

cúbico na gravura final, mais alegórica – sobre a qual o artista se representa adormecido. A mesa, a esse título, é parte integrante do ato de se autorretratar: ela aparece como um pedaço do ateliê, um instrumento do pintor ao mesmo título que o estilete que a coruja segura, bem à esquerda da imagem. Trata-se de um *plano de trabalho*, preciso, enquadrado, que se opõe violentamente ao insondável *espaço do sonho* que o domina. Entre os dois, o corpo do artista faz as vezes de interface, um operador de conversão entre essas duas ordens de realidade que são a *obra*, de um lado (trabalho da arte que se cristaliza sobre essa mesma prancha gravada, uma coisa que nós olhamos normalmente colocando-a sobre uma mesa) e o *sintoma*, de outro lado (trabalho do sonho que se espalha no espaço psíquico, entre memória e esquecimento, como nas inervações de nosso corpo inteiro). O sintoma é desordem privada, caos, efervescência, aparição não controlável; a obra é ordem, série publicável, esclarecimento gráfico. Salvo que, neste caso, a obra tem por objeto o próprio sintoma, ou antes a dialética entre a obra e o sintoma pensada por Goya como um tipo de titanomaquia entre a *razón* e seus *monstruos*. Os monstros da razão aparecem somente em nossas costas, por assim dizer (um modo de lembrar, por exemplo, que esquecemos a maior parte dos monstros que povoam nossos sonhos). Mas a arte de Goya escolheu como objeto *mostrar os monstros*, mostrá-los publicamente, gravá-los pacientemente, fazê-los *figurar*, por assim dizer. Para compreender isso, foi preciso primeiro dotar-se de uma filosofia dialética das relações que, numa mesma imagem, são mantidas pela razão e seus monstros.

UMA ANTROPOLOGIA DO PONTO DE VISTA DA IMAGEM

Os *Caprichos* de Goya – a série completa, com as inúmeras obras pintadas ou desenhadas que lhe são próximas – podem sem dúvida serem vistas como um atlas dos monstros que engendram

o sonho ou o sono da razão. No ano mesmo em que *El sueño de la razón* foi composto (1797), Immanuel Kant escrevia que “a veracidade é um dever que deve ser considerado como a base de todos os deveres (...), é portanto um mandamento da razão que é sagrado, absolutamente imperativo, e que não pode se limitar a nenhuma conveniência”.¹²⁵ Não teve Goya que transgredir muitas conveniências para gravar seus *Caprichos*? Em 1799, quando a série estava pronta para ser colocada à venda, o artista teve, em todo caso, que retirá-la após dois dias apenas, por receio de uma censura da Inquisição.¹²⁶

Somente a verdade aborrece, diz-se com frequência. Não há dúvida de que os *Caprichos*, a despeito de suas inúmeras “fantasias”, sejam uma obra de “veracidade” no sentido kantiano do termo. Todas as grandes séries gravadas por Goya – os *Caprichos*, os *Disparates* e os *Desastres*, sem esquecer a própria *Tauromaquia* – poderiam então ser consideradas como ensaios para uma “antropologia do ponto de vista da imagem”, comparável à *Antropologia de um ponto de vista pragmático* que Immanuel Kant publicou precisamente em 1798: livro extraordinário – que Michel Foucault quis traduzir – no qual certas construções conceituais importantes enunciadas na *Crítica da razão pura* encontravam-se literalmente *colocadas à prova*, observadas a olho nu, inquietas, ressentidas às vezes, e, de qualquer forma, experimentadas nos corpos, gestos, imagens de cada um.

