de 1789 e da epopéia napoleônica, para se extinguirem durante uma restauração que se queria cada vez mais um retorno ao passado absolutista. André Chastel assinalou o curioso paralelismo das duas biografias: Goya nasce em 1746, David em 1748; ambos são pintores oficiais, ambos terminaram suas vidas num exílio que tem algo de voluntário: David morre em Bruxelas, em 1825. Goya em Bordéus, em 1828.

O paralelismo perfeito é também a antítese perfeita. Raramente na história das artes duas obras se constituíram de um modo tão oposto, uma como o avesso da outra. Em 1799, David celebra a enérgica luminosidade da Roma antiga como o *Rapto das sabinas*; no mesmo ano, Goya edita a série dos *Caprichosos*, onde o homem aparece submetido aos delírios noturnos da desrazão. Em 1810, David afirma o triunfo do poder guerreiro de Napoleão com *Sacre*; no mesmo ano Goya inicia a série das terríveis gravuras sobre os *Desastres da guerra*. David: a clareza, a ordem, a razão; Goya: o obscuro, o desordenado, a loucura.

Estes contrastes diametrais são verdadeiros, mas convém esmiuçá-los. Desse modo, eles poderão revelar mutuamente sensibilidades e concepções de mundo complementares.

¹Professor do Departamento de História do IFCH/UNICAMP

Dos dois, David era, para a época, o mais moderno e certamente o mais universal. Ele havia inaugurado, desde pelo menos 1784, a pintura dos novos tempos com *O juramento dos Horácios*. A tela sintetizou aspirações teóricas, qualidades morais e sentimentos estéticos que vinham se formando a partir da primeira metade do século XVIII, sobre os quais repousava um princípio de reforma das artes. Ela foi o manifesto pictural do neoclassicismo, movimento que se salientou pelo caráter deliberado com que pretendeu restaurar a herança clássica (herança da antigüidade mas também, no caso da pintura, de um moderno como Poussin), através de uma pureza e austeridade que desafiavam as complicações formais do barroco tardio.

O neoclassicismo foi portanto uma renovação de forma. Mas foi também uma corrente artística que forçou sua coerência porque se ligava estreitamente ao pensamento filosófico e à ideologia das luzes. Na luta rococó versus neoclassicismo - da qual este último sai vencedor - temos o equivalente do combate "Ancien" versus "Nouveau Régime", Iluminismo versus obscurantismo. O neoclassicismo elimina a derradeira fase do barroco, ao mesmo tempo que a Revolução Francesa elimina o "Ancien Régime". Como o Iluminismo, ele pôde ter um primeiro desenvolvimento no seio mesmo da corte: Ledoux era "architecte du Roi" e os quadros de David que precedem a Revolução - como o próprio *Juramento dos Horácios* - foram encomenda da mais alta aristocracia. Mas se tornou a expressão perfeita de uma arte revolucionária, racional e austera. Deformar-se-á durante o Império (embora, como este, não corte os liames com o passado imediato) ao tornar-se a manifestação de uma nova glória e de uma nova pompa. A obra de David se identifica com a trajetória do movimento.

Nas suas origens, o neoclassicismo se mostra como uma reação: é o manifesto da primeira audição da ópera *Alceste*, de Gluck (1767), contra as ornamentações brilhantes, complicadas, excessivas e pelo fraseado impregnado de simplicidade e natural; é o apelo do abade Laugier, em 1753, no seu *Essai sur l'Architecture: tenons-nous-en au simple et au naturel*; é a célebre *Supplication aux Orfèvres*, de 1754, de Cochin le Jeune, ilustrador da *Encyclopédie*, implorando a artesãos e artistas que abandonem as curvas serpentina e outros "ornemens tortueux et extravagans" e que voltem ao ângulo reto. É Gravelot simplificando os elementos iconográficos tradicionais na sua *Iconologie*, é Diderot proclamando: "Il faut peindre comme on parlait à Sparte".

