

A MORTE EM RETRATO: GÊMEOS DE MÁRIO CLÁUDIO

Maria Theresa Abelha Alves*

1. O plano da “Trilogia das Constelações”

Gêmeos é o terceiro romance de uma trilogia em que Mário Cláudio, mais uma vez¹, recorre a esse recurso clássico para tornar legíveis tempos e espaços, sem deixar, no entanto, de surpreender seu leitor com uma obra inteiramente nova. O *modus operandi* da escrita marioclaudianiana na “Trilogia das Constelações” consiste em apresentar um narrador que percorre as constelações da vida humana em sua essência, observando cada personagem na interação dramática com as demais, a fim de desvendar como as existências reagem às pressões externas e/ou internas, cosmológicas ou noológicas, que as inquietam e perturbam; como reagem ao jogo de poder que as condiciona, e que lhes marcam os papéis sociais; como, sobretudo, diante das fases obscuras por que passam, as existências cintilam por meio da arte².

O escritor escolhe para essa trilogia três constelações formadas por sete estrelas visíveis, pois o número sete é pleno de significados, representando a totalidade que se obtém pela conjunção de contrários absolutos, soma que é da materialidade com a espiritualidade³. Estabelecendo a correspondência entre constelações e romances, sete são as personagens de cada obra, observadas na tensão matéria e espírito que se desdobra em outras oposições a fim de conformar a totalidade de cada qual. O que mantém o equilíbrio das estrelas no firmamento é o movimento constante de atração e repulsa que sub-

* UFRJ/CNPq.

¹ A primeira trilogia composta por Mário Cláudio foi denominada de “Os Hiperbóreos”, compreendendo seus três primeiros romances: *Um Verão Assim*, *As máscaras de Sábado* e *Damascena*. A segunda, intitulada “Trilogia da Mão”, engloba os romances *Amadeo*, *Guilhermina* e *Rosa*. A “Trilogia da Árvore”, composta pelos romances *A Quinta das Virtudes*, *Tocata para dois clarins* e *O Pórtico da Glória*, é a terceira e nela os antepassados do próprio escritor são transformados em personagens de ficção. A “Trilogia das Constelações” é a quarta, e dela fazem parte os romances *Ursamaior*, *Orion* e *Gêmeos*.

² A resolução (ou tentativa de resolução) dos problemas em cada uma das obras se faz por meio da arte. Em *Ursamaior*, o universo artístico se inscreve na dança de uma das personagens, ou no gosto pelas antiguidades em outra, ou pela escrita numa terceira, ou pelo prazer das demais de se fazerem teatro, exacerbando a condição de *hipocrites* de todo ser em meio ao jogo social. Em *Orion*, a personagem escreve outra história do êxodo dos judeus entre as linhas do livro sagrado. Em *Gêmeos*, é a arte pictórica que faz o protagonista – o pintor Goya – ultrapassar os problemas do cotidiano.

³ “*Il symbolise la totalité de l'espace et la totalité du temps. Associant le nombre quatre, qui symbolise la terre (avec ses quatre points cardinaux) et le nombre trois, qui symbolise le ciel, sept représente la totalité de l'univers en mouvement*” (CHEVALIER, J.; GHEERBRAN, A., 1974, v. 3, p. 171).

mete umas estrelas às outras, fazendo-as integrarem um mesmo campo de força. De igual forma, na “Trilogia das Constelações”, cada estrela-personagem se submete a um campo de força de natureza física e social que se reconhece como manifestação de poder. O fato e a ficção se entrelaçam, de modo a sugerir ao leitor a atmosfera dos tempos e dos espaços privilegiados por cada romance e, ao mesmo tempo, permitir-lhe uma incursão nos jogos de poder, feitos também de atração e repulsa, que comandam ações e ideologias, e que dinamizam as mentalidades, escrevendo-lhes a história. Convém ressaltar que, já a partir do título de cada obra, fica patente a base metafórica sobre a qual se constrói a trilogia, pois é como fato de linguagem que cada estrela-personagem cintila ou se apaga.

Por meio de um conhecido pintor de retratos, Francisco de Goya y Lucientes, se desvelam, em *Gêmeos*, os jogos de poder da segunda metade do século XVIII e início do XIX. São jogos que envolvem interesses econômicos e jogos libertinos de sedução, inscritos nas relações domésticas. O microcosmo social – a casa – passa a ser metonímia do macrocosmo.

2. Do mito ao símbolo

A constelação de Gêmeos encontra sua significação original nos mitos gregos de “Leda e o Cisne”⁴ e dos “Dióscuros”⁵. São mitos que falam de amor, de traição, de fidelidade, de vida e de morte.

⁴ Leda, princesa de Calidão, desposara Tíndaro, que era o herdeiro do trono de Esparta. Depois da noite de núpcias, ela se despira e se atirara feliz a um lago. Júpiter a viu nua a banhar-se e, fascinado pela beleza da jovem, desejou-a ardentemente. Como suspeitasse que ela não se deixaria seduzir por ele, resolveu possuí-la mediante uma artimanha. Disfarçando-se em cisne, ele se aproximou da jovem. Sem saber da metamorfose, Leda acariciou em seu colo a ave que nadara em sua direção. Assim, numa só noite, Leda fora possuída pelo marido e por Júpiter. Meses depois, expeliu dois ovos fecundados e, de cada um deles, nasceu um casal de gêmeos. Do primeiro ovo nasceram Castor e Helena, do segundo, Pólux e Clitemnestra. Em cada ovo havia um homem e uma mulher, um filho de Tíndaro e outro de Júpiter. Os filhos deste – Pólux e Helena – eram imortais, mas os daquele – Castor e Clitemnestra – não, e deveriam viver e morrer como qualquer ser humano.

⁵ Dióscuros (palavra proveniente de *Zeus* = Deus, e *Kouroi* = filhos, significando “filhos de deus”) é o nome por que foram conhecidos os dois filhos de Leda, Pólux e Castor. A região onde viviam era assolada por violentos malféitores. Os Dióscuros conseguiram derrotá-los, sendo considerados heróis. A partir de então, se viram envolvidos em muitas façanhas de que sempre saíram vitoriosos. Houve, no entanto, uma batalha, consequência cruel de um fato amoroso, que não acabou bem. Os Dióscuros se apaixonaram por Helaira e Febe, que eram, respectivamente, as noivas dos gêmeos Idas e Linceu, e raptaram-nas. Travou-se um combate entre as duas duplas de gêmeos: Pólux matou Linceu, e Castor morreu abatido pela lança de Idas. Infeliz pela perda do irmão, Pólux pediu a Júpiter que lho devolvesse. Comovido pelo apelo do filho que não poderia acompanhar o irmão ao mundo dos mortos, Júpiter propôs que ele desse uma parte de sua imortalidade ao irmão. Pólux aceitou e, então, ele e Castor passaram a viver e a morrer alternadamente. Os irmãos só se encontravam na hora de inverter os papéis e, para se verem amiúde, começaram a efetuar a inversão cada vez com mais frequência. Tamanha fraternidade enterneceu Júpiter, que cristalizou os Dióscuros na constelação de Gêmeos para que eles nunca mais se separassem.

Olhando o céu, o homem procurou não propriamente as estrelas, mas, sim, ver-se a si mesmo através delas. Apreciou, na constelação de Gêmeos, o laço que efetiva as relações em semelhanças e diferenças, simetrias e dissonâncias, como símbolo da dualidade na identidade, e, no lugar de estrelas, viu dois corpos entrelaçados, frente a frente, representando, cada um a sua maneira, o duplo que nos introduz nos contrários polarizados. As duas “cabeças” da constelação são, respectivamente, as estrelas Pólux e Castor. Se na lenda Castor era mortal, a estrela de seu nome representa a terra e a morte; em contrapartida, a estrela que representa o céu e a vida é a de nome Pólux.

O romance de Mário Cláudio atualiza, mediante espelhamentos, antíteses, comparações, paralelismos e alternâncias, o simbolismo dessas lendas, ao trabalhar com as dualidades que constituem os conceitos míticos de “Leda e o Cisne” e dos “Dióscuros”, isto é: amor e engano; mortalidade e imortalidade; masculino e feminino; divindade e humanidade; permanência e passagem; dia e noite; luz e trevas; ação e emoção; realidade e arte. Embora tais dualidades sugiram o desejo de buscar a sintonia dos contrários e também de compreender a face luminosa e obscura de cada personalidade, embora haja um substrato real e histórico para os acontecimentos narrados sobre Goya, a base metafórica do título, passando pela atualização dos conceitos míticos mediante figuras retóricas, patenteia que Dom Francisco só ama, pinta, envelhece e morre nas artimanhas do texto, como efeito de linguagem e de ficção.

No romance de Mário Cláudio, as duas alusões que são feitas à constelação de Gêmeos partem da inquietação de Dom Francisco sobre a vida e a morte. A primeira ocorre no momento em que o pintor percorria com Simón as ruas de Madri à procura de temas para as gravuras que haveria de fazer⁶, “onde a guerra range e explode, e que constituem código ao alcance de toda a gente” (CLÁUDIO, M. 2004, p. 64)⁷ e se depara com um jovem morto que haveria de ser motivo de uma de suas mais famosas pinturas:

(...) imenso, estirado de costas, e de pernas afastadas, como se estivesse no potro (...). Estampavam-se-lhe nos olhos, escancarados como charcos enormes, as sete estrelas de Gémeos. E semelhante a um deus voava ele na sua viagem, rente ao chão empedernido que não o tragaría (p. 65).

Se essa primeira referência alude à morte, a segunda focaliza a força geradora de vida que cada mulher carrega em si e que se manifesta a partir da primeira menstruação. Rosarito, que pintava uma de suas miniaturas sob o vigilante olhar de seu mestre Dom Francisco, desmaiara, e este, que tentara reanimá-la, borrifando-lhe água no rosto, distinguira “a almofada sobre que se sentara ela, manchada pelas espessas gotas de sangue que resumiam o trânsito a mulher, distribuídas de forma a compor a figura da constelação de Gémeos” (p. 88-89).

⁶ Goya registrou os horrores da guerra em 85 gravuras, sob o título *Desastres de Guerra*, série iniciada em 1819.

⁷ Todas as citações de *Gêmeos* serão dessa edição, indicadas apenas pelos números das páginas.