A *Antropologia* kantiana inicia-se com um elogio da *representação de si* como “esse poder que eleva o homem infinitamente acima de todos os outros seres vivos sobre a terra”.¹²⁷ Como resposta a isso, que ainda é muito geral, Goya já havia dito em *El sueño de la razón* que não é possível realizar um retrato autêntico de si mesmo sem incluir animais, animalidades, inumanidades ou estranhezas, que, ao dar consistência a nossos medos, nos constituem. O próprio Kant não ficou alheio a esse tipo de problema quando, interrogando-se sobre “a observação de si mesmo”, logo introduziu a questão das “representações

que temos sem que estejamos conscientes delas”. “Representações *obscuras*”, diz ele, representações cujo campo é, de fato, “muito mais extenso” que aquele de todas as “representações *claras*” colocadas a nossa disposição. “Frequentemente, somos o brinquedo de representações obscuras”, admite ele enfim, notadamente quando o desejo – deveríamos acrescentar a angústia ou a própria memória – aí se intromete.¹²⁸

Logo, na *Antropologia de um ponto de vista pragmático* Kant se interrogou sobre as “diversas formas de faculdade de invenção sensível”, tanto quanto sobre as potências da imaginação.¹²⁹ Refletiu sobre esta nos termos simétricos da memória e da predição, num parágrafo intitulado “Da faculdade de tornar presente o passado e o futuro pela imaginação”.¹³⁰ Inquietou-se com a mesma questão colocada por Goya, a saber, que “é perigoso fazer experiências com o espírito e torná-lo, até certo ponto, doente, para observá-lo e buscar sua natureza através dos fenômenos que então se produzem”, os principais perigos tendo sido revisados pelo filósofo sob as rubricas “alteração do humor” e “devaneio melancólico”, antes da “confusão mental” e da “extravagância”.¹³¹ Mas, para aquele que admitia que a veracidade é tão “imperativa” que ela não pode estar “limitada por nenhuma conveniência”, convinha justamente não reduzir a desrazão a uma pura e simples falta de razão: “Pois a desrazão (que é algo de positivo e não apenas uma falta de razão) é, assim como a própria razão, uma pura forma à qual os objetos podem corresponder e ambos se elevam ao universal.”¹³²

É exatamente isso que Goya, literalmente, lançou sobre a folha de seu primeiro desenho preparatório ao *El sueño de la razón* (Figura 30): algumas figuras de seus medos se atropelam ali de maneira evidentemente singular e “perlaborada” – muitos outros espectros o habitavam, com efeito –, mas a situação alegórica permite ao tumulto imaginário aceder a essa “pura forma” da qual falava Kant, algo que “se eleva ao universal” através, sobretudo, da utilização do *lavis* de sépia que sugere um

distanciamento – o cinzento das imagens-memória – ao mesmo tempo em que unifica a imagem como um espaço inseparavelmente exterior (visão objetiva, situada, do artista em sua mesa de trabalho) e interior (visão insituável dos animais, máscaras, rostos que flutuam por todos os lados e em todos os sentidos).

O segundo desenho preparatório corresponderia, por outro lado, a um momento muito diferente da elaboração goyesca (Figura 31): a abundância das anotações por si só sugere que esse desenho diz respeito a uma decisão teórica global, enquanto o primeiro desenho correspondia sobretudo a um momento de *experimentação fenomenológica* local sobre a emergência de alguns “monstros” durante o “sono da razão”. Primeiro, no alto da folha, Goya inscreveu *Sueño 1º*, “Primeiro sonho”. Decisão estratégica: Goya pensa então que essa imagem – que havia sido precedida por muitas outras – poderia servir de frontispício à série inteira dos *Caprichos*, o que talvez explique a grande reserva de branco indicada para um eventual título (sabe-se que, ao final, Goya preferiu retornar à solução mais canônica de um autorretrato “exterior” mostrando sua autoridade, sua posição de autor, longe da imagem frágil e “interior” do homem desabado-assombrado que vemos no *Capricho 43*).