O *Juramento dos Horácios* foi essa pintura lacônica. Causou impacto imenso: os contemporâneos a sentiram como inaugural e foram subjugados pela sua força. Do ponto de vista do desenho das cores, da composição tudo era novo, e nenhum dos elementos que constituíram a tradição rococó

podiam sobreviver às novidades poderosas da nova tela. Os "Horácios" significaram o abandono de uma virtuosidade brilhante e rápida por um fazer pensado, refletido, onde a razão intervém a cada etapa. Ao colorismo constitutivo, indissociável das pinceladas, se opõe o desenho do contorno, que se aprendia aplicadamente a partir dos relevos da antigüidade. Aos "glacis", às transparências sem número que teciam na pintura do Antigo Regime, à multiplicidade cromática do mesmo, se opõem volumes nítidos, superfícies unidas por um só tom, que se organizam em claros e violentos efeitos de contraste. O movimento é abolido, o tempo é abolido: ficam as tensões de seres cristalizados num mundo sólido e intemporal.

Vão-se também os velhos temas, amáveis, galantes, eróticos. Ficam as virtudes cívicas, os seres sacrificados pelas causas superiores, a glória heróica e guerreira. Vão-se as perucas empoadas, as maquilagens extravagantes e as roupagens vivas: ficam os cabelos curtos "à la Brutus", as togas antigas e severas ou redingotes modernos e discretos. Vão-se os móveis de torneado caprichoso, ficam as linhas severas, herdadas da antigüidade e que a então recente arqueologia do cotidiano, à volta do Vesúvio, havia revelado.

Tudo se fundava na construção paulatina que desempenhava o espaço (desse modo, a arquitetura é preferida à natureza); que desenhava cada elemento dos seres e os reconstituía a partir de sérios conhecimentos anatómicos, que desenhava cuidadosamente planejamentos e objetos para articulá-los num conjunto que deveria revelar firmeza e contraste. O resultado é essa força prodigiosa e límpida que encontramos nos "Horácios". O espaço é geometrizado de modo a receber claramente os personagens - o chão quadriculado e os três arcos no fundo, definem o lugar dos irmãos, do velho Horácio e das mulheres. Os homens, de pernas afastadas, se inscrevem em triangulações retasadas, musculaturas hirtas; às mulheres, ao contrário, as emergias abandonam e elas deixam cais braços, apoiam cabeças. O próprio desenho dos planejamentos, as próprias cores, obedecem a estas leis de oposição: vivacidade das dobras masculinas, peso dos tecidos femininos; brilho e vermelhos violentos para os homens, tons baixos para as mulheres.

Impactos essenciais através de contrastes nítidos, eis o que conta. O dilema da peça de Corneille - de onde o tema é extraído - não é mais um dilema. Ele foi superado pela escolha de sacrifício imposto pela razão que estabelece uma hierarquia dos sentimentos, fazendo do homem a tal ponto mestra de si que tudo deve ser imolado ao dever cívico. É assim que em outro quadro -de 1787- Sócrates se mata serenamente -racionalmente - diante do desespero de seus discípulos. É assim que, numa admirável tela, grande obra-prima do ano da Revolução, o cônsul Brutus manda executar seus próprios

filhos que conspiraram contra a República Romana. O olhar filho do pai, na penumbra, o gesto eloqüente das mulheres em plena luz, a composição toda organizada à volta de uma cesta de costura e de uma cadeira vazia tecem um silêncio crucial no qual emergem o cotidiano familiar e a ausência.

Antes de se manifestar no heroísmo cívico enquanto superação de si, a razão surgira na obra de David como plenitude iluminista num quadro magnífico: o retrato do conde Stanislau Potocki, de 1781. Ela será ainda homenageada no retrato do Sr. e da Sra. Lavoisier de 1788.