A simetria da constelação, cujas estrelas Castor, Mebsula e Tejat são paralelas a Pólux, Mekbuda Wasat e Alhena, ilustra o simbolismo do duplo (masculino e feminino; trevas e luz; sujeito e objeto; interior e exterior; vida e morte) que, como nos ensinam Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, representa “*toutes les oppositions intérieures et extérieures, contraires ou complémentaires, relatives ou absolues, qui se résolvent dans une tension créatrice*” (Chevalier; Gheerbrant, 1973, p. 371).

Esse combate entre as oposições que cada qual deve executar e que exige o abandono de uma parte de si mesmo, combate que se pode resolver pela arte, encontra-se em *Gêmeos* como trama diegética.

3. Os jogos de poder e sedução

O pintor Francisco Goya y Lucientes é transformado em protagonista do romance, tendo como espaço de atuação a propriedade que ficou conhecida como “*Quinta Del Sordo*”, para onde se retirara em 1819, e em cujas paredes pintou suas famosas “pinturas negras”. A narrativa principia no momento em que ele, com sua amante e a filha desta chegam à *Quinta*. O pintor é feito personagem em sua esfera familiar, por isso, é simplesmente como Dom Francisco que ele figura no romance. A opção romanesca pelo prenome do pintor e não pelo sobrenome que o consagrou é também um recurso para expor o caráter ficcional do relato: Dom Francisco é ser de papel.

Os jogos de poder de então compreendiam, entre outros, jogos perversos e libertinos de sedução⁸, tais como os que Rosarito, com fingida inocência e muita malícia, executava para prender a si a atenção dos rapazes da *Quinta* e para, ao mesmo tempo, prender a atenção de Dom Francisco, despertando-lhe desejo e ciúme. A menina, para se insinuar ao pintor com provocadora brejeirice, “puxava acima a cintura de modo a que ressaltassem as mamitas que se lhe iam desenvolvendo. E saltitava com essa traquinice de garotinha que conforma seguro sinal de que se empenha desde já a inventiva mulhêr em imprudentes especulações” (p. 35) e, depois, perguntava a ele pela saúde, pelo estado em que estavam seus rins doentes, pelo incômodo causado pelos joanetes e pelo catarro preso (p. 27), comprazendo-se em evidenciar-lhe a decrepitude e impotência face à sua exuberante e saudável juventude. Rosarito agia como a cúmplice sádica que sabe provocar o masoquismo no parceiro, deleitando-se com a angústia provocada, por isso maltrata o cãozinho, Dom Beltrán, cuja dor maior era em Dom Francisco que doía (p. 53).

Além dos jogos de sedução, há os jogos de interesse, em que a fidelidade ao patriarca correspondia à herança que ele haveria de deixar. Por isso, os possíveis herdeiros

⁸ Goya nasceu em 1746, passou grande parte de sua vida no século XVIII, época dos jogos libertinos. Quando chega à *Quinta*, o século XIX ainda não atingira duas décadas, de modo que é compreensível que o poder manifesto a partir de jogos perversos de sedução ainda fosse constante.

tecem planos para o futuro com os bens que ainda não receberam, esperando com impaciência a hora da morte do benfeitor. Querendo vingar-se previamente daqueles que esperavam sua morte, Dom Francisco distribuía gordas esmolos, sentindo “incomparável prazer de conspirar contra Dona Leocádia, subtraindo-lhe ao futuro os capitais com que planeava acomodar-se” (p. 69) quando ele morresse. Francisco percebia que Leocádia se juntara a ele por interesse e se perguntava: “– Que megera seria esta, vinda dos quintos do Inferno, animada pela exibida intenção de me adoçar a viuvez, empenhada de facto em realizar o seu negócio de sanguessuga?” (p. 82). Francisco sabia que Leocádia e Rosarito assentavam o que o pintor ganhava, numa verdadeira “tesouraria do deve-haver” (p. 83), para não serem ludibriadas na hora da partilha.

Sabe-se que, no plano das sensibilidades, o advento do capitalismo trouxe consigo o sentimento de temor diante da morte, de angústia frente à certeza e à expectativa do fim. A fatalidade da morte começa a ser enfrentada nos meados do século XVIII, quando são tomadas precauções de higiene pessoal e de saneamento das moradias e se aumentam os cuidados no sentido de prolongar e otimizar a vida, já que os homens importavam como força produtora de riquezas (Rodrigues, 2000, p. 57).

Reconhecendo-se individualmente como fonte de riqueza, o burguês alimentou o sonho de permanência, encomendando retratos e miniaturas de retratos em que se eternizasse, marcando, assim, um estatuto social e financeiro, através da pose e das posses. É quando o testamento se transforma em documento jurídico. Dom Francisco era pintor de retratos, Rosarito, de miniaturas, e, por várias vezes, a questão do testamento ocupa as personagens Francisco e Leocádia, de modo a insinuar que o jogo de poder doméstico não se distanciava do interesse pecuniário, antes o acentuava.

Dona Leocádia, ao pressentir que o pintor se avizinhava da morte, começara a resguardar sua possível herança, encafuando “pressurosamente as quantias que ia amontoando” (p. 81) e as moedas estrangeiras que julgava valerem muito (p. 81), exagerando na economia doméstica, servindo as papas sem azeite para vender todo o óleo produzido na *Quinta* (p. 82), vigiando Dom Francisco, quando este recebia visitas, para que ele não lhes ofertasse um de seus quadros (p. 82), e escrevendo a nobres que a poderiam valer no caso de uma futura partilha de bens (p. 84). Consciente dos verdadeiros motivos de Leocádia, o pintor vai agir no sentido inverso. A cena da leitura de seu testamento, narrada em terceira pessoa, e a decepção que provocaria às duas interessadas, o comprovam:

E emergem da sombra aqueles que leem um papel interessante, e que serão os que lhe sobreviveram, e espantar-se-ão com os termos do testamento que Dom Francisco largar, segundo os quais nem um chavo haverá de ir ter ao bolso das megeras, que se arranjem, que ganhem a vida à própria custa como ele ganhou, que se encostem a outro que caia na esparrela! Parecem duvidar os leitores do conteúdo do documento, mas não abandonam a releitura dele como se nem tudo houvesse sido dito ainda, e ocorrem-lhes as injúrias que o artista finado merece, ingrato filho da puta, cínico sem vergonha, refinadíssimo traidor (p. 99).

Interesse, sedução e perversidade se manifestam também nos jogos domésticos de poder. Desde o início do romance, Dona Leocádia, que pretende entronizar-se como verdadeira senhora da *Quinta*, é representada em situação de mando, definida que é pelos verbos – *mandar, determinar, ordenar* –: “Dona Leocádia apeou-se da cadeirinha, e logo disparou a soltar ordens por aqui e por além com essa vontade de quem se assegura de uma disciplina hipotética no meio de um caos de árdua penetração” (p. 15) e, prosseguindo no exercício de seu poder:

(...) mandara espalhar luminárias pelas várias câmaras. (...). A mulher cirandava por aqui e por ali, [...] arvorando aquele agastamento, mais fingido do que real, que reputava de inseparável da eficiência dos seus ofícios. Reclamava uma peça de mobiliário, deixada lá fora ao relento, determinava que se batesse um tapete e se acendesse uma lareira, ordenava que se fizessem as camas, perdidas na vastidão dos aposentos, como cavalos na planície, com específicos lençóis que ninguém alcançava desencantar (p. 18).

Dom Francisco procurava não interferir nas ações de sua amante, a não ser quando a prepotência de Leocádia se exercia por severos castigos físicos aos empregados, porém, sublinhava ser o dono de tudo, definindo de quem era o dinheiro gasto na compra da propriedade e fazendo a distinção entre o poder concedido (o poder falacioso, que era o de Leocádia) e o poder conquistado pelo dinheiro (seu próprio e legítimo poder). Dizia: “A Quinta fora comprada com o meu dinheiro, vinte e seis hectares de terreno, moradia de duas águas, poço e álamos, um jardim que haveria de se desenvolver, só a mim cabendo estabelecer a sorte do que adquirira à minha custa exclusiva” (p. 19), assegurando, assim, seu lugar de único proprietário da *Quinta*.

O romance encena jogos de interesse, sedução e poder, para transformar em sujeito de ficção o conhecido pintor, nos últimos anos de sua vida, mediante indícios factuais de tempo e espaço: o início da luta de restauração, os fuzilamentos de maio, a aristocracia restaurada, as perseguições inquisitoriais⁹, dados biográficos do pintor: seus amores; a compra da “*Quinta Del Sordo*”; a doença e a cura pelo médico Arrieta; e a *ekfrasis* de algumas de suas obras, principalmente aquelas do período conhecido como “negro”, que hoje estão no Museu do Prado, mas que foram pintadas nas paredes internas da casa da *Quinta*. O tempo, o espaço e a obra do pintor se entrelaçam em torno das questões de sedução, interesse e poder, condicionadas pela degradação física do protagonista. O jogo de poder entre as personagens se expõe como jogo do duplo, de modo que elas se organizam simetricamente, reproduzindo o binarismo inscrito no mito dos Dióscuros, ao formarem pares similares ou antagônicos, simultâneos ou alternados.

Como as estrelas visíveis de Gêmeos, sete são as personagens: Dom Francisco, Dona Leocádia e Rosarito (que constituem o grupo “familiar”), Simón, o jardineiro,

⁹ O romance focaliza a acusação que pesou sobre Goya de cometer bruxarias, para ilustrar o vigor do Tribunal da Santa Inquisição na Península Ibérica, onde, contrariamente às outras regiões europeias, o Tribunal atuou efetivamente durante o século XVIII.

Arrieta, o médico, e o cãozinho Dom Beltrán, ligados ao grupo “familiar” por condições profissionais ou, no caso do cão, por fidelidade. Além desses contemporâneos de Goya, há um Pesquisador do século XX que se encontra em Madri para estudar a vida e a obra do pintor e efetuar um trabalho acadêmico para o qual recebeu uma bolsa de estudos. Tais personagens se associam de diversas formas. Ora criam duplas que se espelham, exibindo sintonia e semelhança, ora criam duplas antagônicas e dissonantes. Assim, por exemplo, pintor e jardineiro, cada um com os instrumentos próprios de sua arte, dominam a realidade ao recriá-la, quais novos Castor a domarem o cavalo rebelde da morte¹⁰:

Ninguém ignora que aliança estabelece um velho com o seu jardim. Percorre as estreitas alamedas como quem rumo ao Paraíso, remexe com um graveto um canteiro em busca do bolbo donde nasceu, esboroa nos dedos um torrão de humidade, enamorado do chão que há-de recebê-lo. Eu dedicava ao meu jardim o coração de silêncio que ninguém pressentia. Desenhara-lhe a geométrica estrutura, o lugar que caberia a cada espécie floral, porfiava por ver na sua realização o decalque do único sonho que me visitava entre a insônia e o pesadelo. (p. 61).

