



A ESTÉTICA DO CONFLITO E O PROCESSO DE INDEPENDÊNCIA DA AMÉRICA

Eduardo José Reinato*

Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC

eduardo.reinato63@gmail.com

RESUMO: O presente artigo procura compreender de que maneira a estética romântica representou o momento das guerras napoleônicas e das lutas de independência da América, e como nesse processo de circulação de ideias e ideais românticos, as representações sobre as guerras visavam construir um processo de heroificação tivesse como referência o modelo europeu de herói, mas ao mesmo tempo compusesse com os acervos americanos de linhas, traços, cores e textos.

PALAVRAS-CHAVE: Estética romântica – Guerra – Independência

ABSTRACT: This article seeks to understand how the romantic aesthetics represented the time of the Napoleonic wars and struggles for independence of America, and how this process of ideas circulation and romantic ideals, represents the wars aimed at building a process reference of heroization into the European model of hero, but while Americans compose with the collections of lines, colors and texts.

KEYWORDS: Romantic aesthetics – War – Independence.

Ao tomarmos o momento das revoluções, das lutas de independência e da consolidação dos Estados nacionais, vamos perceber como a guerra torna-se substantiva nas obras de pintores e de poetas românticos. A iconografia vai destacar campos de batalha e temas como a revolução, a morte e a heroificação, tendência que influenciará a estética também na América. E essa tendência é talvez a razão de até no século XXI, reconhecermos como grandes obras pinturas que representam o conflito, as guerras, os mitos e heróis.

Jacques-Louis David,¹ considerado líder da escola de pintura neoclássica e de quem se diz ter conciliado o academicismo a uma postura realista. Inspirado pela

* Professor do programa de Pós-Graduação em História da PUC – GO.

¹ DAVID, Jacques-Louis (1748-1825). Nasceu em Paris a 30 de agosto de 1748. Entrou para a Real Academia de Pintura e escultura quando tinha 18 anos. Retornando a Paris em 1780. Em 1784 já havia sido eleito para a Real Academia. Após a Revolução Francesa militou na política, sendo eleito em

antiguidade construiu-se cenas de marcada força dramática. Amante do teatro manipulava suas pinturas num grande esboço de encenação dramática. Num certo sentido, comungava com a concepção do dramaturgo Pierre de Belloy para quem só.

[...] estimulando a veneração da França pelos grandes homens que ela produziu conseguir-se-á inspirar à Nação a estima e o autorrespeito através dos quais ela poderá voltar a ser o que era. A alma é levada pela admiração a imitar as virtudes [...] ao deixar o teatro ninguém mais [deveria dizer]: “os grandes homens que acabo de ver representados eram romanos, e, como não nasci naquela terra não posso me parecer com eles”. Antes dever-se-ia dizer, pelo menos algumas vezes: “acabo de ver um herói francês; posso ser como ele.”²

Em seu quadro **O Rapto Das Sabinas** (figura 1), iniciado em 1794 e concluído em 1799, David reconstituiu de forma inigualável a visão da guerra, da violência e da multidão. Seus contemporâneos acreditavam ter sido esse quadro uma expressão do clamor pela conciliação no conflito civil que tomou conta da França após a queda da Bastilha.



Figura 1: DAVID, Jacques Louis, **O Rapto das Sabinas**, Museu do Louvre, França, Paris, óleo sobre tela 385 x 522 cm.

1792 para a Convenção Nacional. Na Enciclopédia New Comptons, encontramos a seguinte descrição de David enquanto político jacobino: *He became virtually the art dictator of France, known as the Robespierre of the brush. In that role he abolished the Academie. It was during this period that he painted perhaps his greatest work, the realistic 'The Death of Marat'*. Após a morte de Robespierre, David foi feito prisioneiro, mas ainda lhe permitiram pintar, e aos poucos, com a ascensão de Napoleão ele seria de novo recuperado para a Academia de pintura. Com a queda de Napoleão, David seria exilado em Bruxelas, onde morreria em dezembro de 1825.

² BELLOY, Pierre. O Cerco de Calay, Prefacio Apud SCHAMA, Simon. **Cidadãos: uma crônica da Revolução Francesa**, São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 45.

No **Juramento dos Horácios** (figura 2), datado de 1784, David trata também da guerra e o conflito gerado entre o dever patriótico e o amor à família. A família era uma instituição que existia desvinculada da pátria ou mesmo da nação. No momento das guerras revolucionárias e da consolidação do Estado-nação houve a necessidade de aproximar a família da ideia de nação. Daí o esforço da iconografia em criar uma relação abstrata, pois essa relação daria forma ao estado nacional.



Figura 2: DAVID, Jacques Louis, **O Juramento Dos Horácios**.1784, óleo sobre tela, 330 X 425 cm, Museu do Louvre, Paris, Foto Douglas Lambert de oliveira. (COLI, Jorge. **O Corpo da Liberdade**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.)