Potocki está a cavalo. Mas sua montaria não tem nada da vibração selvagem, eletrizada e sem controle dos corcéis românticos. Seu tordilho obedece perfeitamente e o conde tira o chapéu, mostrando o domínio completo do homem sobre o animal. A composição obedece a uma disciplina formal rigorosa, dada fundamentalmente pela horizontalidade do cavalo e pela verticalidade do cavaleiro. Para que o equilíbrio se acentue, David dispõe estrategicamente alguns azuis, nas extremidades: um lenço de fita na crina, à altura dos olhos, outro no início do rabo; no centro: sobre o arreio e na faixa que se superpõe ao colete do conde.

A razão humana domina portanto toda animalidade, toda bestialidade. Ela permite também ao homem desvendar os segredos do universo e se assenhorear do mundo pelo saber: Lavoisier sobriamente vestido, ao lado de sua esposa, anota os resultados de uma experiência. Diante dele, uma fascinante natureza morta de translúcidos instrumentos de vidro e de latão testemunha claramente a homenagem científica.

Pintura pedagógica, virtuosa (no sentido da "virtus cívica"), heróica: tais qualidades brotavam do supremo desejo de racionalização do mundo. A razão se encontrava também na própria forma artística, menos "inspirada" do que "construída". Onde, portanto, a especificidade individualizada conta menos do que um saber fazer coletivo - e necessariamente a pedagogia se torna um complemento necessário do modo de pintar neoclássico. E como esse pintar - pelo menos em tese - emana da razão ele é também, forçosamente, universal. David foi determinante para as gerações posteriores, afetando de um modo ou de outro a pintura que lhe sucedeu. E o neoclassicismo se quis uma ortodoxia: ele, além de modas e de gostos, só podia ser o único modo de pintar, pois evidentemente a razão é uma só.

Mas a razão cochila. E essa arte heróica, cristalizada numa forma ideal e perfeita, permite, a partir dela mesma, interrogações sobre a natureza dessa idealidade e dessa perfeição.

Os instintos baixos, a animalidade, já vimos, foram controlados, domados. O erotismo de tal pintura passa conseqüentemente por um devido

processo de transfiguração cultural e de transposição erudita. Os amores são - nos momentos raros em que existem - herdados de Homero, de Ovídio, na obra de David eles se encontram em três quadros: nos primórdios, *Os amores de Páris e Helena* (1788) e, no exílio o *Amor e psique* (1817) e *Marte desarmado por Vênus e pelas Graças* (1824), a última de suas grandes realizações. Nenhuma licenciosidade, nenhum apelo forte aos sentidos, nunca mais os seios admiráveis da *Diana no banho* e as nádegas sublimes de Louise Murphy, que Boucher pintara, nunca mais as intimidades licenciosas de Fragonard, as deliciosas obscenidades de seu *Fogo na pólvora* e tantos outros quadros de alcova, nunca mais essa natureza e essas belas mulheres apreendidas no relance de uma temporalidade efêmera, mas só feita do prazer. A austeridade viril de David afasta definitivamente a celebração do corpo feminino que fora levada ao seu apogeu sob o reino de Luís XV.

Em 1799, com *O rapto das sabinas*, David decide radicalizar o arqueologismo que presidia as suas composições inspiradas da antigüidade e apresenta despídos os guerreiros do imenso quadro. O fato causou sensação: versos maliciosos, trocadilhos (David é chamado de "Rafael dos sansculottes"), mesmo um "vaudeville" satírico, fazendo referência à tela, é montado em Paris.