Diante do traçado do pintor, o jardineiro, que haveria de transformar em realidade aquele ideal engendrado entre a insônia e o pesadelo, desvela o segredo de todo ato artístico, isto é, a morte do referencial que o gerou:

Há-de ser o jardim que merecermos os dois, tu que pintas o que não entendo, eu que vivo o que não entendes tu, um jardim de frescura e de perfume, e nele sepultaremos, meu irmão, a lembrança de tantos mortinhos, tantos e tantos que formam uma fila que vai de nós ao princípio do Mundo (p. 64).

O pintor e o jardineiro se juntam em torno da vida e da morte. Se com Simón Dom Francisco partilhara os “longínquos segredos de horror que ninguém compreendia” (p. 64), a morte coletiva e sangrenta que representou nas gravuras de guerra, com ele partilhava a vida que desabrochava no jardim, ao atentar “para a corola vermelha de um rododendro, ou para o azul tocado de amarelo das gloriosas pétalas da íris” (p. 66).

Ainda com relação à arte, um novo par é formado: pintor e enteada. Esta é introduzida na arte pelos ensinamentos daquele, e ambos vão congelar rostos, pela técnica pictórica do retrato. Dom Francisco o faz através dos grandes quadros da nobreza, que o tornaram conhecido, e de seus autorretratos; Rosarito, através das miniaturas. Mestre e discípula experimentam a sombra e a claridade, a espessura e a transparência, a cor e sua ausência, conjugados que estão na arte de ludibriar o tempo que eles próprios representam: ela, “juventude a romper”; ele, “cercania da morte” (p. 25).

Como uma dupla em sintonia, pode-se considerar o pintor e o Pesquisador. Os dois apresentam o mesmo rigor no trabalho. O mesmo empenho demonstrado por Dom Francisco na fixação dos retratos dos nobres, o Pesquisador o demonstra na fixa-

¹⁰ A relação do mito dos Dióscuros com a arte se faz mediante Castor, que era domador de cavalos, atividade que exercia com grande habilidade, porque ao domar os animais fazia-se acompanhar do canto e da lira.

ção do perfil de Goya, seu objeto de tese. Além da dedicação ao trabalho, ambos se identificam pela doença. Enquanto progride a senescência do pintor, o estudioso, que traça seu perfil no trabalho acadêmico, sente em si mesmo a progressão de uma síndrome de pânico, que outra coisa não é que medo da morte. O Pesquisador que se dedica ao estudo das pinturas negras de Goya é acometido pelo primeiro ataque de pânico justamente quando estava diante da pintura das três parcas. Também Dom Francisco, diante do corpo morto de um jovem de costas, sentiu tanto pavor a ponto de confessar que nem em tinta negra conseguira transmiti-lo (p. 65).

Em torno das questões de vida e morte, une-se, num processo de cura, o par formado pelo pintor em luta pela vida, em seu leito de doente, e pelo médico que o assiste para fazê-lo recobrar a saúde. Mas contra os esforços deste para curar o paciente famoso, um novo par se articula: Leocádia e Rosarito, interessadas na morte de Francisco para lhe herdarem os bens. Se ambas formam um par representativo da infidelidade ao benfeitor, há, no entanto, outro par que se configura como paradigma da fidelidade. Trata-se daquele formado pelo cãozinho Dom Beltrán e por Simón. Ambos, com suprema devoção, correspondem à proteção que o pintor lhes dera: são fiéis até à morte. O próprio Dom Francisco reconhece a sintonia entre o cão e o jardineiro, ao considerar Simón “mais do que o amigo, o perdigueiro fiel” (p. 64).

Esses pares se reagrupam, acentuando os jogos de poder que os unem. Assim, Rosarito se junta a Dom Beltrán para espancá-lo e, com isso, atingir Dom Francisco, prendendo-o nas malhas de seu jogo sádico. Leocádia e Rosarito se juntam por interesse econômico contra Francisco e, conseqüentemente, contra o Dr. Arrieta que o quer curar. Quando um par de aliados se forma, é contra um terceiro, de modo que sempre haverá uma “estrela” subjugada ao grupo de força de outra, desvelando os lados luminosos e obscuros de cada personagem. Assim se encenam a atração e a repulsão que mantêm concertadas as estrelas na constelação e as personagens no romance. Atualizam-se as oposições: masculino e feminino, vida e morte, mortalidade e imortalidade, que o mito dos Dióscuros propõe. Se, de um lado, temos Leocádia e Rosarito, de outro, temos Francisco, jardineiro, médico e Pesquisador; se, de um lado, temos a vida representada pela menina, de outro, temos a morte representada pelo velho pintor; se a morte se estampa no suicídio do jardineiro, a vida se instaura nas flores do jardim que vicejam após sua morte; se a mortalidade se representa na degradação dos corpos, a imortalidade se descobre no presente eterno das obras: eternidade das pinturas de Goya, das miniaturas de Rosarito, do texto que as desvela.

A insinuar que a dualidade se impõe a cada individualidade, a alternância habita cada “estrela” que se reconhece como si mesma e seu duplo. Confirmando o paradoxo de que cada um é para si e para o mundo, é no fim da vida e em plena senescência que Goya cria suas pinturas mais célebres, como se a morte espreitasse o espetáculo sublime da criação. Rosarito, a sedutora criança, no final do romance, já velha, passa pela mesma solidão e sofre os mesmos males de que padecera o velho pintor. Aquela mesma polaridade entre vida e morte que os Dióscuros vivenciaram, quando um e outro vi-

viam e morriam alternadamente, inscreve-se na trajetória das personagens, e é por isso que, ao observar a enteada, julgando-a possessa, Dom Francisco a vê mediante uma anamorfose, quando “adivinha debaixo do rosto mimosinho da adolescente, ao destacar esta de súbito a atenção do lavor das miniaturas, a caveira que alguns meses após a morte se há de cobrir tão-só de pele pergaminhada” (p. 97).

4. A alternância na construção narrativa

A alternância indicativa da duplicidade inscrita no simbolismo da constelação de Gêmeos se impõe ao romance de Mário Cláudio não só na atuação das personagens e na interação agônica que entre elas se estabelece, mas se inscreve também na própria construção narrativa. O romance se constitui de dois pontos de vista. Há um narrador em terceira pessoa, extradiegético, que dá conta das andanças, dos progressos e do mal de pânico do Pesquisador: “Estava ele pois naquele Verão encalhado na cidade peninsular, a fim de empreender, munido de um problemático subsídio de estudos, uma certa indagação sobre a fase última do pintor” (p. 11). Há um narrador em primeira pessoa, intradiegético, que é o próprio pintor protagonista, que dá conta de sua vida, seus medos, seus trabalhos, desde o momento que chega à “*Quinta Del Sordo*” até a sua morte, e que relembra os sucessos e os amores de sua passada vida na corte. É em terceira pessoa que se narram a morte do pintor e os acontecimentos que a ela se sucederam, já que o discurso sobre a própria morte é vedado ao homem. O narrador em terceira pessoa quer acompanhar o ensaio bio-iconográfico que seu personagem, o Pesquisador, empreende sobre Goya. Entretanto, a biografia do pintor que o leitor acompanha é fruto da interação desta com a narração memorialista do pintor. A alternância do foco narrativo provoca a alternância do gênero narrativo entre a biografia e a autobiografia, criando um jogo binário de personagens e tempos.

O ponto-de-vista em terceira pessoa dá conta, prioritariamente, do tempo presente. O espaço é a Madri do século XX, por cujas ruelas centrais e decadentes o Pesquisador caminha no trajeto que faz do hotel ao museu, observando as gentes e pensando em como são parcos os subsídios concedidos a um pesquisador. Apesar das dificuldades que enfrenta, o envolvimento do Pesquisador com seu objeto de trabalho é intenso. O envolvimento absoluto é sempre assustador e, para comprovar isso, o estudioso, paralelamente às dificuldades por que passa e aos progressos que atinge em sua investigação, vê crescerem em si os sintomas da síndrome do pânico, doença típica de nosso tempo e que a ciência ainda não atacou devidamente, nem com uma profilaxia adequada, nem com um diagnóstico preciso, nem com uma terapêutica conclusiva. O pesquisador, após seu primeiro ataque de pânico, alude à inabilidade dos clínicos para lidarem com o fenômeno “imputando-o à hipocondria, à criptotetania, a uma variante da epilepsia, ou a uma pitada de esquizofrenia, e incitando os psiquiatras a projectar uma boa dose de sessões de divã” (p. 42).

O ponto-de-vista em primeira pessoa empreende a narração dos últimos anos de vida de Dom Francisco e de suas lembranças do passado. Esse tempo constitui passado para o Pesquisador e objeto de sua pesquisa presente. Tal jogo de tempos e personagens encena o quadro histórico que serve de fundo a um e a outro. Como é de praxe em Mário Cláudio, a história de cada época se faz de receios, desejos, ódios. Captando a atmosfera que possibilitou a emergência dos afetos, Mário Cláudio empreende sua incursão histórica. O tempo do pintor tem como pano de fundo a guerra contra os franceses, a restauração com a Monarquia Absoluta, os problemas políticos que fizeram o pintor emigrar para a França e lá morrer em Bordéus. Esse quadro se pinta em meio a poemas de Chénier e a óperas de Donizetti¹¹.

O tempo do Pesquisador é também um tempo que foi massacrado pela guerra, a atmosfera pesada refletia o desalento da Espanha pós-Guerra Civil e, num plano mais geral, o *glamour* dos atores escondia a tensão da guerra fria dos anos 1950. O Pesquisador sente-se asfixiado pelo seu entorno decadente: “ascensor ronceiro” (p. 11); “café ignóbil”; (p. 12), tudo lhe causa torpor e tédio (p. 11). Para expor a realidade de uma Europa povoada de inesperados rostos e práticas novas, que agradam a uns e a outros desconcertam, focaliza-se a invasão oriental nos espaços culturais europeus. É de lembrar que, estando no Museu do Prado e sentindo a aflição do pânico, o Pesquisador fora acudido por “um visitante japonês de meia-idade que o arrastou, conforme pôde, para uma saleta esconsa, o fez sentar, e lhe falou brandamente de como deve curar-se quem atravessa as escabrosas paisagens do terror, e se julga à beira do colapso final” (p. 47).