Em seguida vem o texto inscrito sobre a borda da mesa. Nenhuma relação ainda com a frase articulada – a proposição, o argumento filosófico – que logo se lerá na gravura. O artista dispôs, conforme a tradição, sua assinatura ou marca de autoridade: “Desenhado e gravado por Francisco Goya, ano 1797” (*Dibujado y grabado p^r F^{co} de Goya, año 1797*). Mas essa inscrição vem precedida de duas palavras programáticas, tão ambiciosas quanto enigmáticas: “Linguagem universal” (*Ydioma universal*). O que Goya visava com essas duas palavras? Seria a “língua dos sinais” destinada às pessoas que, como ele, eram surdas?¹³³ Uma consideração interna nos levaria, antes, a procurar do lado dos elementos *in praesentia*, a saber, a própria imagem, mas também o comentário inscrito por Goya logo abaixo: “O autor

sonhando. Sua intenção é apenas a de banir alguns preconceitos vulgares e perpetuar, nessa obra de caprichos, o firme testemunho da verdade.” A esse comentário, é preciso acrescentar aqueles oferecidos respectivamente pelos manuscritos do Prado e da Bibliothèqu nationale de France: “A fantasia privada de razão produz monstros impossíveis: unida à razão, ela é mãe das artes e a origem de suas maravilhas. (...) Página de abertura dessa obra: quando os homens não ouvem o grito da razão, tudo se torna visões.”¹³⁴ Vale a pena, enfim, reler o anúncio anônimo dos *Caprichos* – mas no qual o vocabulário do próprio Goya transparece a cada frase – publicado no *Diario de Madrid* nos dias 6 e 19 de fevereiro de 1799:

Dentre as múltiplas extravagâncias e erros comuns em toda sociedade civil, dentre as preocupações e armadilhas vulgares autorizadas pelo hábito, pela ignorância ou pelo interesse, o autor, convencido de que a recensão crítica dos erros e dos vícios humanos (...) também pode ser objeto da pintura, escolheu como assuntos próprios para a sua obra aqueles que acreditou serem aptos a fornecer matéria para o ridículo e exercerem ao mesmo tempo a fantasia do artifício. [O autor] tentou expor à visão formas e atitudes que existiram apenas, até o momento, no espírito humano, obscuro e confuso pela falta de cultura ou alterada pela paixão desenfreada. (...) A pintura (como a poesia) escolhe no universal aquilo que ela julga mais apropriado a seus fins; reúne em um só personagem fantástico ou imaginado circunstâncias e caracteres que a natureza distribui entre vários; dessa combinação, engenhosamente disposta, resulta uma feliz imitação pela qual ela adquire, quando usa um bom artifício, o título de inventora e não o de copista servil.¹³⁵

Todos esses textos manifestam, a meu ver, nada mais do que o “gaio saber inquieto” do próprio Goya: gaio, que diz respeito a uma decisão estrondosa ou a uma mudança de valores com frequência irônicos, até mesmo grotescos, na invenção de suas

imagens; *saber*, que diz respeito a uma concepção radical da atividade artística enquanto ato de “veracidade” filosófica; *inquietação* que diz respeito ao fato de que, para assumir tudo isso, Goya era obrigado a andar sobre o fio da navalha e, a cada instante, arriscava cair nas contradições de seu próprio vocabulário. No centro dessas contradições, há a imagem, claro, e a *imaginação* que é sua faculdade produtora. Por exemplo, no texto do desenho preparatório ao *Capricho 43*, lemos que o autor “sonha” no mesmo momento em que pretende revelar a falsidade dos “sonhos” vulgares; lemos que ele pretende trazer um “testemunho firme da verdade”, mas isso se fará pelo intermédio de uma série de “caprichos” desenfreados. No manuscrito da Bibliothèque nationale de France, Goya – homem surdo – fustiga todos os que “não ouvem o grito da razão”; fustiga ainda aqueles para quem “tudo acaba em visões”, justo ele – homem de imagens – que transformava todas as coisas em coisas visuais. Enfim, na publicidade do *Diario de Madrid*, ele se coloca contra “o espírito humano obscuro e confuso”, o mesmo que propõe, em seus *Caprichos*, apenas imagens obscuras e confusas cujos mistérios os iconógrafos continuam a escrutar.