Sobre o **Juramento dos Horácios** é a seguinte a análise de Jean-Starobinski:

A cena é em Roma, na Aurora da República. Os três Horácios, diante de seu pai, juram defender a Pátria. O ponto central do quadro, desta vez, é a mão esquerda do velho Horácio que ergue as três espadas, unindo simbolicamente três vontades. É para o punho das espadas que o pai dirige seu olhar; é para o mesmo ponto que se elevam os braços estendidos do grupo dos filhos; e sobre os três punhos unidos e distintos, o olhar dos filhos encontra o olhar dos pais: a comunhão dos irmãos tem como núcleo central o feixe de armas mortíferas santificadas pela mão paterna que as transmite.³

O simbolismo e a dramaticidade no **Juramento dos Horácios** refletem a percepção do sagrado dever do guerreiro diante da Pátria ameaçada. David marca uma ética que aos poucos ia se construindo, pautada em velhos ideais heroicos e cavaleirescos, de lutar todas as batalhas e, se preciso fosse, perecer em campo pela causa: a nação.

³ STAROBINSKI, Jean. **Os Emblemas da Razão**. Tradução de Maria Lucia Machado, São Paulo: Cia. das Letras, 1988, p. 72-73.

Como nos lembra Jorge Coli, vai-se a natureza e fica a representação da arquitetura,⁴ o que remete ao reforço da ideia de intervenção do homem no tempo e no espaço. É o homem construtor, o homem artífice da vida e da cenografia. E ainda com Coli, se entende que nos elementos dos quadros há um cuidado na composição, para articular “[...] um conjunto que deveria revelar a firmeza e contraste”,⁵ composição por si só que denota a constituição do homem na relação com a racionalidade e equilíbrio. “O espaço é geometrizado de modo a receber claramente os personagens – o chão é quadriculado e os três arcos do fundo definem o lugar dos irmãos, o velho Horácio e das mulheres”.⁶

Nesse quadro, David capta o momento de sacrifício frente ao surgimento das nações:

No renascer de uma era de alistamento em massa e de exércitos nacionais, aí está a lenda antiga do sacrifício à Pátria representada num teatro simbólico. O pai, que não olha seus filhos, mas as armas que lhes confia, faz mais questão da vitória que da vida deles. Os filhos, por seu lado, pertencem doravante mais ao juramento que a si mesmos. O ímpeto heroico implica a superação dos apegos sensíveis e dos elos naturais, à vista de uma ideia de que a mão do pai não é senão a metáfora patética.⁷

Do ponto de vista histórico o quadro vai nos revelar um elemento interessante sobre a relação existente entre o fenômeno da guerra e a consolidação do Estado-nação. Nas sociedades marcadamente agrárias os indivíduos não se vinculavam à ideia de nação. O valor era a terra e a comunidade agrária à qual se filiavam e por ela seriam capazes de morrer. Nesse sentido, a estética romântica foi fundamental, pois criou tanto uma literatura e principalmente uma pintura que caracterizam o conflito e valorizam a formação da nação. No entanto, para se consolidar o projeto de nação era preciso intervir na instituição familiar. Nesse sentido a guerra representou um instrumento de desestruturação das famílias e da vida comunitária. Dessa forma, o próprio exército introduzia-se no seio da vida familiar para poder impor ideais legitimadores do Estado Nacional. Caso identificador é o descrito por Sabrina Loriga:

⁴ COLI, Jorge. **O Corpo da Liberdade**. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 21.

⁵ Ibid., p. 22.

⁶ Ibid.

⁷ STAROBINSKI, Jean. **Os Emblemas da Razão**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Cia. das Letras, 1988, p. 73.

As possibilidades educativas do exército não se restringiam à alfabetização. Pelo contrário, a reflexão sobre a educação militar [...] sublinhava a função “nacional” que ela exercia. Na França, em 1891, o marechal Louis-Hubert Lyautey apontava o oficial como um professor da arte militar, de higiene, de economia. [...] o regimento é algo mais que uma grande família, é uma escola. O professor se prolonga no oficial, que é um mestre da nação.⁸

A força da heroificação pode ser vista na obra “*A morte de Marat*” (figura 3) de 1793.



Figura 3: A Morte de Marat, 1793. A Morte de Marat, 1793, Óleo sobre tela, 124,70 x 161,90 cm, Museu de Belas Artes de Bruxelas, Bélgica

Crueldade e violência, a morte de Marat captada por David consegue construir uma imagem comovente. A potencialidade de repugnância ao quadro em razão de ser Marat um homem feio, vítima de uma terrível doença de pele e assassinado em sua banheira, é quebrada pela dignidade e a solenidade trágica que o pintor confere a seu herói. A morte eterniza e glorifica o herói como podemos conferir. Se a morte é o que de maneira sensível nos chama a atenção, de maneira abstrata, é a vida da Revolução que está em evidência. O texto em sua mão esquerda simboliza a garantia da continuidade da Revolução: na morte do indivíduo, a sobrevivência do coletivo.

