

AS LINHAS, FORMAS, MOVIMENTOS E O CONTRASTE DAS LUZES E DAS SOMBRAS NA COMPOSIÇÃO DAS SERIES LA TAUROMAQUIA

The lines, shapes, movement and contrast of light and shadows in the
composition of la Tauromaquia Series

ZULIETTI. L. F.

Recebimento: 19/05/2012 – Aceite: 08/01/2013

RESUMO: O presente trabalho tem como temática central às séries *La Tauromaquia* de Goya e *La Tauromachie* de Picasso. As duas séries são lembranças da fidelidade à cultura hispânica. A *Tauromaquia* oferece componentes da aventura humana cujas gravuras revivem as tensões e o drama que se desenvolve até a morte. Isso possibilitou analisar as forças das composições por meio das linhas, das formas, do volume, do movimento, da dinâmica e do contraste entre as luzes e as sombras nas gravuras em água-forte, água-tinta polida em ponta seca e buril de Goya e as de água-tinta, açucaradas de Picasso.

Palavas-chave: Linhas. Formas. Movimentos.

ABSTRACT: This work has as the central theme the series *La Taromaquia* of Goya and *La Tauromachie* of Picasso. Both series are memories of the Hispanic culture loyalty. The *Tauromaquia* offers human adventure components whose engravings revive the drama and the tensions that develop until death. This enabled to analyze the composition forces, considering lines, shapes, volume, movement, dynamics and contrast between light and shadow in the engravings of etching, polished aquatint in dry point and burin of Goya and the sugary aquatint of Picasso.

Keywords: Lines. Shapes. Movements.

Introdução

A origem das touradas perde-se no tempo. Muitos as fazem remontar aos exercícios

litúrgicos gregos ou cretenses, ou aos jogos ferais romanos. Outros entenderam que os árabes as tiveram definidas como arte. “Não se sabe, ao certo, de onde provém esse costume genuinamente ibérico” (OLIVER, 1997,

p.15). O comum entre os estudiosos da *Tauro-maquia* é rejeitar todas essas possibilidades.

“Evidentemente, existiam cerimoniais de correr touros na Espanha antes da chegada dos romanos. É muito provável que estes os tivessem importado para Roma após tê-los visto na Espanha, e não o contrário” (Idem.).

Segundo antigos documentos, as touradas surgiram no século XIII e só foram regulamentadas durante o século XVIII. Foi no início do século XVIII, portanto, na cidade de Ronda, na Andalucía, que começaram as touradas em Espanha. Os nobres de Ronda, por passatempo, matavam touros selvagens a cavalo. Num desses espetáculos, um nobre e o seu cavalo foram colhidos por um touro. O cavaleiro caiu ao chão e quando o touro se preparava para enfiar-lhe os cornos, um dos humildes camponeses que assistia à *lidia* ou *lide* (o ato de tourear), saltou para a arena. Utilizando o chapéu andaluz (estilo Zorro) como resguardo, desviou a atenção do animal. E com o chapéu iniciou uma incipiente tourada, para alegria daquela plateia.

Seu nome era Francisco Romero, ajudante de carpinteiro; com os movimentos inexperientes de seu chapéu andaluz, estabeleceu o ritual do moderno toureiro, que é uma luta entre um touro bravo, nascido e preparado para isso, um homem a pé e a enganadora movimentação de um pedaço de pano. Durante trinta anos, Francisco Romero, o primeiro matador (toureiro que mata os touros) de Espanha, toureou número incalculável de touros.

Inventou a capa vermelha, a *muleta* (a capa pequena, encimada por uma vara ou espada, que o toureiro usa na *faena* (parte da tourada na qual o matador prepara o touro para a morte) e na hora da verdade, não só para fazer passes como para obrigar o touro a abaixar a cabeça, na hora de matá-lo, e a base da atual *Lidia* taurina. A tourada é um espetáculo de grandeza (CARRION, 1983, pp.37-38).

Para compreender uma corrida de touros, é necessário que se conheça o ritual, as regras que regem a lide taurina, símbolo de bravura, força e fertilidade.

Até 1927, a *Lidia* se dividia em três terços, de onde vem o costume de chamar terço a cada uma das partes. Desde então, divide-se em quatro. Na primeira se persegue e engana o touro com a capa; o objetivo é de fixá-lo. A segunda é a da sorte de varas ou dos picadores; a terceira, a dos *banderilleros* (toureiro que crava as bandeiras); a quarta, chamada na gíria a hora da verdade, é a da morte.

A corrida é geralmente composta por seis touros e a lide está a cargo de três matadores ajudados por suas respectivas quadrilhas. É de preceito que estejam preparados mais um ou dois touros, chamados *sobrerros*, caso alguém dos toureados fique aleijado ou defeituoso. O regulamento prevê que um touro só pode ser devolvido ao curral se lesionado antes de entrar na arena; do contrário, deve ser sacrificado, não podendo ser substituído (OLIVER, 1997, p.24).

Algumas praças de touros têm o formato circular. O diâmetro é variável. Existem os *burladeros*, locais ao longo do contorno da praça, para resguardar os toureiros, que se colocam atrás da proteção de madeira. A *puerta de cuadrillas* é por onde entram os toureiros (matadores) com suas quadrilhas, para iniciarem *el paseillo* (entrada das *cuadrillas* na praça de touros, antes do início da tourada), depois, a corrida de touros, a tourada.

Existe, também, a porta do medo, por onde saem os touros. Lá atrás, num recinto escuro e úmido, esperam seis touros bravios, dois para cada matador. Prontos para experimentar a coragem dos homens que os vão desafiar na arena, como matadores de touros. E os toureiros não têm ideia do animal que vai sair pela porta do medo. Nunca o viram, apenas sabem o seu nome e o peso, afixado em um cartaz, bem como o número que já

traz com a raça de sua origem. Assim que a porta se abre, o touro rompe numa explosão de fúria selvagem, ofuscada momentaneamente pela luz. E o toureiro tem vinte minutos para matá-lo [...] ou ser morto por ele. O Presidente da corrida é uma espécie de juiz, que comanda o espetáculo. Fazem parte do seu ofício quatro lenços: branco, para anunciar as mudanças de *tercios*, isto é, as fases das touradas, e a distribuição dos troféus aos matadores; verde, para rejeitar um touro inferior; vermelho, para lidar determinado touro com *banderillas* especiais; azul, para honrar um animal morto, com uma triunfante volta à arena. Quando o presidente estende o lenço branco na balaustrada à sua frente, o som de um clarim ecoa na praça, dando início à tourada. Nesse momento é aberta a porta do medo.