A biografia/autobiografia do pintor começa no momento de chegada à *Quinta*, lugar onde, hipoteticamente ou não, organizam-se triângulos amorosos e se exacerba a concupiscência visual. Num deles, os vértices têm como sujeitos o pintor, Dona Leocádia e a filha desta. Em outro, o pintor, Rosarito e o Moço. O amor triangular¹² vai suscitar uma explosão de ciúmes, de desejos e de afetividades perversas. Dona Leocádia, amante do pintor, ao perceber o interesse deste por sua filha, apresenta um comportamento duplo: primeiramente sente ciúme da brejeirice da filha e da atenção que a ela Dom Francisco prestava (p. 22), depois, em vez de se sentir desprezada pelo amante, alia-se à rival, para prosseguir em seu propósito de continuar a viver às custas de Dom Francisco (p. 83 e 106). Rosarito, por sua vez, ao invés de afastar o pintor que lhe causa asco, incita-o cada vez mais, fazendo que o desejo do velho cresça movido pelo ciúme do moço que, para exibir sua potência viril, é visualizado sempre a urinar de pernas abertas (p. 36, 56 e 93). Essa atitude expõe ao desesperado olhar do pintor o lado não inocente dos encontros de Rosarito. O lado perverso e libertino da paixão percorre o romance,

¹¹ Tal como Goya, que produziu sua obra pictórica num tempo de guerra e Inquisição, Chénier produziu seus poemas à sombra da guilhotina, e talvez a alusão a seus textos se preste a marcar o tempo da arte face ao terror. Já com as óperas de Donizetti, focaliza-se a atmosfera pré-romântica, que perpassa pelo romance quando se enfocam os albores do século XIX.

¹² A triangulação do desejo, tão explorada pelos romances do século XIX, como tão bem o soube mostrar René Girard, em *Mensonge romantique et vérité romanesque*, faz-se presente em *Gêmeos*.

ora a vincar o aspecto deletério ligado aos excrementos (jorro de urina do moço, ejaculação involuntária do velho no colchão, mênstruo de Rosarito sobre a almofada), ora a ressaltar o lado incestuoso e pedófilo da paixão que Dom Francisco nutre pela enteada e que o faz sonhar com “uma menininha com as faces tingidas de carmim, arregaçando a camisa até ao alto das coxas” (p. 37) e desesperar-se com a inquietante pergunta: “Que pode porém um velho diante da juventude que desabrocha?” (p. 37-38).

O velho pintor e a menina Rosarito formam o duplo que se oferece como paradigma dos antagonismos do romance: princípio e fim; vida e morte; feminino e masculino; vida e arte. O convívio entre ambos traz agonia e sofrimento ao velho, pois a urgência de seu desejo tem impedimentos de ordem física, a impotência sexual que veio com a idade, e impedimentos de ordem ética, já que o pintor vê a menina que o chama de tio como se fosse a filha que não tivera (p. 24). Esses impedimentos causam-lhe perturbações emocionais que o fazem misturar visões oníricas com os fatos, de modo a confundir uns e outros, entrelaçando-os na prática artística.

Rosarito, por sua vez, é o próprio exemplo da ambivalência: possui rosto de anjo e comportamento diabólico: foi responsável pelos maus-tratos e desaparecimento do perro Dom Beltrán, mas procedeu como se não se reportassem a ela os dissabores por que cão e pintor passaram (p. 55). Parece pura e doce, mas é pérfida e cruel, pois sob a inocência infantil esconde seus trejeitos feminis, tendentes a seduzir e a despertar o gozo perverso de *voyeur* no seduzido: Rosarito encontra-se com o moço sob o olhar delirante e desejoso de Dom Francisco. A sexualidade recém despertada da jovem é o símbolo da morte sexual de Dom Francisco, por isso ele a considera uma “Hécate juvenil”¹³. A concupiscência surge ligada a uma exacerbada visão, que faz pulsar o gozo serôdio:

Era o privilégio da contemplação que em especial se me deparava agora, acompanhado pela vantagem de guardar tais fantasias sem que a atenção se me obnubilasse pelo impulso da propriedade. Registra estranhezas assim o destino dos faunos decrepitos (p. 73).

Dom Francisco chega a confessar que qualquer ocupação lhe parecia tediosa, menos a viciosa, contínua e obsessiva de espiar aquela menina (p. 92) que desenvolvia, dia após dia, toda uma gramática de gestos para manter o olhar do velho e apaixonado artista preso a ela.

Mediante o par Dom Francisco e Rosarito, atualizam-se duas obras romanescas do século XX: *Morte em Veneza*, de Thomas Mann, e *Lolita*, de Vladimir Nabokov¹⁴.

¹³ Hécate é uma das deusas dos mortos, precisamente aquela que preside ao aparecimento dos fantasmas e das feiticeiras. Assim, o desejo e o ciúme que Rosarito lhe desperta explicariam os monstros e as feiticeiras que Dom Francisco pinta em sua fase negra e os fantasmas que lhe povoam o pesadelo.

¹⁴ Nessas obras, também artistas – Gustav Aschenbach, na primeira, e Humbert, na segunda –, são homens maduros que veem na beleza e juventude dos adolescentes a imagem do desejo de vida e perfeição que sempre perseguiram em suas obras. A criação é sempre explosão libidinal, daí a paixão de Aschenbach por Tadzio e a de Humbert por Lolita.

Como nesses romances em que a arte e a paixão assumem uma feição perversa e pedófila, em *Gêmeos*, o perfil do pintor apaixonado pela menina se condensa numa explosão de sentimentos desencontrados: admiração, compaixão, medo, ciúme, ódio. Tais sentimentos se refletem na arte do pintor e no romance que o quer capturar.

A sedução que a juventude exerce sobre a velhice se manifesta como uma forma de ludibriar a senescência. Dom Francisco confessa: “Ali seguia com a filha que nunca tivera, vivendo por ela uma meninice que se me volvia espantosamente actual, bebendo a existência começada pelo mesmo copo que esgotara as borras da que consumira” (p. 24). *Gêmeos* expõe o processo de senescência de Dom Francisco e a maneira como se ancora à vida através de Rosarito.

5. O envelhecimento e a subversão da morte indesejada

A senescência é o processo natural responsável pelo envelhecimento, ocorrendo quando as células deixam de se dividir para substituírem outras células, o que acarreta o declínio da capacidade orgânica, tornando-se mais perceptível ao final da fase reprodutiva. Disfunções respiratórias, musculares, auditivas e visuais ocorrem de maneira paulatina, e a morte é o fim natural desse processo. Desde o início do romance, a decadência física de Dom Francisco é sublinhada, quando ele relembra sua viagem para tomar posse da “*Quinta Del Sordo*”, e alude ao cansaço e às hemorroidas:

Eu deparava-me mais moído do que o que previra, havendo optado por uma égua contra os conselhos dos íntimos [...]. Mas fora-me fatal para as hemorróides a longa tirada. O balanço da égua que se me antolhara sinal de gentileza na marcha convertera-se-me na encarniçada maceração das misérias de que padecia, e ansiava apenas pelo semicúpio de água salgada, a aliviar-me da sanguinolenta ardência que me ia humedecendo os fundilhos das calças de briche (p. 15-16).

A alusão aos males físicos prossegue, quer ao focalizar a surdez que vitimara o pintor (p. 20), ou a “soneira impossível” (p. 27) que o acometia durante a manhã, quer ao aludir à perda da potência sexual, quando se diz que Dom Francisco sentia “emurchedido em definitivo o instrumento da sua virilidade” (p. 79), quer ao exibir os problemas respiratórios e a grossa expectoração que lhe encharcava o peito (p. 80), ou os problemas digestivos que lhe acentuavam a decrepitude, fazendo-o dar livre curso aos gases intestinais (p. 86), quer ao lembrar a perda dos dentes e as remelas nos olhos (p. 99), ou a perda da potência muscular que o fazia levantar a custo (p. 100) e a andar apoiado a uma bengala (p. 104), ou a diminuição da acuidade visual (p. 112), quer o advento da doença e, finalmente, da morte:

Volta Dom Francisco a respirar muito fundo. Movem-se as três parcas no painel de tintas lúgubres, trocam risos entre si, e avança a mais implacável, vogando na extrema ligeireza. Estremece numa gargalhada, corta certamente o débil fio de prata (p. 133-134).

Esse processo de envelhecimento, o próprio pintor o foi demonstrando nos trinta e quatro autorretratos que produziu ao longo de sua vida, congelando neles diversas etapas de si mesmo. O romance acompanha a decadência física do personagem a partir de seus autorretratos.

A descrição do feito, do tecido e das cores das roupas usadas por Dom Francisco é retirada de dois autorretratos do pintor, pintados em 1795, com o mesmo título: “Retratos do pintor diante do cavalete”. O primeiro, um busto de frente que deixa à mostra os folhos da camisa onde um grande laço se prende; o segundo um corpo inteiro de perfil em que a silhueta ainda jovem se adivinha sob a jaqueta cintada, e a elegância adquirida no convívio com os nobres se anuncia pela imponente cartola.

O passado de pintor da corte e o prestígio, advindo da convivência com nobres, se descrevem através de dois quadros de 1783, em que o pintor retrata a si pintando seus modelos da nobreza e ofertando um quadro a um nobre. No primeiro, intitulado *A família do infante Luis de Borbón*, o pintor está no canto esquerdo do quadro, ao lado da obra a que se aplica¹⁵, e fora da zona iluminada, pintando a cena que de fato pinta. No segundo, intitulado *Retrato de Conde de Floriblanca*, oferece o quadro a seu modelo.

A evolução temporal da juventude à velhice também se acompanha através dos autorretratos do pintor. Em 1773, o pintor executou um *Autorretrato* em que se apresenta com as faces lisas e rosadas de um jovem. A maturidade ainda saudável foi registrada no *Autorretrato* de 1783, um busto em perfil, com a face ligeiramente voltada para o espectador do quadro, de modo a ressaltar os olhos muito vivos e brilhantes. Exatamente na mesma pose, o pintor se pintou mais duas vezes, em 1799, e em 1800, registrando a perda da acuidade visual, início de sua senescência. Ambos os autorretratos se denominam *Pintor com óculos*. Em 1815, fizera um quadro, intitulado *O pintor com sessenta e nove anos*, já “um velho à frente de seu destino” (p. 16), deixando adivinhar a calvície que lhe roubara a fisionomia hirsuta do primeiro autorretrato; contrapondo-se à elegância das primeiras poses, é o desalinho e o descuido com a aparência que se suspeitam na fase da velhice. Seu último *Autorretrato*, datado de 1824, repete a pose do de 1815, porém a calvície e o desalinho se acentuam. Goya parece pretender congelar os momentos ao se fazer modelo de si mesmo, repetindo as poses em anos sucessivos. Essa sedução pelo tempo fugaz e pela imagem dessa fugacidade inscrita em sua própria carne serve para tecer física e psicologicamente a personagem Dom Francisco.