Mas essas aparentes contradições de Goya são apenas a contrapartida de uma inquietação capaz de se transformar em posição dialética, o que demonstra sua remarcável concepção da imaginação (*fantasia*) e, por conseguinte, da própria atividade artística. A imaginação seria, de certa forma, o *pharmakon* de Goya: ela é de fato essa “linguagem universal” que serve para tudo, ao melhor e ao pior, ao pior dos *monstra* assim como ao melhor dos *astra*. A imaginação abandonada a ela mesma, eis o pior: ela produz então “monstros impossíveis” e deixa proliferar as “extravagâncias e erros” de uma “sociedade civil” abandonada à “ignorância ou ao interesse”. O que fazer para conduzir sua crítica? Censurá-la é justamente o que a Inquisição tenta fazer: é injusto e ineficiente, é um obscurantismo contra

conceito
imagina
ção

o outro. De toda maneira, antropologicamente falando, ninguém saberia “suprimir” as imagens ou a imaginação de que o homem é inteiramente moldado. É preciso, portanto, investir nesse terreno perigoso e convocar a *imaginação com a razão*, sua falsa inimiga. A arte nomearia então o lugar em que essa dupla convocação é tornada possível: “Unida à razão, [a imaginação] é a mãe das artes.” Por isso – elemento capital do raciocínio de Goya – a própria pintura pode ter como objeto a “crítica dos erros” humanos. Uma *crítica* no sentido de Kant, pode-se dizer, e que faz da pintura, aos olhos de Goya, uma atividade filosófica visando ao “universal” (notemos a habilidade política de Goya ao empregar, para se justificar no *Diario de Madrid*, a palavra que ele teme acima de tudo, a saber, a *censura* da Inquisição).

imaginação
Em resumo, não se revoga a imaginação: deve-se *carregá-la* – como Atlas carrega o céu para se tornar o seu conhecedor por excelência – e *recarregá-la* sobre uma mesa de trabalho ou uma prancha a ser gravada. Isso se realiza por uma escolha racional, uma “combinação” que já designa o “artifício” figurativo o mais importante como uma *montagem* de coisas diversas e confusas que, “engenhosamente dispostas”, permitem a uma imagem pintada ou gravada tocar o universal. Os “monstros” de Goya não têm absolutamente nada de uma efusão pessoal, sentimental ou frívola que sugere uma leitura equivocada da palavra *fantasia*: eles são obra de um artista que considerava seu trabalho como uma “antropologia do ponto de vista da imagem”, logo, uma reflexão fundamental sobre as potências da imaginação no homem, reflexão que empresta seu próprio método a seu objeto, a imaginação pensada como instrumento – aparelhado, tecnicamente elaborado, filosoficamente construído – de um verdadeiro *conhecimento crítico* do corpo e do espírito humanos.

Eis então a *arte* pensada por Goya como uma verdadeira *crítica* filosófica do mundo e, particularmente, dessa “sociedade civil” que ele evoca no *Diario de Madrid*. Para assumir tal

desafio, será preciso agir dialeticamente, em duas frentes ao mesmo tempo: para sua atividade crítica, o artista deve proceder a *enquadramentos* justos da realidade que ele observa, e partindo dessa *verdad* da qual ele quer testemunhar; para sua atividade estética, ele atribui a si mesmo a liberdade, a *fantasía*, de proceder a *montagens* entre as coisas as mais díspares. Assim, observa-se que Goya procede com frequência a enquadramentos patéticos daquilo que ele observa para melhor criticá-lo: tomando exemplos relacionados ao motivo do corpo – ou à “fórmula de *pathos*” – que nos interessa aqui, podemos notar a amplitude em Goya de motivos em que se vê um personagem *dobrar-se sob um fardo*. Para tanto, basta “enquadrar”, isolar na rua – e na folha de desenho – um carregador em seu trabalho (Figura 32). Mas é necessário também empregar sua *fantasía* crítica inventando “montagens” alegóricas em que se vê, entre outros, um camponês trabalhando a terra com um eclesiástico sobre os ombros (Figura 33) ou ainda uma mulher dobrando-se sob o peso de seu marido como um asno sob o de seu mestre¹³⁶ (Figura 34).