Se o matador for ferido ou morto pelo touro, este será sacrificado pelos mais velhos dos dois restantes espadas. Por conseguinte, um touro só pode ser toureado uma vez, e seu fim normal é ser morto na arena. Tem três possibilidades de sair vivo: 1) com uma extraordinária e grandiosa atuação, o que é raríssimo, quando é devolvido ao seu proprietário de origem; 2) quando sua atuação, ao contrário, é decepcionante e precisa ser substituído pelo reserva; e 3) quando a espada não consegue matá-lo no tempo destinado para isso, sendo, então, retirado da arena. Depois, o animal é morto e usado para alimentação (CARRION, 1983).

Assim para compreender a tourada espanhola, precisamos entender a *fiesta brava*, o maior espetáculo espanhol que, dentre outros pintores, Goya e Picasso imortalizaram nas suas telas e suas gravuras. Picasso, que pintou muitos quadros e gravuras sobre a *fiesta brava*, deu algumas preferências aos combates entre picador e touro. Na série de gravuras *La Tauromaquia*, Goya traduziu a paixão espanhola pela tourada nas expressivas cenas do corpo do toureiro em movimento e do touro. Em seu buril, cada vinco exprime e

transmite o sofrimento e as emoções que uma tourada traz aos espectadores. Uma coisa em comum os dois gênios tinham: a paixão pelas touradas e pelos touros, símbolos de bravura, força, poder e fertilidade.

1. Terra de touros e de touradas: Terra de Goya e Picasso.

No passado tornou-se comum, regularmente aceito, referir e atribuir o caráter sagrado ao touro. Entre o sagrado terrestre e o celestial o entendimento do touro define-se mais para o primeiro, pela magia do mundo vegetal, ligado à terra. Antigamente o touro era visto como um animal poderoso, cuja potência sexual podia ser transmissível ao homem e ao mundo vegetal através de atos de magia. Este poder genético, que se entendia capaz de ser transmitido, quer ao homem, quer ao mundo vegetal, por contato, através de um jogo ou brincadeira, na qual o homem conseguisse aproximar-se e mesmo tocá-lo, ou então fazendo jorrar o seu sangue sobre a terra, fertilizava o mundo vegetal. Para a efetuação da transmissão da genética, há algumas divergências quanto ao papel, essencial ou não, da luta ou do derramamento de sangue. Os relatos existentes sugerem que o contato do homem com o touro (num rito que se transformou em jogo), garantiria a transmissão de potência sexual ao homem, enquanto que a crença que exige a morte do touro, ou pelo menos o derramamento do seu sangue, libertava a energia genética (transmissível a quem estivesse na proximidade). Seria baseada no entendimento de que o sangue do touro teria propriedades purificadoras e regeneradoras do reino vegetal. Estes rituais se manifestam nas gravuras de Goya, *La Tauromaquia* e Picasso, *La Touromachie*.

Em suas séries de gravuras *La Tauromaquia* e *La Touromachie*, Goya e Picasso, cada um em sua época, tratam da história e do

ritual das touradas na Espanha, um assunto popular e festivo da máxima predileção dos artistas. Qualificando-as como festivas e menos dramáticas, podemos pensar de forma relativa o sentimento que Goya e Picasso, seus contemporâneos e a maior parte dos aficionados até nossos dias têm em relação a esse espetáculo quase místico, baseado no enfrentamento cerimonial entre o touro e o toureiro. Essa afirmação referencial não polemiza outras avaliações e sensações que podem provocar as touradas naqueles que são alheios às raízes e códigos de significado desta cultura dos touros, que podem ver nela uma cruel e desigual carnificina. Certamente Goya e Picasso eram excelentes e aficionados conhecedores da história real ou idealizada das corridas de touros, assim como dos diferentes lances de uma tourada ou maneiras diferentes e sucessivas de enganar e domesticar o animal para, finalmente, infligir-lhe a morte. Em 2012, entra em vigor a lei que proíbe a tourada em Barcelona e toda a Catalunha. Como se pode perceber, as ações do toureiro com o touro são muito mais que um jogo ou exercício circense. Nelas, além da liturgia cerimonial do sacrifício (dotada de um simbolismo complexo) e de uma estética realmente sutil e poética, há certo risco de morte para o toureiro e para todos que participam da corrida. Todos esses valores e aspectos formais e simbólicos estão desenvolvidos e desenhados por Goya e Picasso nas séries *La Tauromaquia* e *La Tauromachie* com grande expressividade, fidelidade documental e avançada plasticidade. A coreografia do toureiro e seus ajudantes, a sensação de perigo, a descrição realista dos movimentos e da ferocidade do animal, a condição de cenário teatral da praça de touros, a presença (ou ausência inquietante) do público.

A morte do animal ou do homem foi tratada por Goya e Picasso com grande conhecimento e experiência visuais, síntese descritiva, e expressiva precisão. As séries

La Tauromaquia e *La Tauromachie* são os trabalhos mais despojados dos autores. As cenas são de ação, e ao mesmo tempo, tem certa solenidade estática, uma consciência de que significam mais do que mostram. As gravuras são lugares identificáveis e fatos reais, algumas são recriações de momentos famosos na história das touradas, mas nelas os touros e toureiros também estão num universo disperso, retirados da realidade reconhecível e de qualquer artifício para serem símbolos sobre um palco nu. Símbolos de quê? O touro representa a natureza bruta, o que não tem regras, o instinto. O toureiro age dentro de rígidas regras e convenções, com movimentos estudados e razão aplicada. Como o fim desse encontro de opostos é a morte do toureiro implicitamente, do touro certamente, ele tem um caráter de definição final, uma forma extrema de regras. Num rude desporto popular, repudiado pelas pessoas sensíveis do seu tempo e das suas relações, Goya e Picasso retratavam uma recorrente dramatização da peculiar divisão espanhola entre emoção e controle, paixão, forma e política. Na tourada o controle, a forma e a política vencem o instinto de liberdade, a não ser quando permitem que um touro especialmente valente saia vivo da arena e se aposente. O touro representa a liberdade e o toureiro, representa a política, as regras, a civilização que se impõe à natureza selvagem, à liberdade, ao mesmo tempo em que é ameaçado e fascinado por ela.

