

**“LOS FUSILAMIENTOS DE LA MONCLOA”, POEMA DE MANUEL MACHADO:
UMA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DA REPRESENTAÇÃO
DA CATÁSTROFE NA MODERNIDADE**

Marcia Romero Marçal¹

Resumo: Nesse artigo analisamos o soneto *Los fusilamientos de la Moncloa*, de Manuel Machado, pertencente a *Apolo. Teatro Pictórico* (1911), livro em que o escritor realiza uma tradução semiótica entre a pintura e a poesia e interpreta a modernidade. O soneto e o livro são, geralmente, objeto de reflexões da crítica que ressalta os procedimentos poéticos ligados à recriação verbal das pinturas, buscando analogias, dessemelhanças, aproximações e distanciamentos neste diálogo intercódigos, dentro das experimentações formais modernistas. Observamos também que o poema mobiliza elementos da literatura de testemunho ao revelar como o desastre invade o motivo da representação poética, provoca uma crise no receptor e convoca um alinhamento entre testemunhos, que se manifesta na passagem da expressão pictórica à poética. Assim, o poeta modernista sevilhano testemunha, mediante uma crise e identificação testemunhal, o histórico e o atemporal, o concreto e o simbólico, de que a pintura homônima de Goya está prenhe.

Palavras-chave: Los fusilamientos de la Moncloa; Tradução intersemiótica; Manuel Machado; Modernismo; Testemunho.

Resumen: En este artículo analizamos el soneto *Los fusilamientos de la Moncloa*, de Manuel Machado, de *Apolo. Teatro Pictórico* (1911), libro en que el escritor realiza una traducción semiótica entre la pintura y la poesía e interpreta la Modernidad. El soneto y el libro son, generalmente, objeto de reflexiones de la crítica que subraya los procedimientos poéticos asociados a la recreación verbal de las pinturas, buscando analogías, desemejanzas, aproximaciones y distanciamientos en este diálogo intercódigos, dentro de las experimentaciones formales modernistas. Observamos asimismo que el poema moviliza elementos de la literatura del testimonio al revelar como el desastre invade el motivo de la representación poética, provoca una crisis en el receptor y convoca un alineamiento entre testimonios, que se manifiesta en el paso de la expresión pictórica a la poética. Así, el poeta modernista sevillano testimonia, mediante una crisis e identificación testimonial, lo histórico y lo atemporal, lo concreto y lo simbólico, que la pintura homónima de Goya contiene.

Palabras-clave: Los fusilamientos de la Moncloa; Traducción intersemiótica; Manuel Machado; Modernismo; Testimonio.

¹ Professora adjunta do Departamento de Letras do Instituto de Linguagens da UFMT, Curso de Licenciatura em Letras Português e Espanhol e respectivas literaturas. Está vinculada ao PPGEL (UFMT) e ao NDE dos Cursos de Letras da UFMT como membro representante da área de Espanhol.

Modernismo e modernidade em Manuel Machado

Do ponto de vista formal, o Modernismo europeu, em geral, e o hispânico, em particular, se abrem a novas experimentações em contato com diferentes áreas artísticas: a escultura, a música, a pintura. O parnasianismo, por exemplo, infundiu a apreciação da beleza plástica, ao passo que a unidade das artes derivou de uma concepção simbolista (DOMÍNGUEZ, 1994, p. 17). Quanto à perspectiva ideológica, esses procedimentos estéticos estão em conformidade com uma consciência em crise que levou a uma ruptura com os valores morais burgueses, à crítica das normas sociais e culturais estabelecidas e à relativização de todas as verdades e seguranças promovidas pela ciência e pela ordem política administrativa de uma época (SCHULMAN, 1987). A relação entre Modernismo e modernidade foi extensamente estudada na historiografia literária ocidental no século XX. Ao lado de Schulman, dedicaram-se ao tema críticos como Matei Calinescu, Klaus Meyer-Minnemann, Evelyn Picon Garfield, Ricardo Gullón, Saúl Yurkievich, Alfredo A. Roggiano, Max Henríquez Ureña, Peter G. Earle, Gilbert Azam, entre outros. Nesse breve inventário bibliográfico, seria injusto excluir o nome de Federico de Onís, um dos primeiros críticos a ampliar o conceito de Modernismo na sua relação com a realidade histórica e com outras esferas da sociedade. Em 1934, ele assim define o termo quanto a sua realização na cultura hispânica:

es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy. (ONÍS, 2012, p. 69)

Desde então, o sentido da literatura modernista ultrapassa os limites de uma escola literária e constitui a manifestação de um espírito de época vinculado a transformações e renovações culturais, sociais e artísticas no período da crise da modernidade.

Literatura e pintura: uma relação intersemiótica na obra de Manuel Machado

Particularmente, a relação semiótica entre literatura e pintura aparece como uma tendência da poesia de Manuel Machado em *Alma* (1900), *Alma. Museo. Los cantares* (1907) e *Apolo. Teatro Pictórico* (1911). *Los fusilamientos de la Moncloa* pertencem a essa última coletânea de sonetos, marcada por um exercício de tradução intersemiótica em que o poeta modernista espanhol procura não somente aproximar a expressão poética da representação pictórica, mas também opera uma interpretação da história moderna através de uma história impressionista das artes plásticas.