Essas montagens alegóricas são com frequência tão brutais quanto as figuras satíricas criadas numa ótica de *propaganda política* (tema maior, não nos esqueçamos, do trabalho de Warburg no momento em que ele concebia o seu atlas de imagens). Elas se assemelham, desse ponto de vista, às imagens incômodas de William Hogarth e, em geral, às caricaturas alegóricas que floresceram em toda a Europa a partir da metade do século XVIII.¹³⁷ Mas há também em Goya tudo o que normalmente não existe em tais imagens, a saber, uma intensidade psíquica a qual não seria de se espantar que tenha sido reconhecida e admirada pelos Românticos franceses, a começar por Théophile Gautier que, já em 1838, fazia uma resenha dos *Caprichos* e via em Goya um “artista de primeira ordem”, apesar de uma “maneira de pintar (...) excêntrica”, para além de qualquer “impulso”:



Figura 32 - Francisco Goya, *O Carregador*, 1812-1823. Pincel e lavis de sépia sobre papel, 20,5 x 14 cm. Paris, Musée du Louvre. Département des Arts graphiques (RF 38976 recto). © RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/ Michèle Bellot.

A individualidade desse artista é tão forte e tão demarcada que nos é difícil dar uma ideia, mesmo aproximativa. Não se trata de um caricaturista como Hogarth, Bamburry ou Cruikshank; Hogarth, sério, fleumático, exato e minucioso como um romance de Richardson, deixando sempre ver a intenção moral; Bamburry e Cruikshank, tão notáveis por sua verve maligna, seu exagero bufão, não têm nada em comum com o autor dos *capricchi* [sic]; Callot lhe seria mais próximo;



Figura 33 - Francisco Goya, *¿No sabrás nunca lo que llevas en las espaldas?*, 1820-1824. Tinta sobre papel, 20, 14,2 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado. Fotografia DR. © Photographic Archive Museo Nacional del Prado.

Callot, metade espanhol, metade cigano; mas Callot é preciso, claro, fino, exato, fiel ao verdadeiro, apesar do maneirismo de seu estilo e a extravagância fanfarrã de seus ajustes; suas mais singulares diabruras são rigorosamente possíveis, o sol brilha em suas águas-fortes, onde a busca dos detalhes impede o efeito e o claro-escuro, que são obtidos somente com sacrifícios. As composições de Goya são noites profundas nas quais algum raio de luz esboça bruscamente pálidas silhuetas e estranhos fantasmas. (...) Dissemos que Goya era um caricaturista, na falta de palavra mais justa. Trata-se de caricatura do gênero de Hoffmann, em que a fantasia se mistura sempre à crítica e que chega muitas vezes até o lúgubre e o terrível. (...) As caricaturas de Goya encerram, dizem, algumas alusões políticas, mas (...) é preciso

procurá-las através da tela espessa que os obscurece. (...) Quanto ao alcance estético e moral dessa obra, qual seria ele? Nós o ignoramos. Parece que Goya deu sua opinião sobre isso em um de seus desenhos, em que é representado um homem com a cabeça apoiada sobre os braços e em torno do qual rodopiam corujas, mochos, criaturas imaginárias. A legenda dessa imagem é – *El sueño de la razón produce monstruos*. É verdade, mas isso é muito grave.¹³⁸



Figura 34 - Francisco Goya, *Mau marido*, 1824-1828. Lápis sobre papel, 19,2 x 15,1 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado. Fotografia DR. © Photographic Archive Museo Nacional del Prado.

Charles Baudelaire, enfim, acabou encontrando os *Disparates* e os *Caprichos* de Goya. Após o *Salão de caricatura* de 1846, claramente orientado no sentido de uma crítica social – o que se pode ler desde o subtítulo da coletânea: “Crítica em versos e contra todos”¹³⁹ –, Baudelaire publicou em outubro de 1857 um longo artigo intitulado “Alguns caricaturistas estrangeiros” no

qual, após Hogarth e Cruikshank, aparecia a figura de Goya, esse “homem singular [que] abriu novos horizontes para o cômico”: horizonte do “cômico feroz e (...) sobretudo fantástico”.¹⁴⁰ É um cômico paradoxal em que o riso se imobiliza até o pavor, “algo que se parece com esses sonhos periódicos ou crônicos que cercam regularmente nosso sono”¹⁴¹ – alusão possível, a meu ver – ao próprio *El sueño de la razón*.