A morte, epílogo do conflito, serve de cenário para a consagração do herói. A morte consolida o processo de heroificação à medida que “autentica o juramento de homens livres. Por sua morte, colocaram a liberdade fora do alcance, realizaram-na. A

⁸ LORIGA, Sabrina. A Experiência militar. In: LEVI, Giovanni; SCHMITT, Jean-Claude. **História dos Jovens: A Época Contemporânea**. Cia. das Letras, 1996, p. 33-34.

obra do pintor, aqui, consiste em fazer pressentir a liberdade como o avesso glorioso de tal morte”.⁹

No caso da iconografia romântica, a morte é usada para pensar a vida. Sendo morrer um dado inevitável nas revoluções e nas guerras, o ideal da vida da nação confere glória e dignidade às mortes.

Antoine-Jean Gros¹⁰ busca em David a inspiração para suas obras. Essa influência, no entanto, num certo sentido parece apagar nele a chama ou a energia guerreira de seu tempo. Sua aproximação com David resultou em rigidez e condensação de impulsos estéticos.

Gros era um pintor de campos de batalhas. Acompanhando Napoleão dos Alpes até o Tirol. Vivendo a maior parte do tempo em acampamentos militares, conheceu de perto todo o universo da guerra, das vitórias e das derrotas. Há um tom realista em suas obras, pois tirava os modelos que pintava da própria realidade da guerra, copiando, inclusive, os cadáveres na neve ensanguentada. Faure assim descreve a pintura de cavalos de guerra em Gros: “Pintava os cavalos de guerra de narinas abertas, olhos injetados, pelos grudados pelo sangue e poeira, o bafo e o suor misturados ao nevoeiro avermelhado pela fumaça dos campos de batalha do norte”¹¹.

⁹ STAROBINSKI, Jean. **Os Emblemas da Razão**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Cia. das Letras, 1988, p. 79.

¹⁰ Gros, Antoine Jean, Baron. Antoine Jean, Baron Gros, b. Paris, Mar. 16, 1771, foi o pintor das cenas de batalha das guerras napoleônicas. Estudou com David. De 1799 a 1799 esteve na Itália, onde pintou Bonaparte em Arcole (1796; Versailles). Depois de seu retorno a Paris, Gros exibiu uma cena noturna Sappho (1801; Musée Baron-Gerard, Bayeux), e pintou uma série de trabalhos monumentais que celebravam as vitórias de uma maneira exageradamente barroca. Entre esses trabalhos estavam *Napoleon in the Plague House at Jaffa* (1804; Louvre, Paris) e *The Battle of Aboukir* (1806; Versailles), o qual exibiu uma intensidade romântica, cores vivas, e um ar de orientalismo temático que mais tarde iria influenciar Eugene Delacroix e Theodore Gericault. *A Batalha de Eylau* (1808; Louvre) retratou um compassivo Napoleão cavalgando sobre uma vastidão gelada. Após a queda de Napoleão, continuou recebendo comissões do novo governo, para completar a decoração do Panteão, Paris (1824), e pintou *Louis XVIII Leaving the Tuileries* (1817; Versailles). Em 26 de junho de 1835, depois de uma pobre recepção de sua obra *Hercules e Diomedes* (1835; Musée Augustins, Toulouse), Gros jogou-se no Rio Sena. Bibliography: Friedlaender, Walter F., David to Delacroix, trans. by Robert Goldwater (1952); Muehsam, Gerd, ed., *French Painters and Paintings from the 14th Century to Post-Impressionism* (1978). **New Grolier multimedia Enciclopedia**, Grolier Inc., 1993.

¹¹ FAURE, Élie. **A Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 289.



Figura 4: Napoleão no campo de batalha de Eylau, 1807. Antoine-Jean Gros, 1808, Óleo sobre tela, 521 X 784 cm. Museu do Louvre, Paris, França

Em **A Batalha de Eylau** (figura 4) encontramos em Gros o artista marcado por um sentimento heroico. No centro de seu quadro, Napoleão configura-se como o herói de todas as guerras. Montado em seu cavalo e rodeado de generais, tem ao fundo o desenrolar da movimentação do exército, encarnando a figura do líder supremo, invulnerável e onipotente. Na parte inferior do quadro, os derrotados. Entre mortos e feridos, destacam-se os subjugados pedindo clemência, ajoelhados diante da águia imperial que Napoleão segura com sua mão esquerda.

As cores expressivas, o jogo do claro-escuro, os detalhes realistas do sofrimento, da morte e do cansaço, associados ao destaque dado a alguns acessórios usados pelos personagens, remetem Gros a um universo próximo ao dos românticos. A expressão das sensações daquilo que ele vê nos permite pensar que Gros incorporava o próprio espírito do conflito. Ele havia

Adquirido o poder de organizar, com o aço azul das couraças, os panos multicores e o veludo dos uniformes, o clarão das detonações, as nevascas de céu percebidas entre as crinas esvoaçantes, comoventes dramas coloridos onde à guerra exaltava a vida e transportava seu movimento brutal para as jovens almas líricas que se abriam de todos os lados.¹²

¹² FAURE, Élie. **A Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 289.