Guizot, Stendhal se sentiram incomodados pela obra. E é verdade que os dois guerreiros nus, em meio às mulheres vestidas, exibindo duas formas de frente e de costas fazem com que o erotismo desvie. O idealismo era evidentemente o pretexto, mas o próprio *Institut* não se deixava enganar, proclamando, poucos anos depois:

Aquilo que é permitido em escultura o seria também em pintura, onde os objetos que podem ferir a decência são apresentados com as formas e as cores da natureza, atingindo um intolerável grau de verdade? (Hugh-Honour, 1968)

Com as "Sabinas", eclode evidentemente, um homoerotismo cujo apogeu é alcançado na obra de David com "Leônidas nas Termópilas"(1814), onde traseiros e bíceps são exibidos num elenco de belezas masculinas, que vão da adolescência à idade madura. Os corpos se tocam, se enlaçam como os de afetuosos bailarinos; à direita, um adolescente coroado de flores beija um homem maduro que o acaricia ternamente. Ambos estão despídos. Trata-se de um tema recorrente nos sarcófagos da antigüidade, mas que pôde ser, modernamente, interpretado de modo pudico, como um pai se despedindo do filho.

O culto pela virilidade nua não podia deixar de fazer surgir, no neoclassicismo, imagens homossexuais. Bem o sentiram discípulos e sucessores de David, que avançaram nesse caminho. Entre as telas por eles produzidas estão o *Morfeu*, de Guerin, tão extraordinariamente efeminado, o *Endimião* de Girodet, e outras, com o tema de Apolo e seus amados: o Deus aparece acompanhado por Jacinto, na tela de Broc, e por Ciparisso, na tela de Claude-Marie Dubuffe.

"Chassez l'érotisme, et il revient au galop... travesti". A idealização que recalca os prazeres fez despontar um demônio que não estava previsto. Mas além do erotismo que perverte as intenções localizadas de David, algumas questões fundas podem surgir. Particularmente: que razão é essa que se alimenta da morte? Que razão é essa que incensa o poder autocrático?

"David comove fazendo aparecer um cadáver", diz Starobinski (1973), e este autor lembra também a "vaga necrofilia" presente em telas do mestre, acrescentando:

Mas segundo sua tendência heróica e virial, a época multiplica os cadáveres atléticos, cuja beleza soberana confere um traço equívoco.

Os Horácios, os filhos de Brutus, Sócrates, os heróis de Leônidas estão todos prestes a morrer. O próprio Lavoisier, executado durante o horror, é testemunha da História traiçoeira e da morte que ronda. Le Pelletier de St. Fargeau, Bara (neste, o erotismo, a morte e a política se juntam fortemente; o corpo nu do adolescente que agoniza é oferecido ao olhar enquanto ele aperta ao peito a "cocarde" tricolor da nova mística revolucionária). Marat, isto é o conjunto das efígies produzidas por David, fundadoras do imaginário da Revolução, são cadáveres.

No *Marat assassinado*, a liberdade, diz Starobinski, é o avesso glorioso da morte. É a morte que confirma a exigência suprema e superior da política. O Amigo do Povo se transfigurou em mártir fundador e a luta pela era da razão atinge assim seu ponto supremo, quando ela exige e celebra o holocausto do lutador. O quadro é, em verdade, um ícone despojado de notável economia na composição, onde os objetos se afirmam carregados de sentido. A carta, as penas, o tinteiro, o "assignat", a faca manchada, o remendo no tecido branco, a água maculada de sangue, o cadáver, com seu ferimento e seu braço caído, dão a ver o assassinato, evidenciam o ato criminoso, isto é, fazem com que o assunto do quadro seja fundamentalmente a morte.

Assim, a luminosidade do mundo de David é congenitamente turva. E obedientemente, após o episódio revolucionário, essa mesma luminosidade

banhará a epopéia napoleônica. Não tanto a do comandante militar quanto a do soberano: é Gros, e não David, que contará os feitos napoleônicos, menos, aliás, através do heroísmo das batalhas do que do horror dos cadáveres. David traçará a efígie intrépida do general atravessando os Alpes, mas, por excelência deixará instaurada visualmente a imagem do poder imperial: *Napoleão em seu escritório*, *A sagração de Napoleão*, *A distribuição das águias no campo de Marte*.