Se em *Alma* e em *Alma. Museo. Los cantares*, a conexão entre poesia e pintura era mais vaga e alusiva, em *Apolo. Teatro Pictórico*, há uma experimentação direta e sistemática mediante a qual a linguagem poética procura descrever de maneira subje-

tiva, impressionista e íntima grandes pinturas da história das artes plásticas ocidental. Alguns críticos utilizam o conceito moderno de *Ékfrasis* para pensar o processo mimético realizado por M. Machado nessa fase mais profícua de sua produção poética. É importante observar, entretanto, que esse processo intersemiótico de “transformação da arte visual em forma verbal”, como Diane Chaffee define o termo, segundo Margaret H. Persin (CHAFFEE apud PERSIN, 1989, p. 919), é acompanhado por comentários críticos e explicações didáticas, publicados no livro *La guerra literaria (1899-1914)*, dois anos depois da publicação de *Apolo*, que, de certo modo, remontam à tradição dos *Tratados* de San Juan de La Cruz sobre a composição do *Cántico Espiritual*, ainda que constituam um traço da vontade de reflexão crítica sobre a prática poética própria do Modernismo (YURKIEVICH, 1976, p. 48). À guisa de uma exegese em prosa, o poeta sevilhano nos instrui a respeito da forma de ler, ver, sentir e entender seus poemas pictóricos.

No capítulo segundo do livro citado, *Génesis de un libro*, com o objetivo inicial de apresentar uma análise técnica de um modelo de poesia moderna, Machado (1913, p. 42-43) diz que vai nos mostrar:

cómo se pinta hoy con los versos. Voy a abriros las puertas del taller, cosa que no haría ningún artista del Renacimiento por todo el oro del mundo: Perdonad el desorden en que vais a hallarlo. Abriros la puerta del taller vale tanto en un poeta como franquearos las entradas del corazón y los más recónditos antros de la mente (MACHADO, 1913, p. 42-43).

Dois parágrafos adiante, o escritor espanhol informa que o livro, “escogido por mí entre los míos para esta experiencia, es una corta colección de sonetos sobre las obras maestras de la pintura universal”, e acrescenta:

Lo informan, pues, sentimientos reflejos de arte, doblemente tamizados por el pincel y la pluma. Es flor de estudio y de cultura, grata quizá únicamente a los que saben conocer bien y saben amar grandes obras de mundial renombre a que se refiere. Y la he escogido justamente por eso; porque si no me retrata ni me descubre a mí, - salvo lo que hay de personal en toda transcripción artística -, tienen, en cambio, la ventaja de representar esa transfusión del color a la palabra, tan perseguida por los modernos escritores, esa indelimitación entre las dos artes distintas, que ha sido, a mi entender, tan saludable a los poetas como peligrosa para los pintores. Estas pinturas a pluma, o poesías a pincel, se presentan, sobre manera, a disquisiciones de técnica literaria que vendrán a su tiempo. (MACHADO, 1913, p. 43-44)

Primeiramente, a própria referência à revelação das técnicas modernas, que implicam pintar com os versos, ou seja, criar um efeito visual igual ao da imagem pictórica

com as palavras, é introduzida por M. Machado com a figura da abertura da porta do *taller*, *atelier*, termo próprio das artes plásticas. Pintor e escritor, poeta, equivalem-se no artista ao reunirem o conhecimento de uma técnica e de um ofício por meio dos quais expressam a si próprios e sua visão de mundo. A antiga concepção, que pesava sobre a pintura, desde a Idade Média, rebaixando-a diante da literatura, concernente a sua natureza mecânica, ocupação servil, atividade artesanal, enfim, a sua ligação com o ofício, e não com uma arte *liberal*, própria de um artista culto e letrado como o escritor, parece ter sido apropriada, agora, na apreciação do poeta sevilhano modernista, como uma qualidade que deve estar incorporada à escritura (LICHTENSTEIN, 2005, p. 12). É como se Machado retomasse a frase de Horácio na Epístola aos Pisões, *Ut pictura poesis*, “um poema é como um quadro”, abandonando a longa tradição renascentista que havia invertido seu sentido e a hierarquia de valor a favor da literatura, *Ut poesis pictura*, “um quadro é como uma poesia”, e devolvesse o prestígio à pintura, entendendo que ambas as artes compartilhavam um mesmo processo de gestação. Assim, penetrar no *taller* do pintor ou no do poeta é como entrar nos meandros de sua intimidade. Nessa introdução, aparece uma concepção de permeabilidade e de sintetismo entre as artes ao lado da perspectiva subjetiva da expressão artística, que nasce no Renascimento, se intensifica no Romantismo e se radicaliza no Modernismo.

Na sequência, o autor de *Apolo* insiste no caráter permutável dos instrumentos de trabalho usados nas artes contíguas: *pinxel* ou *pluma*, utilizados para criar, segundo o ponto de vista, *pinturas a pluma* ou *poesias a pinxel*, não importa, pois as fronteiras moviças entre tais âmbitos só podem oferecer júbilos ou perigos para poetas e pintores.