David e Gros expressaram com cores firmes o mote heroico e guerreiro do fim do século XVIII e início do XIX. Para esses pintores, o indivíduo se constituía na alma do mundo. Tanto David quanto Gros tentavam personificar a razão, a força e a liberdade no herói ou no gênio condutor da guerra. É valorização do indivíduo em detrimento dos resquícios da vida solidária das comunidades. O modelo a ser seguido pela nação consolidava-se na figura do herói. Para Gros, por exemplo, Napoleão é a marca desse herói, esse sujeito concentrador de todos os sonhos e anseios. Napoleão foi transformado em mito e passou a significar a somatória dos desejos individuais.



Figura 5: Jacques-Louis David, 1800, Óleo sobre tela, 260 cm × 221 cm, Château de Malmaison, Musée national Du château, RueilMalmaison

Também David glorifica o herói na obra intitulada **Retrato Equestre de Bonaparte no Monte Saint-Bernard** (figura 5), datada de 1801, retrata Napoleão cruzando os Alpes. Toda força da estética romântica encontra-se nesse quadro. A rebeldia do cavalo, indômito, fioso, a referência ao passado, nas pedras escritas na parte inferior esquerda do quadro. Inscrições que relembram outros heróis guerreiros e fundadores como Aníbal e Carlos Magno, respectivamente. Napoleão aparece como a síntese entre o herói conquistador e o herói fundador da nação francesa. O destaque que aproxima David da estética romântica é a solução das linhas curvas, tanto para o corcel como para o próprio Napoleão. Esse é o quadro equestre por excelência que a tantos outros românticos vai inspirar. O modelo heroico teria nessa figura onde se espelhar.

Baudelaire costumava chamar Delacroix,¹³ do ponto de vista artístico, “uma cratera vulcânica escondida por trás de braçadas de flores”.¹⁴ De fato, talvez na descrição de Delacroix, Baudelaire conseguisse sintetizar o melhor do espírito estético romântico. Em suas obras, o traço em curva enaltece a característica da força do movimento, da violência dos gestos e da ação impetuosa e irracional das personagens, a isso misturam-se sangue, cinzas e rosas. Ao observarmos algumas de suas pinturas até 1840, podemos notar quão forte é a presença da perspectiva do conflito e da heroificação.

Delacroix carregava o espírito de seu tempo. Em suas obras, vemos um delineamento estético marcado pela intensidade (no uso das cores); pela audácia (em relação aos temas) e uma profunda dramaticidade (no movimento das imagens que criava).



Figura 6: Eugene Delacroix, **O Massacre em Chios**, óleo sobre tela, 1824 - Museu do Louvre, Paris

¹³ DELACROIX, Eugene (1798-1863). Eugene Delacroix é apontado entre os maiores e mais influente pintores franceses. É frequentemente classificado como um artista da Escola Romântica. Característica marcante é a utilização das cores por parte desse pintor, o que viria a influenciar decididamente os pintores impressionistas e outros artistas modernos como Picasso. Ferdinand-Victor-Eugene Delacroix nasceu a 1 26 de abril de 1798, em Charenton-St-Maurice, França. Em 1815ele se tornou aluno do pintor francês Pierre-Narcisse Guerin, começando então uma carreira que ao final totalizaria o montante de 850 pinturas e um grande número de desenhos, murais e outros trabalhos. Em1822 Delacroix submeteu sua primeira pintura em uma importante sala de exibição de Paris: “Dante e Virgílio no inferno”. Sua próxima exposição se daria em 1824, “Massacre de Chios”. Com grande vivacidade de cores e forte emoção, destacava o incidente ocorrido na Ilha de Chios em que 20.000 gregos foram mortos pelos turcos. Entre 1827 e 1832 Delacroix produziu sem parar. Retomou temas históricos como “A batalha de Nancy” e a Batalha de Poitiers. Continuou ainda por muito tempo sua carreira até sua morte em 13 de agosto de 1863. (COMPTON=S INTERACTIVE Encyclopedia. Version 4.2, 1992-1996, Softkey International Inc. 1996.)

¹⁴ POOL, Phoebe. **Biblioteca de Arte: Delacroix**. Tradução de Fanny Wrobel. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1987.

Em **Massacre de Chios** (figura 6), datado de 1824, já se podia ver Delacroix tratando o tema do conflito. Inspirado pela guerra entre gregos e turcos, ele constrói o universo das batalhas. Impressiona de início, a prostração dos derrotados, tomados em primeiro plano no quadro. Em contraponto, o cavaleiro turco no canto direito da tela impressiona pelo vigor, crueldade e força com que é representado. Isso marca o gosto e o prazer pela imagem da invulnerabilidade do vencedor.

Diante desse embate dramático entre derrotados e vencedores, o pintor esmerase por compor uma sensualidade melancólica. Assim, figuram mulheres nuas junto ao cavaleiro turco, expressando a imposição do servilismo e do desespero face à liberdade perdida. Da mesma maneira sensualmente trágica Delacroix projeta a imagem da fome na criança que busca os seios da mãe desfalecida. Essas cenas revela uma interpenetração da morte com a vida, do amor com o ódio, da liberdade com a escravidão. Enfim, o conflito.