O verdadeiro retrato de Goya ou o tempo em que ele viveu e criou constituem um impossível a representar, pois sempre serão captados em segundo grau, como uma representação da representação. A pose congelada é o resultado do tempo que se aprisionou. Esta vontade de aprisionar *Kairós*, de tornar visível para sempre o que já pas-

¹⁵ Goya se pinta pintando, como Velásquez o fez ao pintar *As meninas*, quadro que motivou Michel Foucault para elaborar um de seus ensaios mais criativos, dentre os do livro *As palavras e as coisas* (FOUCAULT, [197-?], p.17-33).

sou, vontade de “tornar vivo”, só pode ser denegação da morte. O que os retratos e os autorretratos exibem só aconteceu num determinado tempo que se eternizou no objeto artístico. A pose definitivamente presa no retrato é uma manifestação imperiosa de uma ocasião única, que jamais se destaca de seu referente. “– Eu sou como eu sou hoje, mas veja como eu fui. Aquele ali também sou eu” – tal parece ser o recado dos rostos fixados em retrato. Só que esse referente, ao se transformar em arte, anula-se como tal, já não é mais o que fora, tornou-se definitivamente outro.

O desejo individualista de fixar-se em retratos e autorretratos tem o mesmo objetivo que Barthes (1981, p. 24) descobriu na fotografia: “o regresso do morto”, pois traz ao presente a imagem que só existe como tal e, por conseguinte, presença ofuscante não da vida, mas da própria morte do referente. Sabe-se que sempre foi objetivo da burguesia congelar o fluxo do tempo. Quando procurou eternizar-se pelos retratos, fez disso marca de estatuto social e financeiro (Barthes, 1981, p. 28) para subverter, com a presença simbólica, a morte certa. Ao inventar o tempo linear e irreversível, o homem começou a sentir medo de sua voragem¹⁶ e, querendo permanecer além de seu tempo, ou, mais apropriadamente, querendo enganar o tempo ou se auto-enganar nesse engano, procurou fazer-se enterrar em túmulos de pedras resistentes e procurou marcar, através de obras duradouras, sua permanência na vida. É para ludibriar o tempo fugaz que o homem

Inventará as biografias e mais tarde as autobiografias. Buscará a permanência das estátuas. Sonhará com a fixidez dos retratos individuais, que começarão a ser numerosíssimos a partir do século XV. Refletir-se-á nos auto-retratos. [...] Exibirá sua “originalidade”, mesmo, ou especialmente, se ela for ininteligível para os outros. [...] para apagar qualquer evidência de transcurso do tempo biológico (Rodrigues, 2000, p. 60-61).

E, mergulhado em seu autoengano, tudo o que acabou por fazer para ludibriar o tempo só lhe apontou, com desmedida evidência, sua própria finitude. O romance *Gêmeos*, que é simultaneamente uma biografia, uma autobiografia e um ensaio de artes plásticas que procura elucidar a fase da obra de Goya mais ininteligível, trata dessa falência ao perseguir o retrato possível e eterno de Goya a partir dos retratos dos nobres por ele pintados e de seus autorretratos, ou a partir da originalidade da fase negra de sua obra artística. O romance demonstra, já que é verdadeiramente impossível apagar os estragos do tempo biológico, como o homem contabiliza positivamente tal impotência transformando-a em produção: suas obras artísticas, centelhas de imortalidade que subvertem a mortalidade quotidiana de cada um. É Castor renascendo através de Pólux.

¹⁶ É de lembrar que a mais terrível das pinturas negras de Goya é precisamente *Saturno*, o tempo, que se apresenta devorando um de seus filhos. Esta imagem pintada na “*Quinta Del Sordo*” sintetiza, metaforicamente, todo o drama e horror do envelhecimento, tema que o romance *Gêmeos* explora ao ler-escrever-descrever, com invulgar beleza, as pinturas negras do grande pintor espanhol.

No século XVIII¹⁷, o culto exagerado da individualidade inicia-se e, concomitantemente, como decorrência natural desse culto, a fatalidade em relação à morte começa a ser enfrentada. São tomadas precauções novas para prolongar a vida, principalmente no que concerne à limpeza pessoal. O romance expõe os novos costumes, como, por exemplo, o saudável hábito de higiene matinal, quando alude ao despertar da “impenitente madrugadora” Rosarito, que é lavada e refrescada “com um borriño de perfume” pela mãe Leocádia (p. 21-22), o que a deixava com um aroma de violetas (p. 131), ou quando se alude ao perfume de alfazema do médico (p. 124), ou quando focaliza o hábito de limpar-se antes de deitar-se e de usar roupas diferentes das diurnas para o repouso noturno:

Avançando para a alcova que eu próprio me destinara, lá topava com a camisa e o barrete, embrulhados na botijinha de grés, e ao lado do leito com a tina para o semicúpio amenizador das hemorroides. “O que arde cura, e o que aperta segura”, estatuiria Dona Leocádia, se a contemplasse eu com o prazer de lhe consentir que assistisse ao banho de assento (p. 20).

Essas novas atitudes com relação ao corpo são consequência de uma nova maneira de ver o homem, maneira burguesa de encará-lo como um produtor de riquezas, logo, como uma máquina preciosa que deve ser conservada. Dona Leocádia sabe que sua sobrevivência depende das gloriosas mãos de Dom Francisco, “as mãos que até ao termo dos seus dias haverão de produzir maravilhas” (p. 83), por isso, deseja que ele volte a pintar os temas galantes para tapeçarias e leques e os retratos dos nobres que lhe deram fama e riqueza, ao mesmo tempo em que execra as pinturas de sua nova fase (p. 83), que, tanto mais originais quanto menos compreendidas, são consideradas por Leocádia verdadeiras monstruosidades que blasfemam a sociedade romântica nascente, que não só acredita na individualidade como a cultua. Para Leocádia, a nova fase do pintor é fruto de sua loucura e senilidade, uma cruel heresia edificada por ele contra si mesmo e, principalmente, contra os anseios dela de ter uma boa renda após a morte do talentoso amante.

A doença de Dom Francisco exhibe a mudança nuclear no tratamento do moribundo, o padre gordo que fora convocado para confessar o doente é por ele rechaçado (p. 121), os médicos que lhe propunham também. Somente o médico que ganhou a confiança do doente permaneceu, pois trazia com ele a escuta interessada, os medicamentos ofertados com desvelo, bons ares, enfim, uma nova medicina:

Ordenou o estranho que abrissem de par em par as janelas, ignorando os meus protestos de que não aguentava a luz, e de que me abafava a poeira que subia dos campos. Postou-se então à minha direita, cruzou os braços, e apresentou-se quase em surdina, e de modo a que lhe lesse eu facilmente o movimento dos lábios (p. 121).

¹⁷ Goya nasceu em março de 1746 e morreu em abril de 1828, portanto, grande parte de sua vida ele a passou no século libertino das luzes, sendo contaminado pela ideologia burguesa do culto exagerado da individualidade.

Demonstrando o processo de envelhecimento do pintor, o romance também considera as formas como o tempo de Goya lidou com essa triste condição do ser humano e como tentou subvertê-la. Se, no passado, a velhice representava uma época ideal em que o idoso adquiria o direito à serenidade, os novos tempos trouxeram a mudança, porque somente a época produtiva e geradora de riquezas é considerada. Tal mudança de perspectiva se expressa na conversa de Dom Francisco com seu médico, quando ele opõe a imagem que aos quarenta anos tinha da idade futura – julgando-a “interessantíssimo reino a descobrir, povoado por sentimentos e atitudes que transitavam da serenidade à contemplação” (p. 122) – à experiência da velhice no seu presente, quando lhe caía das mãos o pincel e ao abaixar-se para recuperá-lo era acometido por uma dor feroz nos rins, e, como se não bastasse, estava surdo, tinha pouca visão e invejava os jovens (p. 122). Enquanto acompanha o envelhecimento de Goya, o romance vai ilustrando também, através dos vários ataques do Pesquisador, a progressão da doença contemporânea: a síndrome de pânico que a medicina ocidental não sabe como tratar. O terror que a um fez conceber o rosto monstruoso e ameaçador das Parcas, a outro faz sucumbir perante o anúncio de morte que delas emana.

6. Quando o texto diz as telas

Sabendo que a imagem possui uma certa duplicidade na conexão que lhe é própria entre a semiótica e a fenomenologia, sendo sensível e figural¹⁸, esta representativa, significante aquela, Mário Cláudio tentou compreender as imagens nascidas do pincel de Goya considerando-as na sua visibilidade e percepção estética, mas também como possibilidade de ver para além do visto, dimensão possível de um discurso estruturado pelo receptor. A dialética entre a visibilidade e a representação conduz a narrativa, de modo a fazer com que uma e outra não sejam encaradas como fenômenos separados que se podem eventualmente corresponder, mas como fenômenos interligados capazes de fazer emergir um terceiro elemento: o impossível a representar cujo sentido se encontra na consistência sensível da imagem, na abertura do figural à imaginação do espectador para além de uma comunicação objetiva. Essa terceira via, vazio que nos escapa, é o verdadeiro sentido da arte que o Pesquisador visa encontrar ao se predispor ao estudo de Goya, pois “Desde há anos um arraigado enamoramento, alimentado pelas renascenças a que as várias vanguardas sujeitavam o trabalho dos anos terminais do artista, lhe fora tornando fatal a decisão de uma permanência” (p. 11) em Madri, para compreender o porquê de a obra de Goya atravessar estilos e vanguardas numa “modernidade” espantosa. O que conduz a pesquisa não é o que se vê, mas o enigma, o irrepresentável, o inquietante. E munido de títulos de obras do pintor – *A Procissão*,

¹⁸ O “figural” é o que numa imagem escapa ao discurso, à representação, mas que permanece como presença e força visual. (Cf. LYOTARD, 1971).

A Tomada, O Manicômio (p. 12) –, enigmas a decifrar, é que o estudioso vai ao encontro do diretor do museu para apresentar-se.