De modo difuso, o exegeta também indica que se trata de uma transcrição de um sentimento refletido na arte, isto é, sua descrição poética procura captar o sentimento do pintor em seu ato expressivo e representativo, mas, conforme sua consideração, como toda transcrição artística e transfusão verbal, estará imbuída de uma percepção pessoal e subjetiva sobre o olhar do pintor. Esse jogo, a representação da representação, o reflexo do reflexo, produz normalmente uma ambiguidade e um distanciamento em relação ao referente primeiro, à realidade originária, em função da multiplicidade de mediações, o que leva à relativização da verdade histórica. No caso, no entanto, a apreciação dos poemas e o próprio acesso às pinturas através dos mesmos fazem do leitor de *Apolo* um participante da construção mimética dos poemas em relação ao grau de fidelidade ou liberdade da recriação da pintura originária e da realidade-objeto de representação da mesma ao mesmo tempo. Esse processo é destacado por Antonio Mendoza Fillola (2008) ao observar que, em *Apolo*, a intertextualidade condiciona a leitura e a interpretação dos versos de maneira que o autor, provavelmente, encontrava-se consciente da funcionalidade do intertexto para o receptor, isto é, “*la potencial capacidad para establecer posibles asociaciones personales y culturales a través de la percepción y la sensibilidad, evidentes para él como autor y necesarias para estimular la participación del lector*” (FILLOLA, 2008, p. 11). O crítico também enfoca a questão da impossibilidade da cópia descritiva, que se deve à transformação de código (visual

para verbal ou vice-versa), o que conduz o poeta a transmitir suas sensações e emoções ante a contemplação estética da criação pictórica (FILLOLA, 2008, p. 11).

De ahí que la originalidad y el acierto del libro se centre en el comentario poético de las sensaciones percibidas y en el logro de la transcripción verbal de su sensorial lectura personal. Manuel Machado no pretende más que plasmar una poética autorreflexión sobre su sensibilidad receptivo-interpretativa (...) (FILLOLA, 2008, p. 11).

É interessante reparar que o comentário poético das sensações percebidas e a poética autorreflexão sobre sua sensibilidade receptivo-interpretativa se dão também, de distinta maneira, em *Génesis de un libro*, através de um ensaio em que a reflexão literária e a metalinguagem se fundem numa prosa de fina expressão poética. Nele, M. Machado, por um lado, num mergulho diacrônico, justifica os argumentos de Filolla (2008); por outro, vai além, declara a pretensão sincrônica de captar os sentimentos do pintor, de sintonizar com uma espécie de espírito de época e com o papel da arte em cada momento histórico:

Téngase bien en cuenta, sin embargo, que no se trata en este libro de simples transcripciones ó descripciones ajustadas al original pictórico y que tengan como fin la simple evocación del cuadro. Yo he procurado la síntesis de los sentimientos de la época y del pintor, la significación y el estado del arte en cada momento, la evocación del espíritu de los tiempos. Y algo más, la sensación producida hoy en nosotros, insospechable para el autor. En una palabra yo pinto esos cuadros tal como se dan y con todo lo que evocan en mi espíritu; no como están en el Museo, teniendo muy buen cuidado de cometer ciertas inexactitudes que son del todo necesarias á mi intento. Artimañas son estas, si queréis, pero ya os dije que iba á iniciaros en los secretos del taller. (MACHADO, 1913, p. 44)

Na concepção do escritor espanhol, a arte é capaz de revelar o *ethos* de determinada cultura ou de um movimento cultural. Em outras palavras, singularmente, ela testemunha acontecimentos históricos, um modo de vida, códigos morais, representações sociais, um sistema de valores estéticos, costumes, crenças, formas de condutas e comportamentos de uma coletividade. À vista disso, entre os vinte e cinco sonetos que compõem *Apolo*, ele tece comentários analíticos sobre o soneto *La Anunciación*, dedicado ao pintor Fra Angélico, sobre o da *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci, o de *Carlos Ven Mühlberg*, pintado por Tiziano Vecelli, o de *El Caballero de la mano al pecho* de El Greco, o de *La infanta María Teresa de España* de Velázquez, o de *Un príncipe de la casa de Orange* de Van Dyck, um sobre David Teniers e, finalmente, acerca de dois sonetos baseados em pinturas de Goya. Antes de tratar, especificamente, das obras do pintor vertidas à poesia, o escritor espanhol discorre a respeito do temperamento

filosófico de Goya, derramado em seu humorismo, acerca de sua originalidade e modernidade, manifestadas no caráter pioneiro e na qualidade inigualável de seu estilo impressionista, *pleinairista* e simbolista, na presença de sua alma e da opinião particular do pintor em suas obras (MACHADO, 1913, p. 63-64).

Los fusilamientos de la Moncloa: do testemunho pictórico ao literário

Ao abordar *Los fusilamientos de la Moncloa*, o crítico então nos chama a atenção sobre:

la terrible escena de los fusilamientos de la Moncloa con toda su descarnada crueldad, con toda la brutalidad de la muerte á mansalva. Ved esa tremenda fila de los fusiles, perpendicular á la vida, matando apresuradamente, y á racimos, al pueblo madrileño. (MACHADO, 1913, p. 64).

Há nessa nova descrição, mais direta, sucinta e prosaica, uma retomada da fonte real da criação pictórica: a cena dos fuzilamentos; a menção à substância que constitui essa forma de catástrofe: a crueldade crua e a brutalidade da morte certa; a insistência no caráter técnico, preciso, regular da disposição dos fuzis, em fila, paradoxalmente, desenhando uma cruz com os homens vivos, e demonstrando sua velocidade e eficiência quanto ao poder de aniquilamento.