O que ele exprime é ainda mais o espírito do que a forma do movimento [...]. Vê a vida circundante como uma esfera cheia e confusa e vai perguntar à densidade espiritual de seus segredos profundos a expressão dos acidentes de sua superfície. Eis a fome, patas monstruosas crispadas sobre braços dilacerados, peitos sanguinolentos, focinhos contraídos de olhos em brasa, lanças sangrentas que atravessam os seios e os braços nus das mães enfurecidas, o filho pequeno apertado contra o peito e o punhal na mão. Eis a guerra, o sangue rubro como o céu e o incêndio. [...] Eis a morte, os lábios das crianças tateando em redor dos mamilos endurecidos pela inchação fria da putrefação iminente¹⁵. Inspirado pela história mais imediata, Delacroix faz da revolução e da pátria mais um tema de fruição heroica. Além disso, mais uma vez encontramos bem marcados em seu imaginário, conflito e guerra. *Em a Liberdade Guiando o Povo* de 1830 (figura 7), o artista expressa a força da violência e do heroísmo patriótico. Teria Delacroix dito a seu irmão general: “abordei um tema moderno, uma cena de barricadas [...] e, se não lutei pelo meu país, pelo menos pinto por ele”¹⁶.

Baudelaire, comparando-o a Edgar Allan Poe, dizia que a pintura de Delacroix lembrava-lhe um sentimento de Poe, que geralmente encontrava a “alegria no terrível”.

De fato, a imaginação romântica havia elegido temas lúgubres para expressar sua melancolia diante do mundo. Portanto Delacroix não fazia mais do que construir um

¹⁵ FAURE, Élie. **A Arte Moderna**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 297-299.

¹⁶ POOL, Phoebe. **Biblioteca de Arte: Delacroix**. Tradução de Fanny Wrobel. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1987, p. 29.

diálogo entre o lúgubre e a beleza, entre o conflito e o desejo utópico e futurista de uma sociedade mais livre e justa.

Junto à Nação que se constituía em meio ao conflito, o povo era representado como artífice de uma alegria indômita. De uma maneira geral, seus quadros enchiam-se de cores nacionais e de povo. Um exemplo disso, além do já citado quadro da *Liberdade guiando o Povo* pode ser visto em *Boissy d'Anglais na Convenção*, datado de 1831, em que é marcante a participação do povo. Em ambos os quadros, a multidão enchia a superfície das telas. De uma forma ativa, mas artística, Delacroix comungava o ímpeto guerreiro e violento de sua época.

Enfim, expressa no contexto da obra de Delacroix está à constituição de uma interioridade em relação à nação. Ao mesmo tempo em que a Liberdade podia guiar o povo, ela só se constituiria como guia à medida que esse povo se identificasse com um ideal de liberdade. E esse desejo fundava-se no indivíduo, na propriedade.

GOYA

Em Goya a guerra traduz o desespero e a incerteza em contraposição à exaltação do conflito como vimos em David, Gros e Delacroix. Nele sente-se o hábito da guerra soprado sobre todos os cantos da Europa não-napoleônica. Os sentimentos de desespero e o pessimismo foram traduzidos por Goya em suas pinturas.

A percepção de Goya é a da decadência da sociedade como um corpo harmônico, o que pode ser considerado como representação do esfacelamento do absolutismo. Também em suas obras os nobres eram pintados como loucos. Esses temas revelam a força bruta da paixão causada pelos horrores da guerra e da loucura e a sátira perspicaz à nobreza.

Por outro lado, Goya vivenciou a invasão da Espanha pelas tropas francesas. Isso o levou a compor cenas de violência e dramaticidade. Luzes e sombras, marcadas por traços arrojados e fortes, permitiam-lhe montar uma estrutura contrapontística entre a crueldade do moderno - representada pelas tropas francesas invasoras - e a carcomida velhice e decadência espanhola - representada nas cenas quase dantescas de uma família real identificada à loucura e à vilania.

Em Goya, a guerra significava a destruição da nação, dos indivíduos e das suas liberdades, por isso não queria glorificar a morte. No período das guerras da Espanha

contra a França, destacam-se obras de forte apelo dramático como o “Colosso”; “Fuzilamentos do Três de Maio de 1808”; O Dois de Maio de 1808 e a série “Os Desastres da Guerra”.