O primeiro desses quadros, objeto de investigação para o pesquisador, é apresentado em sua gênese, quando um embuçado, que se interpreta como um dos autorretratos do pintor, se situa no meio da procissão a caminho da fonte de Santo Isidro. Considera-se, assim, que um artista está presente em sua obra, ainda que mascarado, sendo a obra sua possível biografia¹⁹, por isso Dom Francisco marcha “no meio da sua gente, embuçado para que não o reconheçam os eguariços do Palácio” (p. 57). O pintor, estando dentro do acontecimento que pinta, presente a ele, torna-se um ponto de escuta de onde é possível descrever o quadro, de modo a estabelecer uma oposição entre as figuras decrépitas da romaria e o poder miraculoso do santo que desejam encontrar. Goya captara as figuras de modo a sugerir que mantinham conversas enquanto andavam e de modo a transmitir as emoções que lhes justificavam tão árdua caminhada. A narração que se faz busca descobrir as palavras que os lábios entreabertos dos figurantes teriam trocado entre si e as emoções que uma ruga de expressão posta no rosto de um, ou um movimento de olhar, um gesto, ou a posição da cabeça de outro sugeririam; ao mesmo tempo, procura desvendar as emoções do pintor ao pintar.

Todo um capítulo do romance se constitui como *ekfrasis* dos quadros sobre a procissão de Santo Isidro, visando desvendar o “ponto cego”, o vazio sempre a preencher, o possível que a força de presença do visual, ou o seu impacto, instaura. O indecifrável dos quadros, sua interrogação permanente e sua permanente virtualidade de múltiplas hipóteses, se desvendam como matéria de invenção ficcional. A descrição das figuras dos romeiros eternizados pelos quadros lhes impõe um caráter narrativo: elas seguem

[...] num desconchavo de cânticos, e berram padre-nossos e blasfêmias. Amontoam-se na urgência de divisar um clarão que os guie, e cheiram a fumo e a suor e ao azeite que fica nos pratos onde as moscas se afogam. Há o que relata a história da irmã que sofre de um antraz que nada sara, e de mês a mês retira as ligaduras, e apresenta uma fenda roxa na perna, e descabela-se a pobre porque já não casa, e mete-se entre os farrapos, a rogar pragas ao noivo que a substituiu por outra. E no santuário está Santo Isidro à espera deles, muito pálido em sua excelência, e não há ferida, nem sovaco, nem gengiva podre que diante dele tresande [...] “Que homens”, pergunta a si mesmo, “serão afinal mais desprezíveis?” [...]. Iguais a ele, de carne e de fezes, serão os seus parceiros de pesadelo. Cospe-lhes na cara o ódio que lhes devota, guarda-se de que lhe escarrem no rosto, indignados com o retrato (p. 57-59).

A relação semiótico-fenomenológica que preside às interpretações pictóricas encontra-se no texto de *Gêmeos*, tornando visível o que não é: a presença do invisível. É

¹⁹ Mário Cláudio já escreveu outros romances, protagonizados por artistas, utilizando-se da obra dos mesmos, para compreender-lhes ações e sentimentos. Nos romances *Amadeo, Rosa, A fuga para o Egito e As batalhas do Caia*, na peça teatral *Noites de Anto*, por exemplo, a vida dos artistas se lê nas obras que fizeram.

o que não está no quadro, a sua sombra interna, o que dele se extrai como um resto, o seu vazio, que se torna pleno e dotado de sentido.

Se a “modernidade” se opõe à tradição que fixou os códigos da criação artística, a “modernidade” pictórica consiste em romper as regras da representação, mostrar menos, desordenar a visão, ou nada mostrar, para dizer mais. Goya em sua fase final, ensina-nos o texto de *Gêmeos*, “Aplica as tintas grossas com as broxas que se lhe volveram indispensáveis, recorre a uma trouxa de trapos para as espalhar, e não mede, nem corrige, nem analisa” (p. 59) seus motivos, perturbando, assim, a representação. Sem se preocupar com a definição de contornos e proporções e utilizando o negro²⁰ como cor básica, imprimiu a sua obra a lógica da visão imperfeita, marcada pela subversão dos materiais que a estruturam, o que é próprio das vanguardas, revelando que a representação é sempre falaciosa, resultado da trapaça artística. Ao finalizar a descrição do quadro *A Procissão de Santo Isidro*, é a distância que existe entre o objeto artístico e o real que o produziu que se ilustra, quando se alude às mães que acompanhadas de seus filhos idiotas prometem a Santo Isidro pela cura de suas crias “passar uma semana a água-pé e a caroços de azeitonas, jazendo naquele chão onde nenhum bicho se deita” (p. 60), porque este chão não é chão de terra, é de tinta.

O capítulo dedicado às romarias que se faziam à fonte de Santo Isidro se apresenta como descrição de três obras em que Goya explorou o tema: *Procissão de Santo Isidro* (ver “Anexo”: *Figura 11*), *Romaria à fonte de Santo Isidro* (ver “Anexo”: *Figura 12*), obras pintadas entre 1820 e 1823, para decorarem paredes da *Quinta*, e *Os pobres na fonte*, obra de 1786 (ver “Anexo”: *Figura 13*).

Ao primeiro quadro, atribuiu-se à multidão o desejo de ascender à claridade, luz hierática representada pelas virtudes curativas da fonte miraculosa, capaz de alterar o tenebroso destino daqueles que “Amontoam-se na urgência de divisar um clarão que os guie” (p. 57). O ponto luminoso em amarelo, à esquerda da tela, representa essa luz que contrasta com o negro das figuras. Ao segundo, atribuiu-se a um dos rostos embuçados a identidade do pintor “que marcha no meio de sua gente” (p. 57), gente infeliz, machucada, suja e desprezível. Nesses dois quadros, as mazelas de corpo ou de alma que levam os romeiros à fonte lustral encontraram a expressão na tinta negra. No entanto, numa fase anterior, fase de intenso colorido, Goya havia se dedicado ao mesmo tema. A maneira como o romance alude a este outro quadro, que é bem diferente dos demais, sem tornar incoerente a junção dos três no mesmo bloco narrativo, é fazendo suas figuras representarem os últimos romeiros, aqueles menos necessitados que aflo-ram à procissão “mais limpos [...] da sua miséria” (p. 60). Assim o primeiro dos quadros feitos sobre o motivo da fonte de Santo Isidro será o derradeiro a figurar no discurso que busca conferir legibilidade às imagens.

²⁰ Fisicamente, o negro constitui a ausência da cor. A utilização ostensiva do negro na pintura, como o fez Goya em sua última fase, pode ser interpretada como mais um índice de sua “modernidade”, negação da tradição da linguagem pictórica que se estruturou a partir da cor e não de sua ausência.

A obra de Goya tem um lugar central na recriação da vida do pintor e de seu estado anímico. Pela descrição, seus quadros e gravuras, ao ganharem sentido para além das imagens, fornecem as cenas do cotidiano das personagens, de modo que a descrição dos mesmos se transforme em narração dos episódios da biografia ou autobiografia do pintor. Esse procedimento narrativo é exemplar: se de um lado aponta para uma combinação e seleção de elementos, denunciando que esta aventura goyesca de vida e arte é fruto de linguagem, de outro, promove a descrença ao referente que se apresenta como representação, logo, ficção e não realidade. Assim, o imaginário sensível do espectador do quadro (seja o imaginário do Pesquisador que se lança sobre a obra de Goya, ou o imaginário de Dom Francisco sobre sua produção acabada ou em construção, seja o imaginário do leitor que se vê compelido a também se debruçar sobre os quadros e gravuras referidos no texto romanesco), imaginário produzido por um trabalho sobre a imagem e sobre a linguagem da pintura que a estruturou, recobre o vazio, o impossível, o ponto cego com o qual esta linguagem se articula no momento mesmo que o cria como figural. Assim, esta outra dimensão revelada – a da abertura ao imaginário – mostra, por um artifício pontual, a desorganização da figura ou a presença do negro na imagem para retirar a atenção sobre a materialidade dos significantes e também põe em evidência um processo de “leitura” pictórica que produz uma presença sensível a partir da articulação dos significantes com o impossível a representar.

Se o impossível a representar consiste na abertura das obras, o sentido que lhes é atribuído repousa sobre um trabalho de montagem que lhes determina a orientação semântica pela ótica do apreciador, que elabora a partir da seleção uma continuidade espaço-temporal, que pode ou não corresponder à ordem cronológica das obras. Assim, a partir da realidade fragmentada e deformada de cada quadro ou gravura visitados, a partir da coloração ou da textura da tinta, é possível representar estados anímicos que poderiam ser os de Goya, na altura da produção das obras, e que foram projetados para suas figuras e para as cores utilizadas por ele para engendrá-las. O trabalho seletivo e de montagem efetuado pelo espectador cria uma realidade imaginária coerente, um real da ficção, onde cada um dos quadros se mantém atado ao significado global narrativo, construindo progressivamente a diegese. A narrativa se desenvolve graças aos significados dos quadros e fornece, sob a forma de um mundo possível, uma consistência imaginária, porém coerente. Estes mesmos significados, suscitam no leitor, já agora transformado também em espectador, o que não aparece nos quadros, mas que, virtualmente, pelos quadros se pode revelar.

Dom Francisco presenciou a terrível guerra contra os franceses invasores, a reação cruel dos mesmos e a mortandade que se lhes seguiu. Quando no romance se narram tais horrores, por meio da recuperação memorialista do pintor, isso se faz pela descrição das gravuras em que Goya os registrou, na série *Desastres da guerra*, feita entre 1810 e 1815, e na tela *Os fuzilamentos de 3 de maio de 1808*. O romance faz o pintor, acompanhado por aquele que haveria de ser o jardineiro da “*Quinta Del Sordo*”, percorrer as ruas de Madri em meio aos destroços da guerra e de seu cruento horror, sen-

tindo tão grande e indescritível sensação de desconforto a ponto de ser acometido por uma crise de taquicardia. O fiel Simón é que mostrava a Dom Francisco os corpos mortos e insepultos, amontoados num canto, atualizando a gravura intitulada *Estragos da guerra*: “Era Simón quem me guiava os passos, encaminhando-me para os arredores da Cidade fumegante, apontando-me os fossos onde se despejavam os cadáveres putrefatos” (p. 63).