2. A Tauromaquia: grande ritual popular, paixão de Goya e Picasso.

Existem várias razões ou motivos possíveis para Goya e Picasso terem produzido as séries de gravuras *La Tauromaquia* e *La Tauromachie*. Para começar, Goya e Picasso sempre foram aficionados e apaixonados

pelo rito; e, como muitos outros espanhóis, Goya e Picasso viam na corrida uma metáfora particularmente intensa do destino humano: a luta entre a consciência humana (o toureiro) e o poder puro da natureza, sintetizado no touro. Segundo Hughes (2007, p.409) “Goya afirmava, e é provável que seja verdade, que havia toureado na sua juventude e que, com uma espada na mão, não temia a nada nem a ninguém”. Duncan (1958, p. 81) “esteve durante três meses na casa de Picasso perto de Cannes, e foi um dos poucos profissionais que conviveu com o artista, na época com 75 anos, partilhando seu cotidiano”. Duncan registrou, com texto e imagens, todo o processo que deu origem à série de gravuras sobre as touradas.

Para ele, pouquíssimos acontecimentos atraíam Picasso para fora de La Californie sua casa na França. Não atendia a nenhum convite para funções públicas ou culturais e raramente comparecia até mesmo à inauguração de exposições de trabalhos seus. Mas havia uma exibição por causa da qual largava tudo mais. Era a tourada em Arles (DUNCAN, 1958, p. 81).

A série de águas-fortes, água-tinta polida, ponta seca e buril *La Tauromaquia* de Goya foi possivelmente realizada entre 1814 e 1816. As primeiras gravuras, talvez gravadas nos primeiros anos do século, teriam sido meras ilustrações à carta histórica sobre *El origen y progresos de las fiestas de toros em Espanã*, escrita pelo pai de seu amigo Moratín, publicada em 1777 e reeditada em 1801. O trabalho foi interrompido pela invasão napoleônica e retomado no final da guerra, já com outro intento e uma técnica de maior sobriedade, dramatismo e refinamento. As novas estampas não estão sujeitas a texto algum e nelas Goya relembra fatos de sua infância, tais como as atuações de Martincho, Juanito Apiñani e La Pajuelera, ou as mortes de Pepe-Hillo e do prefeito de Torrejón.

Em outros momentos, seu entusiasmo de aficionado o leva simplesmente a anotar os diferentes lances e sortes do toureiro. Goya certamente consegue representar a tensão, o movimento, tons de claro e escuro característicos da festa ímpar onde homem e touro se enfrentam.

Segundo Hughes (2007, p.410):

Com a *Tauromaquia*, Goya podia se divertir e lembrar-se das cenas gloriosas a que assistira os erros fatais e a obstinada coragem dos toureiros, a teimosa ferocidade dos animais, os confrontos arquetípicos entre a vida e a morte, entre o sol e a sombra, representadas em arenas, cuja forma vinha e algumas vezes preservavam diretamente da arquitetura do ringue circular do antigo passado romano da Espanha.

Já a série *La Tauromachie* de Picasso, de 26 gravuras em água-tinta açucarada, foi produzida em *La Californie* sua casa na França em 1958, após sua ida à tourada na arena Arles no sul da França. Durante a tourada propriamente dita, toda cheia de bandeiras ondulantes e aparato de trombetas, cavalos agonizantes, bandeiras fincadas, capas girando e selvagem histeria, um silêncio estático, um momento de respirações paradas, depois a morte. Para Duncan (1958, p.81), “Picasso permanecia sentado imóvel, com as mãos ilhargas, alado, sozinho. Era impossível ver seu rosto. Mas, sem sombra de duvida, tinha apenas o touro e o matador refletidos em seus olhos. Não tomava partido. Era o espectador absoluto”. Conforme o autor, “quatro dias após a tourada, Picasso desceu de seus aposentos ao meio dia e iniciou um espetáculo realmente grandioso. Vi Picasso pintar por inteiro a tourada espanhola, desde o toque da trombeta inicial até o arremesso fatal” (DUNCAN, 1958, p.58). Estas gravuras foram realizadas em um período de, exatamente, três horas, tempo suficiente para fazer reviver a corrida de Arles. Mergulhando seu pincel

fino numa solução negra de açúcar xaporoso, pintava sobre reluzentes lâminas de cobre. E enquanto ele pintava, via-se, mais uma vez, o cavalo pomposo conduzir os matadores e picadores para dentro da arena. Momentos dedicados aos lutuosos lamentos, enquanto o esguio matador e seus coadjuvantes montavam guarda fúnebre em redor do touro feroz ferido e tombado diante deles sobre a areia. Isto mostra a maneira de Picasso trabalhar. Simplesmente começa do lado esquerdo e finaliza pelo lado direito, coisa de escriba medieval escrevendo um conto romântico sobre tourada. Mas, ao invés de palavras fluindo em escrita com ornatos, o seu conto era de espadas reluzentes e corpos quebrados, e a poesia da violência do homem. Nenhuma lâmina precisou de um par de minutos para ficar completa. Uma vez o pincel erguido em cima do cobre, toda a pintura sob ele estava acabada, para sempre. (DUNCAN, 1958). “Picasso pintava uma situação física na qual o matador só tinha mesmo que ser chifrado, independentemente de Picasso que imediatamente reconheceu sua verdade. O matador foi morto” (DUNCAN, 1958, pp.82-83).

Conforme o autor (1958, p. 83):

Apenas uma vez, vi os olhos de Picasso. Foi num instante de reflexão na superfície, logo no começo, quando ele inclinou a lâmina lisa como um espelho na claridade da tarde chuvosa para pintar pernas vigorosas nos cavalos dos picadores, com um movimento do seu pincel. O rosto de Picasso era uma máscara rígida quando ele pintava. Ainda assim, o pincel propriamente dito, pulando para cima e para baixo como a agulha dum grande fonógrafo, parecia estar ligada diretamente a alguma coisa que vibrava de modo profundo dentro do homem. Pouco mais havia para ser visto, sem se olhar para as lâminas de cobre.

Segundo Duncan (1958) em suas lâminas, Picasso com um pincel esguio pintava

diretamente no cobre sobremaneira polido em sua superfície, com uma solução colorida que mais parecia melado, perclorido de ferro concentrado. Estava produzindo aquatintas, acidulando as imagens açucaradas, seguindo um processo raro por causa do trabalho monótono e do toque levíssimo, quase de pluma, requerido do artista na superfície do cobre.