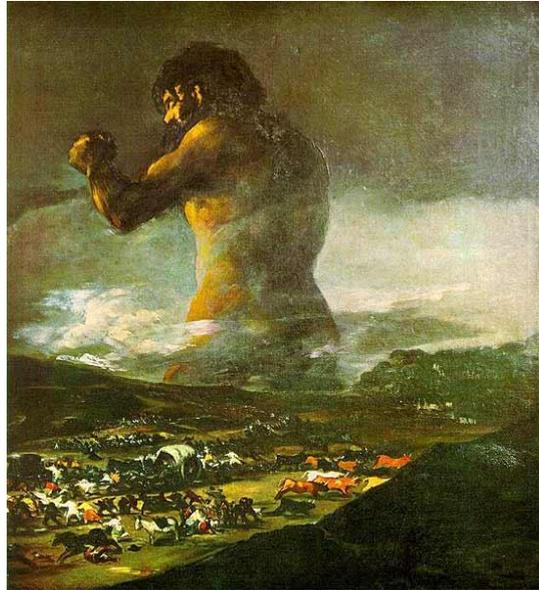


Figura 7: El Colosso. Tela de Francisco Goya, 1808. Museu do Prado.

No **Colosso** (figura 7), símbolo de sua fé na força popular é nítido o apelo à necessidade de o povo levantar-se contra a tirania. O *Colosso*, o grande monstro em pé, simboliza o povo que se levanta forte em posição de combate. O autor, que segundo alguns estudiosos não teria sido Goya, queria vê-lo representado como invencível na luta contra a opressão, a ruína, o atraso e a miséria.



Figura 8: Os Fuzilamentos do Três de Maio de 1808 (1814), Francisco de Goya. Óleo sobre tela, 268 X 347 cm. Museu do Prado, Madri, Espanha.

A importância da guerra nas obras desse pintor é detectável no quadro **Os Fuzilamentos do Três de Maio de 1808**. Nessa obra eternizaria o levante do povo de Madri contra os exércitos de Napoleão. A crueldade dos rostos dos soldados envolvidos no conflito reflete o horror diante da guerra. Colocados num mesmo cenário, homens soldados e cavalos denotam a irracionalidade e a força das guerras.

Em sua série *Desastres da Guerra* identificamos o gosto pelo tétrico e pela morbidez. Algumas das figuras são marcadas pela imagem constante de seres cadavéricos.

Tomamos essa manifestação estética como se nos seres da guerra não houvesse vida: apenas o mórbido movimento da morte e da violência. A guerra gera uma desordem percebida pelo autor no enfoque do grotesco.

O disforme o desarmônico e o desequilíbrio compõem a imagem mutilada do homem e de sua existência dilacerada. É a estética do feio, [...] que começa a aflorar como manifestação estilística não só da estranheza e desajustamento, da indignação e do protesto do artista em face do espetáculo do mundo e da sociedade, como também de sua exigência de uma arte menos epidérmica, mais consentânea com as regiões profundas do ser e com a variedade contraditória do universo.¹⁷

Em **Os Fuzilamentos do Três de Maio de 1808** (figura 8), Goya realiza o máximo de sua construção dramática. O tema sobressai na marcação entre o claro e o escuro, entre as luzes e as sombras. Nessa obra, o lado das vítimas, o lado espanhol, é iluminado pelas luzes trazidas pelos Hussardos franceses; do lado destes, no entanto, predomina o escuro, a sombra. O contraste entre luz e sombra reflete a desilusão de Goya com a sociedade francesa que havia expandido pelo mundo as luzes do século, o progresso, por meio da guerra.

A luz jogada sobre o povo espanhol marca a escuridão produzida pelos homens que a levavam com as armas da razão. A todo facho de luz corresponde à produção de uma região sombria. Nesse quadro, sombrio são os próprios portadores da luz. A figura dos soldados franceses está caracterizada pela inexistência dos rostos. É como se fossem um só. Refletem uma unidade de atitude, não presente do lado espanhol. Colocados na tela a mesma atitude brutal que os define:

Grupo ritmado e disciplinado dos soldados do pelotão de execução representa uma racionalidade demente; a regularidade, a ordem (que

¹⁷ ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, J. Um encerramento. In: GUINSBURG, J. (Org.) **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 291.

deveriam marcar o triunfo dos princípios) vêm apenas regulamentar o exercício da violência. Pela obliquidade que Goya confere à cena, ele esconde o rosto dos Hussardos franceses, [...] Ocupam o primeiro plano, mas tudo neles corresponde e se harmoniza com o céu noturno que domina o fundo da cena.¹⁸

O peso da dramaticidade dessa pintura de Goya circunscreve-se à cena iluminada de sua obra. Ali consegue focar o desespero, simbolizado nos homens que levam a mão à cabeça; a indignação, no personagem cuja expressão busca um desfecho que ele não consegue entender; o desespero servil, no homem ajoelhado a rezar. É no homem de camisa branca e calça amarela que está centrada toda a tensão do quadro. A ênfase dada à postura de crucificação dessa personagem (de joelhos e de braços estendidos para o alto) redobra o impacto visual e emocional em virtude de seu tamanho. De pé, provavelmente, teria o dobro da altura dos Hussardos do pelotão de fuzilamento. Além disso, a posição em que se encontra, ou seja, de joelhos e de braços abertos, imprime-lhe força de mártir. Enfim, como nos lembra Starobinski: “[...] diante da vontade mecanizada do pelotão de execução, assistimos à tragédia da vontade vã, da impotência absoluta. Mas essa vontade vã, incapaz de desviar a morte, Goya nos faz pressentir que ela não poderia ser atingida, nem destruída pela morte. Ele a eterniza”.¹⁹

Na figura desse homem de braços estendidos Goya passa-nos a imagem do indivíduo popular e romântico. Ao Napoleão heroico de Gros ele responde com o seu anti-heroico “mártir de joelhos”. Em sua expressão percebe-se ao mesmo tempo o medo e o sentimento de dignidade e coragem. Seus olhos bem abertos esperam pela morte inevitável. A atitude é de um herói anônimo, sem identidade, mas desafiador. Goya, na verdade, reproduz o colossal: a própria nação levantando-se forte e corajosa.