Da “pietà jacobina” que é o Marat assassinado, à propaganda do primeiro império, a marcha era inevitável para que o pintor sobrevivesse. Da razão soberana ao general soberano, a pintura de David participou do projeto de um mundo de ordem e regeneração. Este mundo, o pintor o instituiu em telas onde nada fica à sombra e onde a luz evidencia seres e objetos dispostos em magníficas cadências. Afastar o obscuro -eis o desejo primordial. Mas a Luz é frágil diante das trevas.

Goya, ao contrário de David, foi um pintor que conheceu grande celebridade em seu país, mas levou muito tempo para alcançar outras culturas. Quando visita Paris em 1824 - em pleno momento da efervescência romântica - passa despercebido e não é afetado de modo algum pelas grandes telas de Géricault ou Delacroix. Foi conhecido, no resto da Europa, apenas como uma espécie de caricaturista bizarro, autor dos *Caprichos*. Enquanto viveu, foi ignorado internacionalmente. Construiu sua obra isolado do outro lado dos Pireneus. Quando vem para a França, no momento do exílio, instalase em Bordéus, onde havia outros espanhóis como ele, que decidiram ou forma obrigados a deixar a Espanha, por causa do autoritarismo de Fernando VII. Mas a estada nessa cidade de província e a indiferença por Paris confirmam o insulamento que sua pintura revelou em relação aos grandes debates artísticos do tempo.

Ao contrário de David, sua obra não conheceu repercussão ou continuidade imediatas, se excluirmos alguns epígonos peninsulares. Ao contrário de David, ele não rompeu com a técnica da virtuosidade rococó, embora servindo-se dela de maneira “sui generis”. Houve, em Goya, alguns momentos de tentação neoclássica, mas afora algumas raras exceções (como o primoroso *Cupido e Psique* do Museu Cambó), ele manteve fiel à tradição brilhante das últimas metamorfoses do barroco. No fim de sua vida, diante dos quando do pintor neoclássico bordalês Antoine Lacour, Goya teria resmungado nu “*No és eso*”; a pintura moderna do início do século XIX decididamente não convencia este artista fiel a um modo de fazer que era o do passado.

A fortuna posterior das obras evidentemente inverteu a situação. David logo conheceu um longo purgatório e apenas muito recentemente é que sua arte se encontra revalorizada e compreendida a partir de seus altíssimos méritos. Goya, depois da segunda metade do século XIX, passou a fazer parte da galeria dos maiores mestres de todos os tempos e incorporou-se, através de indiscutíveis afinidades, à nossa modernidade.

Vimos como as intenções límpidas dos programas de David recalcavam demônios que não tardavam em mostrar os chifres: é o caso do erotismo neoclássico. Goya, muito claramente, não disfarça a questão erótica, e com ele esta questão não sofre ambigüidade alguma. Não se trata porem das requintadas escabrosidades sofisticadamente produzidas na França, sob Luís XV. Trata-se de um enfoque direto, quase brutal.

Ele pintara mulheres de radiosa sensualidade: as *Majas ao balcão*, por exemplo, ou alguns retratos abrasadores, como o de Isabel de Porcel. Realizara também muitos desenhos eróticos, traçados sobretudo no final do século no momento de sua ligação com a Duquesa de Alba. Mas o clímax desse erotismo se encontra nas duas *Majas*. As origens e as razões dos dois quadros permanecem desconhecidas. A censura inquisitorial proibia os nus - e até então a pintura espanhola conheceu do gênero apenas a *Vênus do espelho*, de Velasquez, que nos é apresentada de costas e sublimemente idealizada. A *Maja nua*, por sinal, embora se encontrasse desde a segunda década do século XIX na coleção da Academia de São Fernando, só foi exposta ao público em 1900, ao ser transferida para o Prado. E sabe-se que em 1814, com a restauração de Fernando VII e as seqüentes depurações (das quais Goya saiu ileso), o pintor é acusado perante o tribunal da Inquisição da autoria de duas pinturas obscenas: "*una mujer desnuda sobre una cama y una mujer vestida sobre una cama*".