A crítica normalmente ressalta, em suas reflexões em torno de *Apolo*, os procedimentos poéticos ligados à recriação verbal dos quadros, buscando analogias, dessemelhanças, aproximações e distanciamentos neste diálogo intercódigos, marcado, sobretudo, pela influência das experimentações formais modernistas.

Quanto ao conjunto e à unidade das obras selecionadas de *Apolo*, Alfredo Carballo Picazo (1967, p. 108-109), por exemplo, sustenta que existe uma preocupação do poeta em eleger estilos diferentes no panorama da pintura universal com o fim de escapar de uma eventual monotonia no processo de poetização. Para Fillola (2008, p. 8), ao contrário, “*La selección de las obras que motivan el conjunto de poemas de Apolo es una muestra de su personal y cultural esteticismo ecléctico, es decir una producción un tanto dispar y variada.*” (FILLOLA, 2008, p. 8) De qualquer maneira, em ambas as considerações prevalece o critério estético de escolha do poeta, ora concernente às artes plásticas, ora à poesia. Yolanda Coronado Carrillo (2011, p. 13) concorda em parte com Gayton (1975, p. 147 apud CARRILLO, 2011, p. 13), quando o crítico afirma que a fama dos quadros é o critério mais relevante para a seleção de *Apolo*. Discorda, contudo, no que respeita a *Los fusilamientos*, já que, no seu parecer, o fato de tratar-se de um acontecimento importante da história da Espanha e de ser representado por um pintor espanhol contribui fortemente para a eleição do poeta. A descrição reiterativa de M. Machado em *Génesis de un libro*, no entanto, aponta para uma razão de índole diversa. *Los fusilamientos de la Moncloa* parecem significar uma exceção à regra: a história e o desastre invadem o motivo da representação poética, pois, de modo ina-

pelável, provocam uma crise e convocam um alinhamento entre testemunhos que se manifestam na passagem da expressão pictórica à poética.

O quadro *Los fusilamientos de la Moncloa* de Francisco de Goya, também conhecido como *El tres de mayo de 1808*, pintado em 1814, em óleo sobre tela, forma, juntamente com *La carga de los mamelucos* ou *El dos de mayo de 1808*, a representação do *Levantamiento del 2 de mayo de 1808*, em Madri, produzido por uma onda de protestos populares contra a invasão e domínio napoleônicos, de deram origem à *Guerra de la Independencia Española*.

Los fusilamientos de la Moncloa reúnem-se com a série *Los desastres de la guerra*, sessenta e quatro chapas de cobre, nas quais Goya testemunha os horrores da guerra: cadáveres e mendigos lotando as ruas, saques, agressão brutal militar, reação violenta da guerrilha, execuções, estupros, etc. (BELMONTE et al., 1983, p. 57). Esta pintura inicia um novo rumo no gênero da pintura histórica, porque abandona os grandes personagens da história, narrados com abundância de detalhes, atuando em algum acontecimento importante, e, ao contrário, retrata homens anônimos, humildes, desesperados, degradados, soldados sem rostos, implacáveis. Ao fim e ao cabo, o maior protagonista se torna, de fato, a brutalidade humana (BELMONTE et al., 1983, p. 55).

O efeito do quadro de Goya sobre o espectador é tão vivo e impactante que muitos comentaristas consideram-no genuinamente um documento histórico (a Escola de *Annales* já tomava as obras artísticas como documentos históricos), que possui a “*convicción como una instantánea fotográfica de cualquier guerra*” (BELMONTE et al., 1983, p. 56). Com efeito, existe um registro do escritor Antonio Trueba, extraído do relato do criado de Goya, Isidro, que se refere ao testemunho do pintor que, acompanhado de seu criado, parte de seu quarto, na casa 9 da Puerta del Sol, de onde podia observar o fuzilamento, e se dirige à Montaña del Príncipe Pío, lugar da execução. Ali, o escritor conta a versão de Isidro, em *noche de luna*, o céu cheio de

negros nubarrones, tan pronto hacía claro como oscuro. Los pelos se me pusieron de punta cuando vi que mi amo, con el trabuco en una mano y la cartera en la otra, guiaba hacia los muertos. [...] Luego sentámonos en un ribazo, a cuyo pie estaban los muertos, y mi amo abrió su cartera, la colocó sobre sus rodillas y esperó a que la luna atravesase un nubarrón que la ocultaba. [...] ¡En medio de charcos de sangre vimos una porción de cadáveres, unos boca abajo, otros boca arriba, éste en la postura del que estando arrodillado besa la tierra, aquél con las manos levantadas al cielo pidiendo venganza o misericordia [...]. (POMPEY, 1945, p. 187).

Por um lado, provavelmente, como afirma Belmonte (1983, p. 55), não importa se Goya tenha realmente observado a cena com uma luneta ou seus vestígios com seu criado *in loco*, ou se nunca a testemunhou, pois ninguém duvida de sua veracidade, fruto do realismo plasmado na pintura. Por outro lado, certamente, Manuel Machado terá se apoiado no relato de Isidro ao compor seu poema. Essa possibilidade é aventada

por Miguel Díez R. e Paz Díez Taboada (2006, p. 390) em seu comentário do poema.

A seguir, reproduzimos a imagem da pintura de Goya e todo o poema para passar à análise:

Figura 1 – Francisco de Goya, El tres de mayo de 1808,
Museo Nacional del Prado, Madrid



Fonte: Día (2007).