No decorrer do ano de 1819, Goya trabalhou nas chamadas *Pinturas Negras*. Executou-as nas paredes da casa em que vivia nos arredores de Madri. A temática foi enfocada com a mesma morbidez e crueldade de suas obras sobre a guerra. Novamente predomina o conflito. Agora já não mais a questão das nações, mas o conflito dos tempos. A temática foi enfocada com a mesma morbidez e crueldade de suas obras sobre a guerra. Dessas pinturas destaca-se a de **Saturno devorando um dos seus filhos**.

Ao que parece, Goya fazia então uma reflexão sobre a convivência entre o velho e o novo. Uma denúncia diante da inevitabilidade, segundo ele mesmo, de o velho

¹⁸ STAROBINSKI, Jean. **1789** – Os Emblemas da Razão, São Paulo, Cia das Letras, 1989, p. 130.

¹⁹ Ibid.

impor-se ao novo que o questiona. A crueldade do mito de Saturno, que devorou seus filhos por temor que algum deles viesse a lhe usurpar o trono, despertou a atenção de Goya no fim de sua vida. Goya, na verdade, “enfureceu-se contra seu tempo, do qual compartilhava apaixonadamente a crueldade, a galanteria, o romanesco que começa a putrefazer-se”.²⁰

O universo mental do início do século XIX foi propício para a produção da ideia e da concepção da guerra e da heroificação. Foi nesse universo cultural que Bolívar se nutriu na sua adolescência. Entrequadros de Delacroix, David, Goya o jovem dândi foi educado. Internalizando a perspectiva do conflito, Bolívar, bem como os mercenários que iriam compor as tropas patriotas e realistas durante as guerras de independência, virá para a América com o modelo heroico e disciplinador dos tempos napoleônicos.

A FUNDAÇÃO DA MEMÓRIA HEROICA

O modelo heroico, inspirado pelo momento revolucionário europeu, encontra reflexo na América, à medida que se vive o conflito das lutas de independência.

Enquanto na Europa a violência e a guerra levavam os homens a uma busca de refúgio nos sentimentos interiores, na América, procurava-se, através desses dois elementos, a constituição do elã edificador de uma identidade. O conflito impunha uma ordem militar que, por sua vez, constituía o espaço para a consolidação de um poder centralizado. A elite buscava instituir uma memória que se espelhava no modelo europeu de civilização. Daí, uma procura incessante pelo elemento gerador da unidade e da hierarquização.

A figuração do herói,²¹ no contexto americano de diversidade, caos, violência e guerra, significava ocupar o vazio da memória coletiva, aberto após a diluição da figura

²⁰ FAURE, Élie. **A Arte Moderna**. Tradução de Álvaro Cabral, São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 251.

²¹ É relevante destacar nesse momento a contribuição de Georges Lomné nessa discussão. Em seu texto **La Revolución Francesa y La Simbólica de los Ritos Bolivarianos** faz um destaque especial à utilização do conceito de “Heroización”, que acredito poder verter para o português como “heroização”, conservando a tonalidade de estrangeirismo. Diz Lomné: “En tal contexto, la “heroización” no es palabragana .Si la “voluntad general”, ya sublimada por Rousseau, es instrumento suficiente para fundar El suceso memorable Del acto cívico, también lo es para colocar em su centro al hombre o las hombres memorables. Nota do lexico- La heroización: tomamos este concepto del articulo de Phillippe Goujard: Une Notion-Concepten construction: l’eroisme révolutionnaire” em Dictionaire de sus ages socio-politiques (1770-1815), INALF, Saint-Cloud, 1987. Escribo a este respecto em las págs. 21 y 22. A largo plazo, fue El proceso Del heroización que impregnó más La

do rei com o processo de independência. É a consolidação de uma estratégia de “heroización”, ou, como temos denominado heroificação. Assim, aos poucos, elaborou-se um processo de substituição do referencial de poder do antigo regime, constituído em torno da figura do rei, que era divinizada, para um outro personagem que surgia na cena americana: Bolívar. Nesse sentido foi relevante o aproveitamento de uma mentalidade religiosa. A divinização foi também atribuída a Bolívar como se pode ver no trecho que se segue proferido por um padre quando certa feita entrou em uma igreja: “[...] seguid, señor, que en vos también se encierra una trinidad augusta: sóis el Padre dela Patria, El hijo de la Gloria y ele spiritu santo de La Libertad”.²²