Os atos de vandalismo que se seguiram aos acontecimentos, quando os corpos eram saqueados e suas roupas rasgadas, são narrados através da gravura denominada *Aproveitam-se*: “Arrancavam-se ainda, e às tiras, as camisas dos soldados cadáveres [...]. E eis que deparamos com ele, jovem imenso, estirado de costas” (p. 65). E as torturas de mutilação e empalação de corpos se baseiam na gravura *Isto é pior*: “e um grande torso, decepado e nu, branquejava atado aos ramos esgalhados de uma amoreira” (p. 65). A descrição das gravuras reproduz o realismo com que Goya registrou tão tristes acontecimentos, permitindo ao leitor acompanhar as andanças do pintor e de Simón entre os corpos mutilados, de modo a receber a mensagem discursiva como se deve receber a pictórica: em presença. É mediante as gravuras da série *Desastres da guerra* que o pano de fundo histórico da guerra contra as forças napoleônicas se constrói.

Após a narração do defloramento de Rosarito pelo moço sob o olhar de Dom Francisco, este manda procurar os ciganos que haviam acampado na propriedade e que sabiam como poucos amolar as navalhas, e lhes pede que arranjem alguém que se disponibilize a realizar um serviço secreto: dar uma lição a um certo macho. Para que se compreenda que lição é esta, deve-se recorrer à gravura *O que há mais para fazer*, também da série *Desastres da guerra*, que ilustra uma castração. Sentindo-se castrado pela velhice, Dom Francisco deseja vingar-se do rival, mutilando-o, como ele próprio se sentia mutilado. Além dos quadros e gravuras que são descritos, fazendo-se figuras integrantes do romance, há outros que são apenas sugeridos, de modo que o leitor deva também ser desafiado, encontrando-se também, tal qual o Pesquisador, diante de um enigma a ser decifrado.

Psicologicamente, Dom Francisco se representa duplamente atormentado. Molestam-lhe suas lembranças polarizadas: vivera um passado terrível e um passado doce. O primeiro fora marcado pela guerra e pela Inquisição e o segundo pelos afetos compartilhados com a Duquesa de Alba que vestira e desnudara ao perpetuá-la como Maja. Molesta-lhe seu presente, pois Rosarito cresce para a sexualidade e cresce cada vez mais em seu coração apaixonado, dando-lhe a certeza de que o gozo experimentado com a Maja ele não o poderia atualizar com a menina, só lhe restando o ciúme da potência viril do moço em face de sua impotência de velho. Guerra, amor, potência, impotência, ciúme são os pesadelos ameaçadores que lhe rondam o sono. Para expressar tal pesadelo, recorre-se à gravura *O sonho da razão produz monstros* (ver “Anexo”: *Figura 19*), que é considerada um dos autorretratos do pintor, e que faz parte da série *Caprichos*, pintada entre 1797 e 1799, anterior, portanto, à aquisição da *Quinta*, e em que figura um homem dormindo sendo ameaçado por morcegos monstruosos, isto é, o

pintor “no convívio, entrecortado de sono, com os monstros grosseiríssimos que o habitam” (p. 98).

À medida que se acentua a paixão impossível de Dom Francisco por Rosarito, ele quer mantê-la a maior parte do tempo junto a si, roubando-a de seus folguedos. Para tanto, ministra-lhe noções de pintura, ensinando-lhe o segredo dos corantes e a técnica de com eles registrar os rostos em miniaturas. Como a menina, inquieta por natureza, não permanecia muito tempo entretida naquela atividade, o pintor deixa suas gravuras monstruosas ao alcance dela. Justificam-se assim a presença no romance das gravuras que são anteriores ao tempo em que Goya vivera na “*Quinta Del Sordo*”. É quando o relacionamento entre ambos começa a ser intermediado por gravuras que despertam a curiosidade, o medo e a imaginação da menina, suscitando entre ela e ele uma macabra parceria. Numa ocasião em que Rosarito entrara na oficina para as lições de pintura, “deu de caras com aquela enorme feiticeira [...] presidindo a um sabbath invernal. Dois morcegos esvoaçantes erguiam-lhe nos ares o manto da cabeça” (p. 25). Era a gravura da série *Caprichos*, intitulada “*Volaverunt*” (ver “Anexo”: *Figura 20*), que foi dada à visão de Rosarito, deixando-a “conquistada” (p. 25). Depois que a viu, Rosarito começou a trazer flores do jardim ou seixos encontrados junto ao rio para as aulas, como se fossem oferendas. O pintor suspeita que os presentes deixados sobre sua mesa não eram para ele e sim para a feiticeira da gravura, pois é nessa altura que Rosarito inicia as maldades contra o cãozinho Dom Beltrán, atingindo, assim, Dom Francisco, porque “Nada como o medo, o apaixonante medo, para espicaçar a invenção de uma criança” (p. 24). Em outra ocasião, ela vê a gravura *Não te escaparás* (ver “Anexo”: *Figura 21*), também da série *Caprichos*. Lembra o pintor: “Deparava-se-me a menina diante do esboço de uma corja infernal que uivava enquanto a ia transportando pelos céus, e sobre as espáduas aladas, um trasgo animado das piores intenções” (p. 27). Se a gravura faz a menina identificar-se com a figura levada pela corja infernal, promovendo-a a integrante de um concílio que a atraía, a gravura também corresponde ao desejo do pintor que jamais será satisfeito. Os monstros alados que carregam a jovem são os mesmos que povoavam os pesadelos do pintor, adquirindo no romance o significado das “piores intenções” despertadas pela concupiscência. Curiosamente amedrontada com o que vê, Rosarito fica lívida, e é assim que Dom Francisco a imagina “brandindo a chave dourada do Paraíso” onde ele jamais entraria.

A Goya não agradavam as dimensões brancas, por isso pintou as paredes da “*Quinta Del Sordo*” com suas famosas pinturas negras. Tais pinturas se apresentam no romance como resultado posterior de um pesadelo social do passado remoto, presenciado e vivido por Dom Francisco quando se transformara em testemunha ocular dos horrores da guerra; de um pesadelo social do passado próximo, quando fora denunciado aos inquisidores; e também como resultado imediato de inúmeros pesadelos individuais de natureza física, psicológica, ou moral: a doença física que quase levara o pintor à morte; a doença psicológica que o destruía, sua paixão impossível de cujo gozo a desdita não se afastava; os problemas de consciência gerados por sua paixão serôdia, e também a dolorosa experiência da incomparável solidão da velhice.

O romance efetua uma excursão pela casa da *Quinta*, a partir das pinturas, de modo a acompanhar a progressão do inferno psicológico de Goya e a recriar a atmosfera histórico-cultural de seu tempo. Era comum na época que as grandes casas recebessem visitantes famintos em busca de esmolas ou de um prato de sopa, por isso são as pinturas da cozinha e do comedor as primeiras a serem focalizadas. As figuras que compõem o quadro *Os dois velhos* são transformadas em ficção como um frade e seu criado, imaginando-se que se retiraram de um convento destruído pelas tropas e que o religioso ficara surdo porque os soldados o colocaram junto do canhão para que ele pudesse ouvir em “alto e bom som a voz do Onipotente” (p. 30). Na figura do velho surdo por sequela da guerra, lê-se a projeção que o pintor fizera de si mesmo na figura que engendrara, surdo ele também.

Outros personagens serão surpreendidos na cozinha: um tolo que “colhia um carapau cru, e punha-se a comê-lo, sentado junto às brasas, arrotando no bem-estar em que se instalava” (p. 31) e as mulheres que o espreitavam e riam-se dele. No romance, as mulheres seriam as cozinheiras da casa que momentaneamente teriam deixado a galinha que estavam depenando para acompanharem o gozo do tolo. Interpretam-se os planos e as dimensões da pintura: o homem em primeiro plano seria o tolo a oferecer a Onan seu solitário prazer, já as mulheres situam-se num segundo plano: a maior delas é a que se debruça sobre ele para lhe rosnar a frase debochada, “Deixa lá ver, deixa lá ver” (p. 31), e é a mesma que aplica uma cotovelada na mama da outra figura menor, fazendo-a comprimir “os beijos que ressumavam a saliva do cio” (p. 31). Assim, o ambiente de promiscuidade e cumplicidade sexual das cozinhas da época se traduz, mediante a pintura *Duas mulheres rindo*.

Enquanto isso, um velho começava a comer a sua açorda. Imagina-se que era um avaro faminto que comia, porém sua voracidade não era jamais saciada. O avaro apresenta escrófulas como um leproso e o acompanha um miserável, quase um esqueleto, com quem o avaro é incapaz de dividir o alimento. Essa caveira que o acompanha é imagem de sua morte futura, mas futuro tão iminente que já se faz presença junto a ele. O discurso ficcional interpreta o que o quadro *Dois velhos comendo* dá a entender, fazendo o leitor ver, para além do que o quadro lhe mostra, a miséria social daquela época.

Junto a tais figuras, assumindo o lugar que lhe “compete de guardadora do lume” (p. 77), se planta Dona Leocádia, a amante de Dom Francisco e sua governanta. Ela era viúva e, por isso, se pinta com as vestes e o véu de luto, recostada junto de uma tumba. Ela apresenta um rosto ainda jovem, e o aspecto pensativo e langoroso com que o pincel de Francisco a registrou insinua que é desejosa dos prazeres. Talvez por isso ela tenha sido pintada “ao lado da escada conducente ao piso de cima” (p. 77), onde estavam as alcovas da casa. Leocádia, que realizara uma festa nos jardins da propriedade, enquanto o pintor estava acamado, pela posição de seus pés, no quadro que leva seu nome, permite que se suspeitam as danças e as andanças que a animam.

Em seus passeios a pé pela propriedade, Dom Francisco podia observar cenas comuns de brincadeiras infantis, podia presenciar eventuais desavenças entre os cam-

poneses, ou idílicas cenas junto ao riacho. A diversidade de experiências visuais ele a foi registrando e, na parede de sua casa, eternizou as figuras de dois campônios que duelavam, no quadro denominado “A rinha”, mas que ficou conhecido como *O duelo de garrotazos*. A intenção obstinada de lutarem até a morte se depreende da desproporção do quadro entre os membros inferiores das figuras, cortados à altura dos joelhos, e o tamanho do tronco e dos braços que se prolongam nos paus que utilizam como armas, ao se baterem “obstinados, intentando escacar-se mutuamente os redondos crânios de idiotas sem remissão” (p. 133). E no corredor que sobe aos aposentos de Dom Francisco, o pintor fixara seu fiel cão de guarda, Dom Beltrán, que, abismando-se “na sua modorra, penetrava nela degrau a degrau”, lutando, como o próprio pintor lutava, ao segui-lo “no árduo itinerário por desfiladeiros que acediam ao rio frigidíssimo que nos corre no fundo” (p. 133). *O cão submergido*, pretendendo “se libertar daquela duna imensa em que mais e mais se vai enterrando” (p. 133), constitui a imagem desamparada que Francisco tem de si mesmo, abismando-se em seu inferno interior e tentando, sem conseguir, escapar-se dele.