Estava certo o ato de acusação: é preciso considerar os dois quadros na sua mútua relação erótica. A "maja" nua se oferece sem constrangimento ao olhar (sem o sentido da "conveniência" que faz com que a Olímpia de Manet tape o próprio sexo com a mão: mas aqui já é o olhar da burguesia canalha que comanda o gesto), sem pudores ou perversões, num estado de graça, em que todo pecado e toda culpa se foram. Goya celebra as carnações nacaradas e transparentes, os ritmos curvilíneos, o púbis delicadamente escurecido. Mas, além de tudo isso, o pintor afasta qualquer veleidade idealizada. Não se trata sequer de um "nu artístico". Trata-se de uma certa "maja" paulista, sem roupas, pois a vemos vestida e tomando a mesma atitude num outro quadro. Neste ser duplamente apresentado o erotismo se atualiza, e o caso único das duas telas aponta para as soluções que a pintura de veia

realista tomará na segunda metade do século. Por exemplo, é assim que Renoir, no seu soberbo *A banhista com o Cão Grifo*, do Masp, fará também de seu modelo uma mulher despida, e não um nu, ao pintá-la às voltas com saias e anáguas que acaba de tirar.

Goya ama profundamente a beleza e a juventude das mulheres. Este é o tema luminoso de suas pinturas, recorrente até o fim de sua vida: a última das grandes obras-primas é *A leiteira de Bordéus*, de 1827, onde a suave mocidade do modelo se impõe em meio a uma harmonia de breves pinceladas predominantemente azuis. O pintor tinha então 81 anos.

Goya possui, no entanto, um ponto comum com David: ambos veneram a razão. “*Divina razón*”, pode-se ler embaixo de um de seus desenhos. Esteve muito próximo dos iluministas e liberais espanhóis. Essa característica é claramente evidenciada pelo texto que anuncia a série gravada dos *Caprichos* (regido por ele ou não, pouco importa):

Persuadido o autor que a censura dos erros e vícios humanos (ainda que pareçam próprios da eloquência e da poesia) pode ser também objeto da pintura: escolheu como temas de sua obra, entre a multiplicidade de extravagâncias e desacertos comuns à toda sociedade civil e entre as preocupações e embustes vulgares, autorizados pelo costume, ignorância ou interesse, aqueles que acreditava mais aptos a fornecer matéria para o ridículo e exercitar ao mesmo tempo a fantasia do artífice.

"O costume", "a ignorância", "o interesse" - eis o que deve ser fustigado em nome do projeto racional. Ao mesmo tempo, nos conta Chabrun (1974) em sua monografia sobre Goya, o pintor, nesse fim do século XVIII que sucederam à Revolução Francesa, está ligado à sociedade dos Acalófilos - isto é, dos amigos do feio, que o poeta e dramaturgo Moratin animava. Chabrun assinala o caráter subversivo e, em fim de contas, iluminista, dos fundamentos dessa sociedade:

Ousar apaixonar-se pela lealdade, num país que finge representar a harmonia tradicional face ao caos passageiro da revolução republicana significa, primeiramente, que no 'melhor dos mundos' esta lealdade existe, e que não é, portanto, o melhor dos mundos. Colocar a lealdade em evidência, solicitar sistematicamente a curiosidade pública para com ela é, de certa maneira, tomar posição pela inversão da ordem estabelecida.

Mas essa instauração do feio num mundo que o exclui e oculta tem certamente uma dimensão mais vasta. A exaltação da razão trouxe consigo a sua antítese; um outro contemporâneo de Goya, o marquês de Sade, encarre-

gou-se de extrair dos limbos, onde até então haviam sido mantidos, os monstros mais secretos e mais hediondos, que habitam o interior desse ser chamado racional. É esta perspectiva que Goya pode ser considerado. Pois é claro que a função satírica de sua obra, o papel de denúncia "éclairée", só pode ter o sentido de frágil e pequena causalidade diante do mundo de pesadelos que sua arte suscitou.