Los fusilamientos de la Moncloa

Él lo vio...Noche negra, luz de infierno...
Hedor de sangre y pólvora, gemidos...
Unos brazos abiertos, extendidos
en ese gesto del dolor eterno.

Una farola en tierra, casi alumbra,
con un halo amarillo que horripila,
de los fusiles la uniforme fila
monótona y brutal en la penumbra.

Maldiciones, quejidos... Un instante
primero que la voz de mando suene;
un fraile muestra el implacable cielo.

Y en convulso montón agonizante,
a medio rematar, por tandas viene
la eterna carne de cañón al suelo.

(MACHADO, 1967 [1911]).

O soneto começa com uma frase que anuncia a função testemunhal da pintura de Goya. É essa condição de testemunha da catástrofe que confere ao pintor o poder da palavra em forma de imagem. E é essa condição, recuperada pelo poeta, que funda, portanto, seu ato de testemunho, numa dimensão histórica, clínica e poética, assim como para o pintor, devido à visão do horror. Assim, tal condição e o ato de testemunhar introduzem o poema não só como meio de explicação do sentido da pintura, mas principalmente como forma de alinhamento entre testemunhas da catástrofe.

Shoshana Felman (1998/1999) explica que, embora o testemunho não possa ser retransmitido por outrem, dado que ele constitui um ato solitário, único, paradoxalmente, o contato com a representação artística testemunhal instaura uma realidade que vai além da testemunha, pois cria uma crise no receptor, que articula as dimensões histórica, clínica e poética do testemunho. A dimensão histórica e clínica do testemunho se explicam da seguinte maneira: o testemunho penetra a narrativa cultural contemporânea num momento histórico de crise da verdade, se dá como prática discursiva que se opõe à teoria pura e procura curar uma doença, um trauma, originário do choque, do excesso de realidade contido no horror. Para pensar a dimensão poética do testemunho, Felman (1998/1999) se refere ao verso livre, resultante de um processo inesperado e acidental da poesia moderna, descrita por Mallarmé. O verso livre ocorre de modo similar ao processo acidental e fragmentado do testemunho, segundo Felman (1998/1999). O receptor, em contato com o testemunho, passa por uma crise que mobiliza essas três dimensões e dirige-se a uma posição de alinhamento entre testemunhas da catástrofe, mediante um processo de identificação.

A frase *Él lo vio* repete as palavras *Yo lo vi*, escritas por Goya ao pé de suas gravuras de cobre, pertencentes à série *Los desastres de la guerra* (BELMONTE et al., 1983, p. 57). Miguel d'Ors (2000, p. 71) percebe tal referência. Se em seguida encontramos a perspectiva do poeta, como bem o nota Carrillo (2011, p. 13), não se trata apenas de uma transfusão de códigos, é porque os testemunhos veiculados na crise legitimam a fusão das perspectivas.

As reticências são analisadas por Carrillo (2011, p. 12) como um recurso de pontuação usado pelo poeta para motivar a imaginação. Porém, frases reticentes, a incompletude do significado e a sugestão reportam ao silêncio, ao lacunar, ao indizível, características da literatura do testemunho que postula a impossibilidade ou as dificuldades e os limites da representação da catástrofe mediante a própria representação dos limites e da impotência da linguagem para expressar esse mal testemunhado.

A sucessão de sintagmas nominais adjetivados, separados por vírgulas, e a ausência de verbos formam um fluxo de imagens que, segundo Gayton (1975, p. 59 apud CARRILLO, 2011, p. 13), tem similaridade com a poesia impressionista. Ao buscar as correspondências entre a representação poética e as pinturas de *Apolo, sus inexactitudes*, nas palavras de Miguel d'Ors (2000, p. 71) quem assinala no poema a incorpo-

ração de elementos sensoriais como o sonoro e o olfativo, notando, porém, quanto ao visual, estreita fidelidade com a pintura de Goya. Para d'Ors (2000, p. 71), as expressões *noche negra* e *luz de infierno* guardam uma equivalência perfeita com a imagem do quadro.

A primeira estrofe sugere, contudo, uma impossibilidade de ver inicial. O excesso da situação traumática só pode ser captado e sugerido por indícios que, interligados, simbolizam a catástrofe que se quer representar. Se ele (e/ou o poeta) viu uma *noche negra* e uma *luz de infierno*, não pôde ver nada. *Noche negra* sugere uma escuridão completa; *luz de infierno* remete ao imaginário cristão, ao fogo dos infernos, isto é, significa uma luz que, ao invés de iluminar, provoca tormento, embaralha a visão, uma vermelha luz funesta. Daí os outros sentidos entrarem em ação para guiar a testemunha na impossibilidade de ver.

No primeiro verso, a aliteração e a assonância da letra *n* e da *o* formam, juntas, a palavra *no*, não em espanhol, expressão da perplexidade e da impossibilidade de enfrentar toda a negatividade que se apresenta à testemunha. As últimas sílabas do primeiro e quarto versos também formam o advérbio de negação *no*.