3. As técnicas utilizadas por Goya e Picasso

Para compreender as *La Tauromaquia* e *La Tauromachie* de Goya e Picasso é necessário saber como elas foram feitas. As gravuras de Goya são uma combinação regular de gravura a água-forte e água tinta polida, ponta seca e buril, um processo que colore a lâmina da gravura em tons de aquarela. A gravura a água-forte é uma maneira de multiplicar uma imagem. Esse tipo de gravura não tem um original; todas as impressões feitas a partir dela são igualmente originais. Para fazer uma gravura a água-forte, usa-se uma lâmina plana de metal (em geral de cobre, que é macio, rabiscado com facilidade e pode ser altamente polido), que é coberta por uma base, uma fina camada resistente o ácido de betume, de almasteca, de cera, ou de uma mistura dos três. Essa aplicação pode ser feita com um rolo ou um cilindro; na época de Goya era mais comum formar a base numa pequena bola de pano, aquecer de leve a lâmina de cobre para que a base derretesse e depois esfregar a lâmina com a bola (HUGHES, 2007), de modo que ficasse coberta por uma camada fina e uniforme. Em seguida, cobre-se a base com a fuligem de uma labareda de lâmpada de óleo, o que a enegrece (Idem). Depois se desenha sobre essa base com uma agulha afiada, que esgaravata a base enegrecida e deixa um padrão de brilhantes linhas douradas do cobre desguarnecido da base (HUGHES, 2007). Nesse momento se mergulha a lâmina num

mordente, como um ácido nítrico diluído, que reage com as finas superfícies expostas do cobre e as corrói, deixando inalterado o metal não protegido pela base.

O resultado é um padrão de mínimos entalhes mordidos no cobre. Em seguida, as fases do processo: retirar a base, passar tinta sobre a lâmina, limpar a tinta (restos da tinta molhada permanecem nas finas ranhuras embebidas); pôr a lâmina numa prensa; depositar papel umedecido sobre a lâmina. A força da prensa comprimirá a tinta das ranhuras do cobre, e transferirá o desenho para o papel (HUGHES, 2007, pp. 214-215).

Porém, em *La Tauromachie*, Picasso utilizou outro tipo de técnica à água-tinta, a açúcarada. Nesta técnica a placa é revestida por um verniz protetor. Com um estilete, o artista executa uma imagem, de modo a descobrir o metal. Onde o estilete retira o verniz descobrindo o metal, o mordente (ácido nítrico, perclorato de ferro, mordente holandês) penetrará e atacará o metal, nele gravando a imagem (BONOMI; KATZ)¹ A partir deste princípio, a água-forte se desdobra em dezenas de variantes, tais como água-tinta, verniz mole, maneira negra, maneira ao açúcar, mezzotinta, processos combinados. (BONOMI; KATZ)¹. Ao açúcar é principalmente uma técnica de desenho que deve ser combinada com a água tinta. A chapa é desenhada com pincel, em uma solução de nanquim, saturada com açúcar, deixando-a secar bem. Recobre-se então a matriz com uma camada de verniz. Após a nova secagem, banha-se a chapa em água morna, fazendo com que o açúcar derreta, desprendendo o verniz nas áreas desenhadas (Idem)¹. Pode-se aplicar o breu para a água tinta antes ou após o desenho da gravura. O tempo em que uma chapa é exposta à ação do mordente é que vai definir a qualidade e intensidade dos valores de luz e sombra e das texturas. Esta

foi a técnica que Picasso utilizou nas 26 gravuras da série *La Tauromachie*.

4. As touradas de Goya e Picasso: imagens de uma é poca

Talvez o aspecto mais saliente na série de gravuras de Goya e Picasso seja que ambos descrevem o que era a tourada em suas épocas. Analisando as imagens das touradas de Goya e Picasso, percebemos como e quanto às touradas mudaram nos últimos duzentos anos. Assim como as regras e as convenções da tourada mudaram, também os próprios animais se transformaram. A criação seletiva produziu o touro moderno, como demonstra prontamente uma comparação entre as gravuras de Goya e Picasso; é um animal muito diferente daqueles representados na *La Tauromaquia* de Goya. Os touros de Goya são, pode-se conjecturar, até 150 quilos mais leves quando adultos do que seus equivalentes atuais que pesam de 500 a 600 quilos e que estão representados na série de gravuras *La Tauromachie* de Picasso. Os touros *Miura* de hoje aparentam o dobro em tamanho e peso, lentos para acelerar, mas com grande força de inércia. Os touros de Goya podiam mudar de direção com facilidade; já aos touros de Picasso tinham grandes dificuldades de mudar de direção, o que se pode ver em suas gravuras. Tanto os touros de Goya quanto os de Picasso tinham chifres que pareciam furadores de gelo, mortalmente afiados.

Goya, em sua série, trabalha a sombra com uma intensidade impar, as formas se concentram na configuração; é o resultado de uma interação entre a cena e o meio de luz agindo como transmissor de informação. Na série, Goya apresenta, de modo característico, cenas estreitas, escuras, para onde o raio de luz leva a mensagem através de seu reflexo poderoso. A luz, em suas cenas, vem do alto, a vida e a morte não estão no centro da arena,

mas no seu fundo escuro. Os olhos são feitos para entender que a vida nada mais é que um vale de sombras, dependendo da luz. Em suas gravuras vemos algumas partes mais escuras do que outras. Isto é essencial para a função da luz na composição, procedimento usado em suas águas-fortes.

Picasso, em sua série, trabalha a luz com muita intensidade, as formas não se concentram, a luz intensa aparece em todas as cenas. As cenas recebem passivamente a luz como o impacto de uma força externa, mas ao mesmo tempo, tornam-se fontes de luz, que irradiam ativamente energia. Uma vez iluminadas, transmitem a mensagem, a cena iluminada torna-se fonte fundamental. Picasso obtém em sua série *La Tauromachie* uma luminosidade vibrante - a luz intensa aparece em toda a série.