É verdade que os acontecimentos por ele vividos não foram de natureza a inspirar confiança no triunfo de um mundo regido harmoniosamente pela razão. Descoberta ilusão do projeto de monarquia esclarecida, pois a Carlos III e uma rápida predominância liberal, sucedem-se o inepto Carlos IV, que é destronado por seu filho Fernando VII - considerado por Napoleão como "*muito estúpido e muito ruim*". Mas imediatamente vem a ocupação francesa, e José Bonaparte será nomeado rei dos espanhóis, por seu irmão. A presença dos franceses causara as revoltas de Madri de 1808 e a população fora massacrada nos fuzilamentos que se sucederam na noite do 2 ao 3 de maio. Além disso, uma guerrilha de resistência se instaurara no território espanhol, dando lugar às atrocidades que Goya gravou em seus *Desastres da guerra*.

A carnificina fora portanto causada por esses franceses herdeiros do século das luzes e da revolução, esses mesmos franceses que aboliam a Inquisição e os direitos feudais no mesmo tempo que ocupavam militarmente o país. Depois da vitória de Wellington, que os expulsou definitivamente em 1813, um conselho de regência governa a Espanha, aguardando a volta de Fernando VII do exílio. É essa regência que encomenda a Goya os dois quadros destinados a celebrar a revolta de Madri e o martírio do povo espanhol: os famosos 2 e 3 de maio de 1808.

Esses quadros, pintados seis anos depois dos acontecimentos, contribuíram para limpar qualquer mácula que porventura Goya pudesse trazer de suas relações com os franceses durante a ocupação. Mas as telas, embora oficiais, foram a primeira representação digna de nota na história das artes de uma insurreição popular. O caráter universal que possuem faz com que expressem fundamentalmente o conflito entre a liberdade e a ordem.

Fernando VII se quer rei absoluto. Em 1820, entretanto, deve ceder a uma revolta liberal e aceitar a constituição. Mas o rei faz apelo aos franceses e esmaga as forças liberais. Em Madri, o povo - o mesmo povo de conservadorismo fiel que Goya pintara massacrado e fuzilado pelos soldados de Napoleão - aclama seu rei aos gritos de "*viva a Inquisição*", "*abaixo a Constituição*", e mesmo "*vivan las cadenas*"! Faltou apenas o "*viva la muerte*" que ecoou nosso século. Então Goya, primeiro pintor da câmara do rei deste

1799, pede licença para deixar Madri sob pretexto de razões de saúde: deve tomar águas em estâncias francesas. Continua a receber a pensão que lhe é devida pelo trono, voltará algumas vezes à Madri, mas mora em Bordéus, em meio a outros exilados liberais.

Além dessas reviravoltas políticas que, a cada vez, terminam por opressões, violência e autoritarismo, houve também para Goya a descoberta da diminuição física desde 1792, quando é afligido por doença gravíssima que o deixa surdo. Era a experiência da vulnerabilidade e do sofrimento do homem, em realidade tão pouco parecido com os esplêndidos heróis de David.