O cheiro do sangue e os gemidos são sentidos pelo olfato e pelo ouvido de modo instintivo, como um animal cego, atordoado, que rastreia a morte. O encontro com o corpo de braços abertos, estendidos - descrição comparativa à de Jesus crucificado, congelado no gesto mitológico da eterna dor² -, dá o desfecho trágico ao caminho aflito dos sentidos invadidos por vestígios do desastre. As construções nominais, interligadas por vírgulas, sem verbos, nos informam um momento paralisado, eternizado, congelado na retina. A estrofe conclui com o reconhecimento da eterna dor, aquela causada pelo primitivo ato fratricida humano na disputa por poder e riqueza.

Trata-se de um soneto, conforme os critérios da métrica espanhola, em *endecasílabos*, cujas rimas perfeitas, em sua maior parte ricas e graves, reproduzem o esquema ABBA CDDC EFG EFG. Embora a vogal *e* apareça vinte vezes no primeiro quarteto, sua frequência é irregular em cada verso, ao passo que a vogal *o* se repete com menor frequência, porém regularmente, dezesseis vezes, quatro em cada estrofe. Ao observar como se dá essa insistente assonância, percebemos que a vogal *e*, semicerrada anterior, começa os versos um, dois e quatro da primeira estrofe, enquanto a vogal *o*, semicerrada posterior, termina todos os versos desta mesma estrofe. Também é instigante notar que todas as palavras que finalizam os versos da primeira estrofe – *infierno*, *gemidos*, *extendidos*, *eterno* - possuem a vogal *e*, às vezes também a *i*, precedendo a *o*. Inclusive, o poema começa com a vogal *e* e termina com a *o*, o que nos permite pensar um sim-

² Susana Hermoso-Espinosa García indica que a figura central do quadro de Goya, a de braços estendidos para cima, nos lembra um crucificado. As marcas nas palmas de suas mãos reforçam essa teoria. Hermoso-Espinosa García conclui que “Con este detalle Goya pretende hacer ver que el asesinato de indefensos es una realidad que se repite una y otra vez, no es una circunstancia propia de esta guerra, sino de todas las formas de crueldad.” (GARCÍA, 2008)

bolismo dos sons que representaria um movimento descendente, de queda infernal (KAYSER, 1970, p. 155).

De modo semelhante, as últimas palavras rimadas alternadamente dos versos da primeira e das demais estrofes, quando combinadas, formam novos sentidos bastante reveladores: *infierno eterno*, *gemidos extendidos*, ou ainda, *gemidos extendidos en el eterno infierno*, por exemplo, traduzem, prolongando *ad aeternum*, a situação nefasta e inefável que o poeta espanhol pretende expressar do massacre histórico do 3 de maio de 1808.

O segundo quarteto se centra na imagem da máquina mortífera despersonalizada, quase irreal, que aponta de modo sinistro e inexorável para as vítimas. A grande lanterna, que quase ilumina, emite um halo amarelo horripilante, sob o domínio de uma fila uniforme de fuzis, colocada de forma monótona e brutal na penumbra. A luz do inferno contém uma continuidade sinonímica com o halo amarelo horripilante, pela pouca luminosidade da lanterna, que esconde os algozes na penumbra macabra. As palavras *farola* e *halo* compõem quase uma paronomásia, posto que *farola* contém *faro*. Uma síntese de ambas gera a palavra *falo*, símbolo de poder. A descrição dos soldados franceses não os identifica, sublinhando, ao contrário, a desumanização contida no automatismo maquinal, uniforme e disciplinar de sua disposição. Ainda que os dois primeiros versos do segundo quarteto apresentem verbos de ação, os dois últimos congelam a cena, numa descrição constituída por sintagmas nominais. O hipérbato do terceiro verso põe no centro da construção a fileira de soldados, endurecidos, inflexíveis, irreduzíveis.

A assonância das vogais *a* e *i* compõe a onomatopeia *ai*, expressão vulgar de dor; a aliteração da consoante *f* representa, num simbolismo gráfico, a incisão de algo perfurante. As palavras finais dos versos, combinadas, constituem uma amplificação e intensificação dos significados que a estrofe ressoa: a *penumbra casi alumbra* e a *fila horripila*, isto é, a *fila horripila en la penumbra que casi alumbra*.

O primeiro terceto articula os dois lados da situação atroz: as vítimas e os algozes – visivelmente separadas no quadro de Goya ao lado esquerdo e direito, respectivamente. A cena inicial é retomada como se houvessem passado instantes ínfimos de um tempo infinito, paradoxalmente. Em paralelo a *hedor de sangre y pólvora* e *gemidos*, se aglomeram *maldiciones* e *quejidos*, expressões que instam no sentido auditivo e remetem ao desalento de uma aflição que só espera *un instante*. Então, toda a cena paralisa e congela concretamente; sente-se a ausência de respiração no ar, o silêncio absoluto; todo gesto aguarda a voz de comando que se expressa sem exprimir-se no segundo verso do terceto. No terceiro verso, o frei, após a ordem inexorável do militar, ou simultaneamente, acena o céu, representando, talvez, um gesto de apelo ao desígnio misterioso divino, à sua misericórdia. Porém, como adjetivado pelo poeta, o céu se identifica no poema com um caráter implacável e impiedoso.