Nas gravuras *La Tauromaquia* de Goya e *La Tauromachie* de Picasso a linguagem é fortemente marcada pela morte e vida, referenciada pelo massacre do animal e pela sorte do toureiro. Toda a série de gravuras está visualizada pela morte e vida, pelo forte e fraco, que nos transmitem a visão da dor da vida interrompida pela morte violenta. Não importa tratar-se do touro ou toureiro, do homem ou do animal, mas sim do universal drama humano, a sobrevivência. Analisando-as sob essas relações, as gravuras de Goya e Picasso mostrarão fatos reveladores que esclarecem partes ocultas de nós mesmos, na medida em que agem por uma espécie de regra e controle, ou seja, entre o domínio e a liberdade, podendo em certos momentos o homem ser a regra, a norma e a lei e o touro a natureza, a liberdade, a pura essência da vida. Em Goya as imagens dos mouros tornavam nos verdadeiros espanhóis.

Segundo Hughes (2007, p.415):

O cenário seguinte na história da tourada de Goya vem com a introdução de luta-

dores mouros, o que situa a ação antes da expulsão dos muçulmanos por Fernando e Isabel, em 1502. A ideia de que os mouros fossem particularmente interessados por touradas, tendo sido responsáveis em ampla medida por sua transformação em ritual social, é historicamente falsa; na verdade elas não tinham interesse especial pela tourada.

Gravura 1 - Capeiam outro no cerrado. – Água-forte, água-tinta polida, ponta seca e buril – 25 x 35 cm.



Fonte: Hofer, 1969.

Na gravura 1, para Hughes (2007, p. 416), Goya apresenta um pensamento estranho: “Os mouros estabelecidos na Espanha, livres das superstições do alcorão, adotam essa arte de caçar e trespassar um touro no campo”. Na verdade não existe proibição no alcorão quanto à morte de touros, ou de gado de qualquer espécie, o porco é o animal sujo, mas talvez Goya sentisse que a tourada tornava os estrangeiros mais verdadeiramente espanhóis e que, de certa maneira, os naturalizava. Sem dúvida via a tourada como um esporte nobre, que eleva o toureiro a uma estatura heroica, e nada fazia para desmerecer o aficionado (HUGHES, 2007). Goya desenhou e gravou seus toureiros e picadores mouros nos uniformes mamelucos que vira os mercenários de Napoleão usar em Madri e, assim paramentados, eles introduzem armas básicas para a *Touromaquia*, e algumas de suas *suertes* populares (*suertes* é uma palavra sugestivamente ambígua que significava, entre outras coisas, destino, sorte ou palco

da tourada). Goya creditava aos mouros a invenção de tourear usando a capa ou, quando mais adequado, com um *Albornoz*; concorda com a opinião de Moratín e de Pepe Illo, de que eles também introduziram os arpões ou *bandeirillas* na arena para desorientar o touro por meio da dor e cansá-lo, que é o que vemos acontecer na gravura 2.

Gravura 2 - Origem dos arpões e bandarillas. – Água-forte, água-tinta polida, ponta seca e buril – 25 x 35 cm.



Fonte: Hofer, 1969.

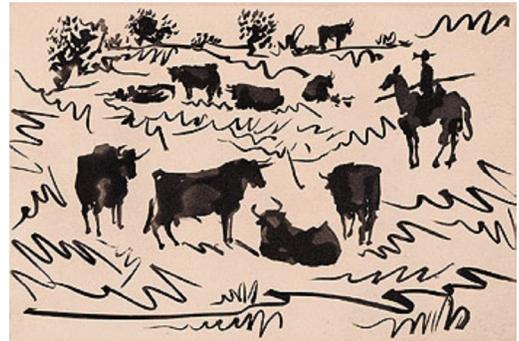
Nota-se, nas gravuras citadas acima, que Goya iniciou nas várias chapas de cobre e atacou a superfície e em profundidade utilizando a água-tinta em excesso; em seguida, tratou seu tema retirando, raspando e polindo o cobre. Mais alguns traços de buril, retificações com a ponta-seca e as cenas resplandecem, fantásticamente iluminadas pela técnica de sombra e luz, sombra trabalhada no dorso do touro e abaixo dele onde as sombras do toureiro e do touro se unem em uma só, como à direita na gravura 1 e à esquerda na gravura 2. Pode-se ver a água-tinta em excesso nas cenas desenhadas por Goya como expressão de liberdade que os mouros tinham ao tourear antes da unificação da Espanha como Estado Nacional (1492). Já o cenário da história da tourada de Picasso vem com a introdução da cena dos touros no campo e da cidade de Arles no sul da França, segundo Duncan (1958, p. 81);

Onde Picasso era recebido como um rei lendário. Quando ele caminha de braço

com Jacqueline através da cidade, um conjunto de pessoas e admiradores abarrotavam as ruas atrás deles. Quando eles se dirigiam para a arena, silenciosos desconhecidos de olhos acerbos se materializavam vindos não se sabe de onde para escoltá-lo através das multidões.

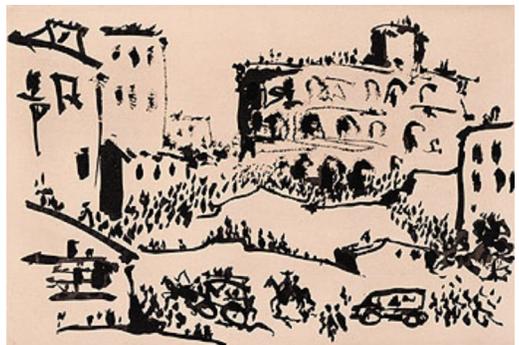
Picasso era nomeado patrono de honra de muitas corridas. Em resposta, ele, que detestava envergar trajes convencionais e gostava só de suas calças listradas de branco e preto e de sua camisa grosseira de pescador, vestia um terno azul marinho de burguês, camisa branca e uma gravata, seu mais alto tributo a qualquer ocasião. Ninguém em Arles suspeitaria quanto lhe custava tal gesto, pois neste período de vida Picasso não gostava de sair.

Gravura 3 - *Touros no Campo* - Água-tinta, açúcarada - 1959-35.5 x 50 cm.



Fonte: Duncan, 1958.

Gravura 4 - *Dia de Tourada* - Água-tinta - 1959-35.5 x 50 cm.



Fonte: Duncan, 1958.

Gravura 5 - O Desfile das Quadrilhas - Água-tinta, açucarada -1959-35.5 x 50 cm.



Fonte: Duncan, 1958.