O trágico da História e o trágico de si não anulam essa "razón" no seu espírito. Apenas, o triunfo da racionalidade parece inalcançável: ela fica sendo uma virtualidade nostálgicamente desejada, capaz apenas de mostrar os horrores do mundo como horrores. O projeto "castigat mores" que explicita o anúncio dos *Caprichos*, sua potencialidade regeneradora, é completamente anulado pela gravura central da série, a mais célebre de todas, que representa um homem dormindo, debruçado sobre uma mesa, onde se encontram papéis e instrumentos de escrita ou desenho. Por trás dele, voando na noite, corujas e morcegos. No canto esquerdo, a inscrição: "*El sueño de la razón produce monstruos*" (O sono da razão produz monstros). Porque a razão dorme. Ela significa um esforço áspero de vigília, enquanto à noite, o obscuro, o monstruoso nascem naturalmente. O homem é assediado pelas trevas. As "pinturas negras", que Goya realizara para "decorar" sua residência, a Quinta del Sordo, são terríveis. Seres disformes, decrepitos, em assembléia presidida por Belzebu; ou Saturno que devora seus filhos de maneira cruenta - isto é, o tempo imperdoável que transforma as mais lindas mulheres em velhas abomináveis que transforma o mais sólido herói num farrapo. A razão é atacada pela congênita loucura dos homens e pela própria condição humana submetida ao tempo destruidor, à doença, à infelicidade. E aqui não se trata de uma razão geral, abstrata. Ela existe dentro de um ser que sofre e que é assediado por forças contra as quais ele nada pode, forças que existem dentro do mundo e que existem dentro dele próprio. Se as "pinturas negras" decoravam a Quinta del Sordo é porque elas estavam numa relação direta com o homem que morava ali. Goya faz emergir os monstros que tem em si e que percebe no mundo, dando-lhes uma existência visual. Reveste com eles as suas próprias paredes e assim instaura simbolicamente uma luta que deve ser travada sem descanso. Em verdade, a razão não pode, não deve dormir.

Se a natureza da razão é universal, a obra de Goya parece nos dizer que ela não poderá nunca existir universalmente no mundo, porque é debilís-

sima e só surge transitoriamente. Seu lugar é o do ideal e da perfeição, que só existem em algumas condições rápidas e privilegiadas: seu reino não é o deste mundo. Os quadros de David são luminosos, mas se trata de minúscula luz bruxuleante diante do negro espesso. Certamente a razão é capaz de proezas. Nos tempos de Goya, o homem pudera enfim voar, alcançando-se nos ares por meio de balões. Goya pintou uma dessas "montgolfières" que desliza serenamente no céu. Mas embaixo, a paisagem é escarpada, com montanhas e rochedos com arestas vivas e movimentos lentos. Nela, os homens são minúsculos, dificilmente perceptíveis. Alguns apontam para o céu, outros perseguem balão, a cavalo e no galope. Mas aquele magnífico objeto de formas regulares é inalcançável.

Resta então ao pintor mergulhar nas misérias humanas, se ele não consegue celebrar, como David, a vitória da razão. Seria impossível examinar aqui a gama dos terrores que Goya expôs aos nossos olhos. São os selvagens antropófagos (em Goya não há nenhum laivo rousseauiano), que mostram, livres da civilização, o fundo torpe dos instintos humanos; são as formas múltiplas e espantosas que a superstição pode tomar em seu horror, são os seres doentes e aprisionados, são os velhos imundos e ignóbeis. A exploração desse universo subterrâneo e assustador traz, no entanto, uma prodigiosa carga de fascínio e atração. Sinal de que estamos definitivamente comprometidos. A razão pode ser o objeto de uma aspiração voluntária, mas Goya nos mostra que os horrores de que somos feitos são tanto mais perenes quanto são, para nós, irresistíveis.

Referências Bibliográficas:

CHABRUN, J. F. *Goya*. Lisboa: Verbo, 1974.

HUGH-HONOUR. *Neo-Classicism*. Londres: Penguin, 1968.

STAROBINSKY, Jean . *1789 - Les Emblèmes de la Raison*. Paris: Flammarion, 1973.

CHIAROSCURO

Abstract: This essay compares the artistic production of David and Goya into the context of the political convulsions of the 18th/19th centuries. Therefore, the differences between David (the clarity, the order, the reason) and Goya (the obscure, the

untidy, the madness) are put in evidence to understanding their influences in the Neo-Classicism.

Key-words: David; Goya; Neo-Classicism