O romance acompanha a pintura das paredes de modo que, de início, elas representem personagens da *Quinta*, moradores ou eventuais visitantes, e romeiros que iam à fonte de Santo Isidro tendo que passar pela propriedade para chegarem a seu destino. A morte se inscreve nessas pinturas por meio da velhice, das doenças, da decrepitude, da loucura, evidentes marcas de um tempo falhado. Só Leocádia parece fugir ao estereótipo, porque é jovem e bela, no entanto, as grades em que se apoia se assemelham às de um túmulo. As figuras reproduzem os dualismos que se inscrevem no simbolismo da constelação de Gêmeos: masculino/feminino; vida/morte.

A morte constitui presença efetiva na casa. E, à medida que se adensam os conflitos, as pinturas passam a ter como motivos os monstros. O romance explora a ameaça inexorável do tempo, por isso *Saturno* é o primeiro monstro a ser pintado, logo após Dom Francisco perceber, pelo sorriso de Rosarito, o interesse que ela demonstrava pelo moço. Saturno devorador dos filhos é o quadro convocado para acentuar a agonia de Dom Francisco, e, ao mesmo tempo, sugerir o medo que sente da proximidade de seu fim e da urgência em viver intensamente seus derradeiros anos. Daí “afigurar-se-lhe o destino do pai do Tempo, ascendendo nu de uma gruta de térreas humidades, esburgando num festim de gigantesco pavor as carnes das crias que engendrara [...]. E apertava entre os dedos o corpo hirto de Rosarito” (p. 44-45). Saturno terrível reproduz o desejo de posse absoluta do corpo de Rosarito, festim macabro capaz de rejuvenescer as velhas carnes com a quentura do sangue jovem.

Ao lado desse Saturno terrível, imagem de si mesmo, de seu desejo e de seus medos, Dom Francisco pinta *Judite e Holofernes*. Consciente de sua impotência presente, o pintor se deixa tomar pelas lembranças do passado, quando fora amado por sedutoras mulheres e possuía a força viril para sustentar-lhes o amor. Alimentando o desejo de ser sacrificado em meio ao gozo da paixão, Dom Francisco pinta a conjunção amor

e morte²¹ através da figura de “uma Judite implacável, saída dos expectantes muros da sua cidade de Betúlia” (p. 45), para com ela compor a imagem de sedução fatal: “Cobria ela de alvaiade o rosto [...] e assim a acolhia Holofernes em sua tenda [...]. Levantava então Judite o alfange de degolar borregos, e fazia-se tudo treva, e apenas o lume ardia” (p. 45-46). É na figura sedutora e implacável de Judite que Dom Francisco projeta sua “Hécade juvenil”.

Alucinado pelo desejo e pelo ciúme, Dom Francisco aproveitara a ventania que entrava pela janela do comedor para direcionar o movimento que daria aos novos figurantes, enfunando-lhes as vestes. Imaginara um demônio a levar pelos ares Rosarito²². Dom Francisco concebeu um demônio, “guloso de virgens como nenhum outro” (p. 78), que estava pesado de concupiscência, “arreatando a sua donzela pelos ares” (p. 78). *Asmodeu*²³ (figura 30) raptava Rosarito com o consentimento dela e o olhar que esta “dirige ao seu passado ninguém saberá dizer se é de angústia ou de euforia. Como quer que seja, cobrou o demônio o rosto hipotético daquele macho ubíquo, urinando de pernas afastadas, e na borda do rio” (p. 79). *Asmodeu* figura na diegese como imagem a um só tempo do sentimento de perda vivido por Dom Francisco e do ciúme que lhe atormenta a alma: diabólicos um e outro.

Vivendo atormentado e projetando seus medos àquelas que conviviam com ele, Leocádia e Rosarito, o pintor as imagina frequentadoras noturnas de um grande *sabbath*, que ocorria na anfractuosidade de uma rocha e que era presidido por um demônio em figura de cabra. Ficava *Aquelarre ou o Grande Cabrão*²⁴ “rodeado por um mulherio em escarcéu desenfreado, confabulando de moléstias deletérias e de amores transtornados, cosendo e descosendo bainhas, mordendo-se na inveja do cuidado que o senhor a que obedecem dispensa a cada qual” (p. 98). A jovem da direita, cujo perfil delicado contrasta com o das outras figuras, protegida por um manto negro, seria Rosarito, inteiramente devotada ao animal asqueroso. Esse macabro *sabbath* que foi pintado na parede em frente a que pintara a *Romaria de Santo Isidro* foi concebido por Dom Francisco logo após ter-se convencido de que Rosarito era uma possessa, que vivia em “compadrio com o Demo” (p. 97).

Por essa altura, o pintor se sente ameaçado por mãe e filha, imaginando que elas pactuavam com os demônios para destruí-lo. Pinta, então, *As parcas* (ver “Anexo”: *Figura 32*), como imagem do destino de cada um, que é sempre ameaçado pela tesoura de Átropos. Atormentado pelos monstros que concebera, Dom Francisco cai doente e

²¹ Goya deu o título de *Amor e Morte* a uma de suas gravuras da série *Caprichos*.

²² Lendas ibéricas contam histórias de jovens que foram raptados por demônios, sendo vistos no ares, numa ronda infernal, pelos habitantes das vilas que sobrevoavam. A tradição oral foi registrada na obra picaresca espanhola: *El diablo cojuelo*.

²³ É interessante lembrar que Asmodeu, nas *Sagradas Escrituras*, é o demônio que separa os casais, e que impossibilita o amor.

²⁴ “Aquelarre” é uma palavra da língua basca euskera, significa o lugar onde as feiticeiras se reúnem para render culto de homenagem a um grande bode negro, que foi associado mais tarde a Satanás.

é curado pelo Dr. Arrieta, que, além de lhe prestar os cuidados devidos, sabia ouvi-lo. Numa das conversas com o médico, Dom Francisco verbaliza a causa de seu mal e, simultaneamente, fornece a explicação para as pinturas da *Quinta*: horror à velhice, inveja da mocidade e pavor de que lhe dissessem a frase que tantas vezes ouvira alguém dizer aos que envelhecera antes dele: “Põe-te de pé, ó velhote, e vê lá se não voltas a cair das pernas abaixo!” (p. 122). Após quatro meses de “entretidas conversações”, Dom Francisco, já curado, decide pintar o retrato de seu médico, amparando-o num quase abraço e servindo-lhe o medicamento, enquanto ele, ainda acamado, arrepanhava o lençol “no convulso gesto dos agonizantes” (p. 124). É assim que Dom Francisco pinta o quadro *Goya curado pelo Doutor Arrieta*, que é também um dos seus últimos autorretratos e que foi ofertado ao médico com uma dedicatória. A morte adiará o encontro com o pintor e, durante essa trégua, “Rosarito prosseguia na senda da sua transtornada crônica de namoricos” (p. 124), até que a mais implacável das Parcas, que se moviam no painel de tintas lúgubres, avançasse para cortar o fio que o prendia à vida.

Restava ainda uma pintura da *Quinta* a receber um significado diegético, a intitulada *Homens lendo*. Morto Dom Francisco, aqueles que emergem das sombras com um papel são os que lhe sobreviveram e, com interesse, liam o testamento por ele deixado.

A cumplicidade entre texto e telas em *Gêmeos* é absoluta. O texto se vale das figuras das telas para traçar o perfil físico e psicológico das personagens em que se transformaram. Encontra nas obras de Goya respostas a questões etnográficas (com a relação à moda, aos costumes populares, aos folguedos infantis, à alimentação) e a questões históricas da época. Para dar a ver os quadros, utiliza-se a descrição. As referências às obras de Goya são óbvias às vezes, mas são veladas outras, exigindo do leitor uma atenção maior. O que os quadros e gravuras sugerem é transformado em matéria de narração. O texto não explica simplesmente as telas, insere-as num macrotexto cultural, porque é culturalmente que o espectador participa dos quadros e das figuras que vigoram neles, suas expressões, seus gestos, suas sensações. Essa mesma inserção constitui o trabalho acadêmico que o Pesquisador realiza ao discutir as técnicas pictóricas, os temas abordados e os materiais utilizados por Goya. Ao encerrar seu trabalho como fruto de seleção e combinação de telas, dados históricos e muita imaginação, o Pesquisador comprova que cada apreciador de um quadro cria o artista que o pintou. Criação que sempre guarda a verdade de uma ficção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARIÈS, Philippe. *Essais sur l'histoire de la mort em Occident*. Paris: Seuil, 1975.
 ARIÈS, Philippe. *L'homme devant la mort*. Paris: Seuil, 1977.
 BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1981.
 BUCHHOLZ, Elke Linda. *Francisco de Goya: vida y obra*. Barcelona: Könemann/Peter Delius, 2000.
 CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Seghers, 1974.

- CIVITA, Victor (editor). *Mitologia*. São Paulo: Abril Cultural, 1973, v.3, p. 577-585.
- CIVITA, Victor (editor). *Dicionário de mitologia greco-romana*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
Verbetes: “Dióscuros”, p. 51; “Leda”, p. 108.
- CLÁUDIO, Mário. *Ursamaior*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.
- _____, Mário. *Oríon*. Lisboa: Dom Quixote, 2003.
- _____, Mário. *Gêmeos*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.
- DERRIDA, Jacques. *Dar la muerte*. Barcelona: Paidós, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, [197-?].
- LYOTARD, Jean-François. *Discours, Figure*. Paris: Klincksieck, 1971.
- RAPELLI, Paola. *Goya: un genio irónico en el umbral de la pintura moderna*. Barcelona: Electra, 1998.
- RODRIGUES, José Carlos. Sentidos, sentimentos. *Alceu: Revista de Comunicação, Cultura e Política*, Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Comunicação Social, v.1, n.1, p. 47-63, jul./dez. 2000.
- WRICHT, Patrícia (em associação com a Galeria Nacional de Londres). *Galeria de Arte: Goya*. São Paulo: Manole, 1994.
- <http://images.google.com.br/images?gbv=2&hl=pt-BR&sa=1&q=GOYA+autorretratos&btnG=Pesquisar+imagens&aq=f&coq=> (consultado em agosto de 2013)