As elites crioulas procuravam exaltar os feitos heroicos do condutor do exército libertador. A constituição do herói (heroización) inspira uma centena de poemas e odes a Simón Bolívar. Citando alguns exemplos:

Nunca dia tan fausto y placentero brillar ha visto/ El cielo Americano:Glorioso hoy respiró el aire /Primero Simon el Grande/ El heróe Colombiano /Enjuga ó Pátria /El lanto lastimero /Que ya estás libre del poder del tirano /Roto su cetro, rota su cadena /Cambia enrisa y placer/ La antigua pena.²³

Em um poema escrito por José Manuel Valdés encontramos também um bom exemplo desse esforço para fundar um personagem heroico, um Bolívar heroico. Nos trechos, abaixo transcritos, do poema de Valdés, foram sublinhados alguns versos que identificam a marca da “heroización”:

Y un angel, asi dice, al invencible Bolívar entre sueños; y que rijo este mundo visible. A mi escojido pueblo: con viveza/ Para que des La libertad te elijo/ Marcha, Combate, Triunfa: vuelve a priesa / A Lima desolada/ Y disculpando sus pasados y erros, sea por ti librada/ Haciendo polvo sus antigos fierros,

[...] Eterno el honor de los varones que libertan a pueblos oprimidos/ Porque em los corazones/ Están sus grandes hechos esculpidos, cuando pasen, Bolívar, tus marciales Victorias, y repases entre

mentalidad francesa al permitir el culto a los grandes hombres, como al soldado desconocido, y haciendo del sacrificio a La pátria la forma suprema del sacrificio.”

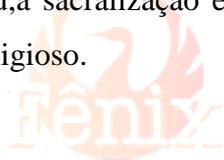
²² EXÉQUIAS EN BOGOTÁ. Relación de las exéquias hecha sen Bogotá, a 10 de febrero de 1831 al Libertador. **Revista De La Sociedad Bolivariana**, nº 106, Quito, 1951.

²³ Gaceta Del Gobierno. Trujillo, Sábado 30/10/1824, nº 47, p. 1. In: **Collección Documental De La Independencia Del Peru**: Comisión Nacional Del Sesquicentenario De La Independencia Del Peru. La Poesia de La Emancipación. Lima, 1971, p. 424.

iguales/ Cual siempre ciudadano/ Te dirá Padre con amor profundo/ El pueblo Americano Y héroe Libertador Del viejo Mundo”.²⁴

Nessa obra, o autor esmera-se por constituir uma ligação de Bolívar com a divindade e, ao mesmo tempo, reconhecê-lo como o pai fundador. Tanto a figura do pai quanto a figura do herói fundador exercem uma função. São imagens que constroem significados ligados à ideia de nação, e canalizam valores como o cultivo da honra, do dever, e principalmente a subserviência à figura da autoridade. Como nos lembra Alcir Lenharo: “[...] submetido a uma identificação com seu pai, o filho manterá com qualquer autoridade, as mesmas inclinações de subserviência dotadas de forte carga afetiva”.²⁵

Essas ideias, fortes no contexto do processo de independência, por certo circulavam no continente, sobretudo após a independência das treze colônias da América do Norte. Uma ideia que se firma é a dos pais fundadores da nação. A representação que então se fazia era a de heróis sobre-humanos, indestrutíveis, e frequentemente sacralizados. Assim, com os heróis fundadores, a nação emergente direcionava seu destino para o progresso.²⁶ No contexto de poema de Valdés, como se viu, a sacralização é acompanhada da metáfora da família, eixo fundamental do apelo religioso.



www.revistafenix.pro.br

²⁴ VALDÉS, José Manuel. Al Exmo. Señor Libertador Simon Bolívar, Lima Libre y Pacífica. Oda. In: **Collección Documental De La Independencia Del Peru.**, Comisión Nacional Del Sesquicentenario De La Independencia del Peru. La Poesía de La Emancipación. Lima, 1971, p. 424.

²⁵ LENHARO, Alcir. **Nazismo: O triunfo da Vontade.** São Paulo: Ática, 1986, p. 15.

²⁶ Essas ideias nos foram sugeridas pela leitura da consistente obra de Elise Marientras, *Les Mythes Foundateurs de la Nation Americaine*, sobretudo o seu estudo sobre o processo de identificação de Washington como “Pai Fundador” da nação americana. Ver: MARIENSTRAS, Élise. **Lês Mythes Foundateurs de La Nation Americaine: Essai sur Le discours idéologique aux Etats-Unis à L’époque de l’Indépendence.** Bruxelles, Editions Complexe, 1992; MARIENSTRAS, Élise. **Nous, Le Peuple: Les Origines Du Nationalisme Américain.** Paris: Gallimard, 1988.



Figura 9: Simon Bolivar, monumento de 1859. Localizado na Praça do Congresso, Lima, Peru. Fonte: http://venciclopedia.com/index.php?title=Archivo:Simon_Bolivar_Lima_Peru.jpg. Acesso em 11 Jun. 2012.