Na gravura 3 podem-se notar os touros no campo de Arles em pleno descanso e vigiado por um condutor a cavalo e com uma lança; na gravura 4, a cidade de Arles se movimenta para grande festa da tourada. e nesta imagem pode-se ver a multidão de pessoas caminhando em direção à arena e, na gravura 5, o desfile das quadrilhas onde se pode perceber o início da festa da tourada. Estas gravuras estão esplendidamente iluminadas pela atmosfera da festa, a luz inunda a cena de uma alegria contagiante. Na gravura 3, notam-se os touros antes de entrar na arena e o picador os observando. Na gravura 4, a cidade toda está se movimentando para o grande evento onde Picasso é o grande homenageado. Picasso relata, neste momento, grande alegria e entusiasmo. Na gravura 5, o desfile das quadrilhas, mostra-se uma praça de touros circular, onde abaixo, à esquerda da gravura, estão presentes os *burladores*, locais ao longo do contorno da praça, para resguardar os toureiros, que se colocam atrás da proteção de madeira. Também se verifica a *puerta de cuadrillas* acima, à esquerda, por onde entram os toureiros, matadores, com suas *quadrillas*, para iniciarem *El paseillo* e, depois, a corrida de touro, a tourada. Também está presente, no lado esquerdo da gravura, a porta do medo, por onde saem os touros. Lá atrás, num recinto escuro e úmido, esperam

seis touros bravios, dois para cada matador. Prontos para experimentar a coragem dos homens que os vão desafiar na arena, como matadores de touros. Tudo nessa gravura é beleza e pura surpresa, pois os toureiros ainda não têm ideia do animal que vai sair pela porta do medo.

Como se percebe nestas gravuras de Picasso, o lugar, acontecimento e a circunstância que antecede a tourada têm poder e potência, por um brevíssimo instante, de trazer à superfície insípida um abismo assombroso à vida. Um modo de gerar tensões seguidas de distensões, conseqüências de aproximações e afastamentos da arte de tourear onde o prazer está no jogo de azar ou de sorte, de vida ou de morte. Assim a tourada, espetáculo violento, trágico, na qual tudo gravita em torno do jogo que deve intrincar e destrinçar, experiências cruciais, de revelações eróticas, a arte da *Tauromaquia* assumirá aspectos reveladores que esclarecem partes obscuras de nós mesmos, na medida em que a emoção age em nós, e o poder de colocar em jogo o controle, as regras e a liberdade, levando à nossa totalidade de existência. A tal liberdade que os mouros de Goya sentiam de não ser estrangeiros na Espanha quando toureavam, é a mesma liberdade de se movimentar para a festa da tourada que as pessoas da cidade de Arles sentiam no dia da tourada retratada por Picasso.

Segundo Hughes (2007, p. 418), “geralmente se acredita que a *Tauromaquia* de Goya foi produzida entre 1814 e 1816. As gravuras não são obra de um jovem. Naquele momento ele beirava os setenta anos e estava a meio caminho entre as lancinantes crueldades dos *Desastres* e as obscuridades mistificadoras dos *Disparates*”.

Goya olhava para trás, principalmente para as experiências de sua juventude, quando era um aficionado e talvez tenha até sido um toureiro. Segundo Hughes (2007), se dizia, que entra na arena com a própria espada.

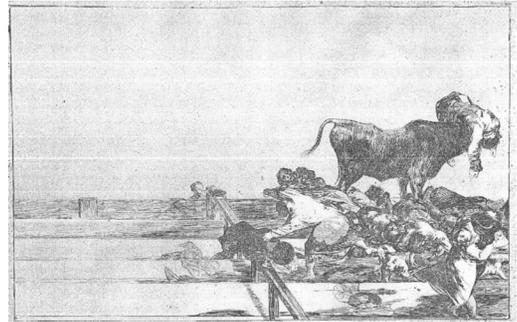
Isso não era necessariamente implausível, porque, embora ele não tivesse sido criado em sua terra natal no campo, Fuendetodos, a cidade de Zaragoza, não ficava distante, nem em termos de tempo nem em termos de lugar, da zona rural e os garotos do campo estavam sempre brincando de ser toureiros, não apenas com falsos touros feitos de palha, mas com touros reais (HUGHES, 2007).

Algumas das gravuras da Tauromaquia mostra singular capacidade de Goya de evocar, ou de pelo menos simular, a autenticidade de eventos documentais por meio de uma massa de detalhes agudamente específicos. Mas aqui, como em outros casos em seu trabalho gráfico, pode ser que algumas das primeiras gravuras tenham sido realizadas antes de 1808, quando eclodiu a Guerra da Independência, e que nesse momento a série tivesse sido posta de lado para ser terminada depois. Ela começa com um estudo das origens das touradas e depois se transforma numa descrição dos eventos na arena, envolvendo toureiros que Goya conheceu quando jovem ou eventos famosos que ele testemunhou ou não (HUGHES, 2007). Como a morte do matador Pepe Illo, ou a espetacular empalação do prefeito de Torrejón nos chifres de um touro que investiu enfurecido contra as arquibancadas da arena de Madri em 1801. Esta última imagem é, de todas as gravuras da *Tauromaquia*, a mais próxima do modernismo. Por quê? Por causa da força com que Goya dispôs o vazio contra o sólido, a sombra contra a luz, o espaço vazio contra o espaço cheio. Três quartos da gravura estão vazios, exceto pelos bancos paralelos dos quais a audiência fugiu. A parte inferior, à direita, está apinhada de formas de pessoas se arremessando de um lado para o outro, em pânico.

Nessa gravura observarem-se figuras imensas, rudes e outras pequenas, por exemplo, o detalhe minúsculo, em que de início não se repara, do sapato do

prefeito aparecendo embaixo do pescoço do touro, um lembrete da vulnerabilidade da vida humana diante de uma máquina de matar tão poderosa (HUGHES, 2007 pp. 419-420). Ver gravura 6.

Gravura 6 - *Desgraças acontecidas no tendido da praça de Madri e morte do prefeito de Torrejón.* - Água-forte, água-tinta polida, ponta seca e buril - 25,3 x 35,7 cm.



Fonte: Hofer, 1969.

As gravuras de Picasso, como já dito antes, representam as corridas de touros em sua época. Todas as gravuras mostram a singular capacidade de Picasso de mostrar, ou pelo menos simular, o evento da tourada de Arles por meio de detalhes específicos das touradas modernas. Ela começa com um estudo da cidade e da tourada que depois se transforma numa descrição dos eventos na arena, envolvendo e nos aproximando da atual tourada, e nos levando para a praça de touros de formato oval, com piso de areia grossa, aplainada. O diâmetro de uma praça, por exemplo, é de 60 metros de comprimento e de largura 56 metros.