É isso que caracteriza o verdadeiro artista, sempre duradouro e vivaz até mesmo em suas obras mais fugidias, presas aos acontecimentos, por assim dizer, que chamamos de *caricatura*; é isso, dizia eu, o que distingue os caricaturistas históricos dos artísticos, o cômico fugidio do cômico eterno. Goya é sempre um grande artista, muitas vezes assustador. Ele reúne a alegria, a jovialidade, a sátira espanhola do bom tempo de Cervantes, ao espírito muito mais moderno, ou pelo menos que foi muito mais procurado nos tempos modernos, o amor inatingível, o sentimento dos contrastes violentos, dos pavores da natureza e das fisionomias humanas estranhamente animalizadas pelas circunstâncias [através] de toda a devassidão do sonho, todas as hipérboles da alucinação (...) Todo o hediondo, toda a imundice moral, todos os vícios que o espírito humano pode conceber estão escritos nessas (...) faces que, de acordo com um hábito frequente e um procedimento inexplicável do artista, estão entre o homem e o animal. (...) O grande mérito de Goya consiste em criar o monstruoso verossímil. Seus monstros nasceram possíveis, harmônicos. Ninguém ousou mais do que ele no sentido do absurdo possível. Todas as contorsões, os rostos bestiais, essas caretas diabólicas estão impregnadas de humanidade. Mesmo do ponto de vista particular da história natural, seria difícil condená-las, tal a analogia e a harmonia em todas as partes de seu ser; em uma palavra, a linha de sutura, o ponto de junção entre o real e o fantástico é impossível de ser percebido; é uma fronteira vaga que o analista o mais sutil não saberia traçar, a tal ponto a arte é, ao mesmo tempo, transcendente e natural.¹⁴²

Nesse trecho, Baudelaire insiste sobre o paradoxo constante das composições de Goya, sempre entregues à *fantasia dos contrastes*: o que nele é “cômico” é “assustador”, o que é “sátira” é “apavorador”, o que é “face bestial” é “humanidade” por excelência... Entretanto, tais paradoxos não seriam nada sem a necessidade fundamental que os sustenta e que, segundo Baudelaire, só pode ser compreendida diante de um autêntico saber das *leis da história natural*, quando Goya se revela capaz de nos mostrar monstros “possíveis” ou “verossímeis”. O que isso quer dizer senão que o grande artista se destaca por sua capacidade de reunir o “transcendente” e o “natural”, o “fantástico” e o “real”? E não seria essa, exatamente formulada, a definição baudelairiana da *imaginação* que, para além de toda fantasia gratuita ou pessoal, torna-se capaz de colocar em evidência as “linhas de sutura” ou os “pontos de junção” entre as coisas aparentemente opostas – o riso e a angústia, a humanidade e a animalidade, o rosto exterior e o espectro interior –, essa percepção das “relações íntimas e secretas das coisas”¹⁴³ indispensável ao próprio sábio, e não apenas ao poeta? É o que Baudelaire condensa magnificamente, a respeito de Goya, quando nos propõe ver, na efervescência de suas figuras, algo como rigorosas “amostra[s] do caos”.¹⁴⁴

Amostragem

AMOSTRAS DO CAOS, OU A POÉTICA DOS FENÔMENOS

Parece-nos necessário, após enunciar esses vastos questionamentos, voltar-nos a partir de agora para aquele que, na passagem das Luzes ao Romantismo, desejou, justamente, dar uma “amostragem do caos” do mundo sobre a base de uma dupla posição assumida de *poeta* e de *sábio*, posição essa escorada por uma *teoria da imaginação* que era também uma *teoria do saber*, uma filosofia das “linhas de sutura”, dos “pontos de junção” ou das “relações íntimas e secretas das coisas”. Trata-se de Goethe, é