Como constata Carrillo (2011, p. 44), Miguel d'Ors (2000, p. 72) não reconhece o frei de Manuel Machado no quadro de Goya. O crítico acredita que a inexatidão do poeta se deve a um empréstimo da tradição iconográfica do tema da pena de morte, em cuja situação estava sempre presente um clérigo para confortar o réu. Outra possibilidade levantada por d'Ors (2000, p. 72) é a de Machado ter-se baseado no quadro *Duro es el paso*, da sessão *Desastres de la guerra*, no qual se representa também uma execução. Em todo caso, Carrillo (2011, p. 44) opõe-se à opinião do crítico e atesta a presença inquestionável do frei de joelhos, olhos abertos, voltados à terra, identificado pela tonsura e o cinto branco. Se, por um lado, o frei do quadro não aponta para o céu, fato que favoreceria as alegações de Miguel d'Ors; por outro, toda a cena do poema parece ultrapassar o momento que a pintura imobiliza, dirigindo-se ao futuro do mesmo. De modo que o frei, identificado pela crítica no quadro de Goya, pode ter sido imaginado pelo poeta, esboçando, posteriormente ao momento cristalizado por Goya, tal gesto de indicar o céu.

Todo o soneto se prepara para a catástrofe final objetivada no segundo terceto. A descrição do extermínio do povo civil madrilenho, que se rebela contra a invasão napoleônica, também se dá de maneira impessoal, atendendo, não obstante, a um dado bastante significativo. A população despreparada, executada friamente pelas tropas invasoras, é designada *eterna carne de cañón*. Em outras palavras, a função sacrificial de Cristo, aludida na primeira estrofe, é retomada aqui, num plano coletivo e social. A *carne de cañón* faz referência ao grupo de baixa posição social, exposto a qualquer tipo de dano, inclusive à morte, no encontro bélico. Esses indivíduos passam por uma despersonalização e uma desumanização ao serem tratados por termos como *montón*, *carne de cañón*. O excerto lírico ressalta, principalmente, o processo de massificação, reificação e degradação dessas pessoas que servem de alimento para o fogo dos canhões do inimigo, eliminadas, eficazmente, em grande número. A alusão ao mito cristão do eterno retorno do sacrifício do homem humilde para purificar e salvar a humanidade por seus pecados se entrecruza com a percepção de um sistema bélico moderno, próximo aos moldes daquele existente na era dos extremos, o século xx, portador de grande poder de destruição, de uma organização racional e burocrática, objetivada na razão do Estado, dentro de práticas e relações impessoais.

O paralelismo entre as últimas palavras, que rimam dos dois tercetos, produz, novamente, sentidos inusitados: *instante agonizante, suene (y) viene, cielo (al) suelo*. A última combinação, *cielo (al) suelo*, remonta ao movimento da queda, da ruína humana. O poema registra, por meio dos corpos indiferenciados, massa homogênea que forma uma amálgama convulsionante e agonizante, alvo de corpos dóceis disciplinados para o genocídio racional e burocraticamente instituído do Estado, um momento histórico fundamentalmente moderno, e o associa, de modo simbólico e inescrutável, a um mito antigo e eterno, o do *pharmakós*, o bode expiatório que se renova e se atualiza na história da humanidade.

Considerações finais

Ao comentar o quadro de Francisco José de Goya y Lucientes, Susana Hermoso-Espinosa García (2008) aponta que, à esquerda, as vítimas estão divididas em três grupos definidos: os que esperam horrorizados serem fuzilados, os que estão sendo fuzilados e os que já estão mortos no chão, dispostos, respectivamente, de direita à esquerda. Essa disposição procura reproduzir um movimento distendido no tempo: imobiliza-se o presente ao mesmo tempo em que se capta o que aconteceu e o devir.

De modo parecido, o poema de Manuel Machado mobiliza recursos temporais que organizam uma sequência de gestos constitutivos de um acontecimento em si. Há, em sua descrição, uma projeção imaginativa, ligada à penetração no testemunho de Goya, reverberado pelo testemunho de seu criado Isidro. O poema *Los fusilamientos de la Moncloa* relata o desdobramento dos atos perpetrados contra as vítimas do segundo grupo, as que estão sendo fuziladas, e sua reação e destino, isto é, a consequência dos mesmos. O poeta sevilhano retrata o futuro imediato do presente que é imobilizado por Goya. Isso explicaria o gesto do frei erguendo a mão ao céu implacável, antes da ordem derradeira. Mas, nesse caso, aproximar-se do futuro imediato significa, ao mesmo tempo, reencontrar-se com o passado imediato. O acontecimento imediatamente anterior ao fuzilamento desse grupo de homens humildes, civis, consistiu no fuzilamento de um grupo similar de homens do povo, de maneira sistemática, calculada. O absurdo radica no ato idêntico e repetitivo, *ad aeternum*, como ocorre no inferno, “um fogo de penas sem fim”, o “pesadelo infinito” (BOSI, 2003, p. 30). Esse absurdo, contudo, significará um elemento constitutivo da nova ordem militar, racional e administrativamente a serviço de um estado capitalista, patriarcal, racista e classista. Manuel Machado testemunha, alinhado com outras testemunhas graças ao processo de crise e identificação com as mesmas, a singularidade e a generalidade, o histórico e o universal, o imanente e o transcendente, o concreto e o simbólico, de que a própria obra pictórica de Goya está preñe, através, sobretudo, de elementos como os caracteres da noite do fuzilamento, os dos gestos da vítima de braços estendidos e do frei.