Uma praça, como se vê na gravura 6, O desfile das *Quadrillas*, tem quatro portas para a arena e uma grande e principal, a porta de *cuadrillas*, por onde entram os matadores com suas quadrilhas; a porta grande, por onde também saem os toureiros nos ombros de seus adeptos, quando o seu desempenho como matador foi excepcional, e com a concordância do Presidente da praça; a porta do medo por onde entram os touros; aliás, poderíamos chamá-la, também, de porta da

vida. E a porta da morte, por onde são levados os touros mortos, puxados por uma parilha de cavalos. Esse cenário pode ser visto na gravura 4 da *Tauromachie* de Picasso.

Gravura 7 - O arrasto do touro - Água-tinta, açúcarada -1959-35.5 x 50 cm.



Fonte: Duncan, 1958.

Picasso e Goya produziram algumas gravuras em que o touro leva a melhor sobre o picador, como na gravura 8.

Gravura 8 - *A Colhida*- Água-tinta, açúcarada -1959-35.5 x 50 cm.



Fonte: Duncan, 1958.

Nesta gravura 8 pode-se sentir toda a dor do picador e o desespero entre os auxiliares: a cena nos mostra um picador sendo atingido pelo chifre do touro, e os auxiliares do picador correndo para socorrê-lo. Observa-se, nesta gravura, o público da arena todo alvo-çoado e agitado. Diferente de Goya, Picasso,

na gravura 8 não se refere a nenhum toureiro famoso de sua época, mas na Gravura 9 ele se refere ao célebre D. Tancredo Lopez, Don Tancredo o autêntico. Don Tancredo, em suas apresentações nas arenas espanholas, costumava permanecer imóvel como uma estátua até que o touro não percebesse mais a sua presença, como está retratado por Picasso na gravura 9 (ver gravura abaixo). Nas outras gravuras da série, Picasso presta uma homenagem indireta aos toureiros Manuel Rodriguez (Manolete), na década de 40 e Manuel Benitez (El Cordobés), na década de 60, que são os toureiros mais famosos dos últimos 50 anos, e a todos os que morreram na arena de touros (CARRASCO,1977).

Gravura 9 - *O passe de Don Tancredo* - Água-tinta, açúcarada -1959-35.5 x 50 cm.



Fonte: Duncan, 1958.

A gravura 9, *O passe de Don Tancredo*, é uma prancha esplendidamente trabalhada: a luz e a sombra invadem a cena, separando a cena no meio; ao lado esquerdo, na sombra, *Don Tancredo* imóvel como uma estátua e, do lado direito, o touro estático, à espera de um movimento de *Don Tancredo*, ambas as partes maravilhosas. Os tons de cinza, tanto no touro, como nos auxiliares do picador, como da arquibancada, contribuem para o encanto da cena. Tudo nessa gravura é beleza e pura harmonia. A combinação da técnica denota magistral equilíbrio. Ao mesmo tempo, as pinceladas com açúcar constituem uma atmosfera escura e clara, que presta

homenagem não só a *Don Tancredo*, mas a todos os toureiros.

Goya e Picasso despertam em nós ressonâncias mais profundas, através de suas touradas, que podemos considerar um esporte, uma arte, ou um exercício perigoso de proezas realizadas pelos toureiros, ampliando-se em um espetáculo essencial, para uma multidão espanhola se persuadir de que, em cada tourada, reina um clima de morte. Tourear é indispensável e trágico, pois todas as ações executadas pelo toureiro são preparativos técnicos ou cerimoniais para a morte pública do herói que não é outro senão esse semideus bestial, o touro.

Para Leiris (2002, p. 18) “o prestígio da tourada repousa exclusivamente sobre o fato de que aí ocorre um sacrifício dos cavalos pelos touros e dos touros pelos homens e que esse sacrifício se dá à luz do dia”. Não há como entender em que ela se diferencia de um ato sádico qualquer, conduzido segundo tal ritual encenado, em presença de terceiros agindo como voyeurs e fazendo às vezes do público. É evidente que a quantidade de sangue derramado ou a soma de sofrimento suportado pelo touro não dão a medida do prazer experimentado pelos espectadores. É este prazer que Goya e Picasso nos demonstram em suas séries *La Tauromaquia*. Deve-se, então, pensar que, por mais que a *Tauromaquia* não seja um simples jogo ou exercício corporal, ou um esforço do homem em demonstrar coragem, a *Tauromaquia* é algo mais do que um esporte, em vista do seu caráter trágico que é inerente e duplamente trágico, pois há um sacrifício, e sacrifício com risco imediato para a vida do oficiante (LEIRIS, 2002). A *Tauromaquia* pode ser vista como um espetáculo ou um esporte acrescido de uma arte em que o trágico, de algum modo explicitado, seria particularmente empolgante.

As *Tauromaquias* de Goya e Picasso são marcadas pelo trágico e submetidas a regras

mais rigorosas do que qualquer tipo de evento; a *Tauromaquia* de certo é uma arte. Uma arte política com normas e regras de controle, mas onde, mesmo assim o imprevisível ocorre. Tudo se passa na arena circular onde os atores humanos devem estar atentos, ligados e preparados para uma série de posições, movendo harmoniosamente as dobras românticas da capa, manejando suavemente o pano vermelho, juntamente com a espada, instrumento do sacrifício. Tudo isso está revisado nas gravuras de Goya e Picasso, onde observa a arte, o circo, a política e o toureiro revestido com o seu traje fascinante, que integra o touro à sua dança; por outro lado, como se a *Tauromaquia* em seu conjunto fosse concebida para servir de exemplo às disciplinas propriamente estéticas de controle (LEIRIS, 2002). A beleza da *Tauromaquia* nas gravuras de Goya e Picasso nos apresenta uma beleza de contrações musculares involuntárias, bruscas e muito fortes, que nos lançam a raízes e terrenos estranhos ao domínio estritamente estético. Do mesmo modo, a tourada propriamente dita não pode ser vista unicamente como manifestação esportiva ou artística em sentido estrito, pois é fácil mostrar que ela é dominada por elementos que arte alguma jamais põe em jogo, de modo tão brutal e tão expressivo, a vida e a morte. As touradas retratadas por Goya e Picasso proporcionam ao telespectador um duelo violento entre homem e animal. Não representam só a força do poder instituído contra a atitude peculiar do ser humano, é mais do que isso, é a nossa luta contra nós mesmos. Essa batalha que travamos diariamente contra o desconhecido em nós, contra os ímpetos, sentimentos e intensidades a que estamos sujeitos a todo o momento e que nos tornam vulneráveis e falíveis.