Vinte e nove anos depois do testemunho da barbárie, o poeta espanhol, esquecido de suas influências modernistas, lamentoso das interferências intelectuais progressistas europeias, de um *fin de siglo para España tan depresivo y pesimista* (MACHADO; PELMÁN, 1940, p. 103), relembra seu papel patriótico, difusor das histórias e dos heroísmos da gloriosa pátria espanhola, e recita aos ouvintes a homenagem ao ditador Francisco Franco Bahamonde. Em *Horas de Oro*, Machado publica *Tradicción, Blasón de España, Francisco Franco*, poemas citados e lidos em seu discurso de ingresso na Real Academia Española, que testemunham seu alinhamento a um regime político ditatorial que perpetrou, em aliança com a Igreja católica, a oligarquia nacional e a burguesia estrangeira, ao longo de quarenta anos, uma repressão sistemática e um aniquilamento violento de toda e qualquer diferença ideológica que não correspondesse a uma ordem teocrática, patriarcal, racista, classista e burguesa. O último Manuel Machado, infelizmente, esqueceu-se da *eterna carne de cañón al suelo*.

Referências

- BELMONTE, Isabel, et al. *Protagonistas de la civilización: Goya*. Madrid: Ed. Debate/ Ítaca, 1983.
- BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- CARRILLO, Yolanda Coronado. *El ékfrasis em la poesía de Manuel Machado*. Master of Arts. University of North Texas, Denton/Texas, 2011. Disponível em: https://www.academia.edu/26932118/El_ekfrasis_en_la_poesia_de_Manuel_Machado. Acesso em: 10 jan. 2022.
- DÍA, Juan Diego Caballero el. Los fusilamientos de la moncloa comentar una obra de arte (5). [Blog] *Enseñ-arte: La Historia del Arte para todos*. Disponível em: <https://aprendersociales.blogspot.com/2007/04/los-fusilamientos-de-la-moncloa.html>. Acesso em: 20 ago. 2021.
- DÍEZ R., Miguel e DÍEZ TABOADA, Paz. *Antología comentada de la poesía lírica española*. Madrid: Cátedra, 2006. https://www.academia.edu/26932118/El_ekfrasis_en_la_poesia_de_Manuel_Machado. Acesso em: 3 jul. 2021.
- DOMÍNGUEZ, Eloy Navarro. El “Museo” de Manuel Machado. *Philologia Hispalensis. Revista de la Facultad de Filología. Universidad de Sevilla*. v. IX, p. 17-32, 1994. Disponível em: <https://ojs.publius.us.es/ojs/index.php/PH/article/view/1879>. Acesso em: 27 jun. 2021.
- D’ORS, Miguel. *Estudios sobre Manuel Machado*. Sevilla: Renacimiento, 2000. Disponível em: https://play.google.com/books/reader?id=68dlJmlAbyIC&printsec=frontcover&output=reader&hl=pt_BR&pg=GBS.PA71. Acesso em: 12 jul. 2021.
- FELMAN, Shoshana. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino. *Pulsional: Revista de Psicanálise*, São Paulo, ano XI e XII, n. 116-117, p. 9-48, dez. 1998/jan. 1999.
- FILLOLA, Antonio Mendoza. Manuel Machado: Los efectos de la intertextualidad creativa. A propósito de «Apolo Teatro Pictórico» (1910). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/manuel-machado-los-efectos-de-la-intertextualidad-creativa-a-proposito-de-apolo-teatro-pictorico-1910-0/html/>. Acesso em: 20 ago. 2021.
- GARCÍA, Susana Hermoso-Espinosa. Análisis histórico artístico de Los fusilamientos del 3 de mayo de Goya. *Homines.com Portal de arte y cultura*, 01/05/2008. Disponível em: http://www.homines.com/arte/fusilamientos_3_mayo_1808_goya/index.htm. Acesso em: 3 jul. 2021.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária. Volume 1*. 5ª Edição, Trad. Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado, 1970.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. O paralelo das artes. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 9-16.
- MACHADO, Manuel. *Alma. Apolo*. In: PICAZO, Alfredo Carballo (Estudio y edición). Madrid: Alcalá, 1967.
- MACHADO, Manuel; PELMÁN, José María. *Unos versos, un alma, una época. Discursos leídos en la Real Academia Española, con motivo de la recepción de Manuel Machado*. Madrid: Ediciones Españolas, 1940.

ONÍS, Federico de. Sobre el concepto de Modernismo, 2012. Disponível em: <https://latinoamericanauno.files.wordpress.com/2012/10/de-onc3ads-federico-sobre-el-concepto-de-modernismo.pdf>. Acesso em: 30 de novembro de 2021.

PERSIN, Margaret H. The Ekphrastic Principle in the Poetry of Manuel Machado. *Hispania*. V. 72, n. 4, p. 919-926, December 1989. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/hispania-0/html/p0000014.htm#I_42_. Acesso em: 05 de julho de 2021.

POMPEY, Francisco. *Goya: su vida y sus obras*. Madrid: Afrodísio Aguado, 1945.

SCHULMAN, Ivan A. *Nuevos asedios al Modernismo*. Madrid: Taurus, 1987.

YURKIEVICH, Saúl. *Celebración del modernismo*. Barcelona: Tusquets, 1976. Disponível em: <http://docslide.com.br/documents/saul-yurkievich-celebracion-del-modernismo.html>. Acesso em 18 de julho de 2021.