A *Tauromaquia* foi uma das duas séries de gravuras que Goya imprimiu e publicou por conta própria, a outra foram os *Caprichos*. Somente por essa razão, ela

sempre teve um encanto especial para os colecionadores. Além disso, a sua popularidade, pelo menos na Espanha, era mais ou menos garantida: trata-se de uma narrativa “heroica”, sem nenhuma das ironias aguçadas e cáusticas nem obscuridades ocasionais dos *Caprichos*. Seu tema, embora impiedoso e impregnado de morte e, é claro, repulsivo para os defensores dos direitos dos animais, não é aterrorizador como nos *Desastres de la guerra*. (HUGHES, 2007, p. 425).

A *Tauromaquia*, qualquer pessoa com um mínimo de conhecimento da história e do vocabulário da tourada, pode compreender. Além disso, tinha um apelo exótico fora da Espanha, se não na Inglaterra, então certamente na França, cujo público interessado em arte também estava se dando conta da estranheza dos ritos mais profundos da Espanha, sintetizados pela *corrida*. Por essas razões, a *Tauromaquia* sempre foi a mais apreciada das séries de gravuras de Goya (HAGEN, 2004).

Os rituais da arena inspiraram vários artistas, mas é difícil pensar numa obra gráfica de qualquer outro artista que combine tamanha percepção da graça e da força animal a tanta admiração diante da teimosia gratuita da coragem humana quanto a *Taramaquia* de Goya. Picasso foi um artista que desenhou as touradas parcialmente em homenagem a Goya, mas são, quase sempre, rabiscos, e em nenhuma das gravuras produzidas utilizaram-se as técnicas utilizadas por Goya, mas todas têm a mesma intensidade, a ferocidade de captar as forças existentes em uma tourada. Picasso trabalhou, em sua série *Tauromachie*, com sua força interior para captar as forças visíveis e existentes dentro da arena, para que suas gravuras não corressem o risco de ser consideradas obviamente inferiores às gravuras de Goya. Talvez por isso Picasso trabalhe com a técnica água-tinta, açucarada, para evitar uma verdadeira comparação.

As *Tauromaquias* de Goya e Picasso nos oferecem uma arte trágica, na qual tudo repousa sobre uma torção e sobre a possibilidade material de um ferimento, levados por movimentos sedutores tanto do matador como do animal, onde tudo se passa no coração de um ferimento dilacerante. Se, em matéria de arte, tudo está na interação de contraste entre a vida e a morte, o forte e o fraco, tensões e distensões, liberdade e controle, a *Tauromaquia*, assim como a dança, o esporte, o erotismo obedece às leis de um mesmo movimento.

A tourada em si é um sacrifício, tende aproximar da morte, só se pode produzir tensão violenta. No caso do sacrifício, essa tensão é o momento exato da carnificina, a luta do homem com o touro, momento em que o sangue escorre.

Nas *Tauromaquias* de Goya e Picasso, observa-se a semelhante evocação do touro e a reconstituição final do ato. A morte aparece ao longo dos diversos passes realizados pelos toureiros, até a estocada final no touro. Assim, com o touro morto, a ordem está estabelecida e todas as coisas obedecem às leis de um mesmo movimento, salvo um acidente. Para que isso ocorra, o toureiro se arma com os instrumentos da morte, espada e muleta, o matador subjuga o touro, atrai-o para a malha cerrada dos passes. Dança raivosa dos dois adversários, o toureiro conduz o touro numa espécie de valsa fúnebre, esforça-se por dominá-lo, a fim de poder enquadrá-lo, isto é, postá-lo, as quatro patas retesadas e a cabeça baixa, na posição propícia ao sacrifício. Observa-se nas séries *Tauromaquia* de Goya e Picasso, a um processo químico entre os dois autores, o elemento fundamental em um espetáculo, um poema, uma encenação erótica e uma encenação política. Afirma-se, nestas séries, uma nitidez crescente de violência bruta, que percebemos em algumas cenas onde o touro recebe o castigo da lança do picador, passando pelo estágio de divi-

são do jogo das bandeirinhas, onde toda a agilidade graciosa está com o homem e toda a força com o touro, e por fim chega a um estado propriamente maléfico, o trabalho com a muleta, onde tudo se fundamenta essencialmente sobre uma perversidade, a sedução do touro pelo movimento do plano, a tentação do toureiro que beira mais e mais a queda do touro, como uma espécie de expansão do

mal em suas palmas aceradas e insidiosas, em plena luz da beleza puramente celeste a que se pode atribuir um significado simbólico, o do grito do espectador durante o trabalho de muleta para incitar o toureiro a efetuar a estocada final. A *Tauromaquia* é um jogo violento entre a liberdade e o controle, a força e a fraqueza, a política e o poder, o homem e o animal, a vida e a morte.

NOTA

¹ Informação disponível <http://www.glatt.com.br/tec_metal.asp> acesso em 2011.

AUTOR

Luís Fernando Zulietti – Professor, coordenador e Pós Doutor e Doutor em Ciências Sociais da FAAP. E-mail: lfzulietti@faap.br ou zulietti.zulietti@gmail.com

REFERÊNCIAS

- BONOMI, M. e KATZ, R. **Gravura em Metal**. <http://www.glatt.com.br/tec_metal.asp> acesso em 2011).
- CARRASCO, W. **Pablo Picasso**, São Paulo, SP, Abril Cultural, 1 977.
- CARRION, B. M. **Touradas em Espanha**: Corridas de toros. Porto Alegre, Instituto de Cultura Hispânica, 1983.
- DUNCAN, D. D. **Mundo Privado de Pablo Picasso**. N. Y. Pcket Books Inc. 1958
- HAGEN, R. **Goya**, São Paulo: Taschen/Paisagem, 2004.
- HOFER, H. **La Touromaquia and the Bulls of Bordeaux**. Dover Publications, Inc. New York, 1969.
- HUGHES, R. **Goya**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- LEIRIS, M. **Espelho da Tauromaquia**. São Paulo, SP. Cosac Naify, 2002.
- OLIVER, J.M. **Tauromaqui na cultura ibérica**, São, Paulo, SP. Paraula, 1997.

