UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO" – UNESP
INSTITUTO DE ARTES DE SÃO PAULO

CARLA MÁRCIA BASSO BORTOLONI LELLIS

O SURGIMENTO E A PRESENÇA DE SERES IRREAIS NAS OBRAS DE FRANCISCO GOYA

São Paulo

2022

CARLA MÁRCIA BASSO BORTOLONI LELLIS

O SURGIMENTO E A PRESENÇA DE SERES IRREAIS NAS OBRAS DE FRANCISCO GOYA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.
Área de concentração: Artes Visuais
Linha de pesquisa: Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte.
Orientador: Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento

São Paulo
2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

L542s Lellis, Carla Márcia Basso Bortoloni, 1986-

O surgimento e a presença de seres irreais nas obras de Francisco Goya / Carla Márcia Basso Bortoloni Lellis. - São Paulo, 2022.

99 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes

1. Pintura. 2. Gravura espanhola. 3. O fantástico. 4. Influência (literária, artística, etc.). 5. Goya, Francisco, 1746-1828. I. Nascimento, José Leonardo do. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 759.6

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

CARLA MÁRCIA BASSO BORTOLONI LELLIS

O SURGIMENTO E A PRESENÇA DE SERES IRREAIS NAS OBRAS DE FRANCISCO GOYA

Dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista " Júlio de Mesquita Filho" – Unesp, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Artes.

Dissertação aprovada em: 16/09/2022

Banca Examinadora

_____

Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento – Orientador

Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - Unesp

_____

Prof. Dr. José Painai Spaniol

Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - Unesp

_____

Profª. Drª. Fabíola Cristina Alves

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

Dedico à minha filha, Cecília.

AGRADECIMENTOS

O período em que estive no programa de mestrado da Unesp foi marcado por dois grandes acontecimentos: o nascimento da minha filha e a pandemia do Covid-19, que acometeu o mundo.

Antes de agradecer a qualquer pessoa, agradeço primeiro a Deus por me permitir estar perto dos meus, viva e com saúde e por ter passado o final da gestação bem, mesmo coincidindo com o início da pandemia.

Diante das condições que me trouxeram até aqui, agradeço ao meu marido, Leonardo, amigo, crítico e companheiro, que esteve ao meu lado conforme pode, me ajudando sempre para que eu realizasse e cumprisse com o compromisso desta pesquisa.

Agradeço ao meu orientador, José Leonardo do Nascimento, aos professores que a Unesp me apresentou e que estiveram de alguma forma presentes neste estudo. Ao professor João Eduardo Hidalgo, por seu grande conhecimento sobre a Espanha e sua paixão pelo país. Aos professores da qualificação, Fabíola Alves e Omar Khouri, pelas orientações e recomendações para minha escrita, que enriqueceram este texto.

Agradeço ao Conselho da Universidade que entendeu a minha situação e me dispôs de prazos, sem os quais eu não conseguiria terminar a pesquisa, em especial à professora Rosângela Leote. Aos profissionais da secretaria da Pós-Graduação, Rodrigo Gutierrez Leão, Fabio Akio Maeda e Bruno Olegário Sauandaj da Silva. Aos profissionais da biblioteca do IA, especialmente Clarissa Garcia Eleutério.

A todos os colegas que me auxiliaram de alguma maneira, especialmente Levi Fernando Lopes Vieira Pinto, Angelo Cuissi e Rosana Morais.

O saber a gente aprende com os mestres e os livros.
A sabedoria, se aprende é com a vida e com os humildes.
Cora Coralina

RESUMO

Esta pesquisa se propõe a identificar as circunstâncias em que os seres irreais passam a ser representados nas obras do artista espanhol Francisco Goya (1746-1828), desvinculando este acontecimento da surdez que o acometeu — ou da loucura que lhe foi atribuída. A partir de uma contextualização entre a vida do artista e os episódios históricos da Europa, busca-se tratar das relações e influências entre Goya e a sociedade de sua época, os movimentos e representações artísticas e como isso se refletiu em seu trabalho. Ainda, examina-se a maneira como se deu a representação de tais criaturas ao longo da história em um cenário de influência da Igreja Católica. A partir de considerações de Starobinski (1988), Hughes (2007) e Nordström (1989) é possível estabelecer, através da leitura de imagens, o momento em que tais figuras ganham espaço nos trabalhos do artista.

Palavras-chave: Goya. Espanha. Seres irreais. Pinturas. Gravuras.

RESUMEN

Esta investigación pretende identificar las circunstancias en las que se representan los seres irreales en la obra del artista español Francisco Goya (1746-1828), desvinculando este hecho de la sordera que le afectaba o de la locura que se le atribuía. A partir de una contextualización entre la vida del artista y los episodios históricos de Europa, se busca abordar las relaciones e influencias entre Goya y la sociedad de su tiempo, los movimientos y representaciones artísticas y cómo esto se reflejó en su obra. Aún así, examina la forma en que tales criaturas fueron representadas a lo largo de la historia en un escenario de influencia de la Iglesia Católica. A partir de consideraciones de Starobinski (1988), Hughes (2007) y Nordström (1989), es posible establecer, a través de la lectura de imágenes, el momento en que tales figuras ganan espacio en la obra del artista.

Palabras-clave: Goya. España. Seres irreales. Pinturas. Grabados.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Desenho do Caderno Italiano, Goya, grafite s/ papel, 1770-1771 – [s.tamanho] 16
Imagem 2 - *Aníbal vencedor, que por primeira vez miró Itália desde los Alpes*, Goya, óleo s/ tela, 1771 – [s.tamanho] 17
Imagem 3 - *El otoño* (cartão para tapeçaria), Goya, óleo s/ tela, 1786-1787 – 26x19cm 18
Imagem 4 - *La primavera* (cartão para tapeçarias), Goya, óleo s/ tela, 1786-1787 – 277x192cm 19
Imagem 5 - *El ciego de la guitarra* (cartão para tapeçarias), Goya, óleo s/ tela, 1778 – 260x311cm 20
Imagem 6 - *El pelele* (cartão para tapeçarias) – óleo s/ tela – 1780 – 267x160cm 20
Imagem 7 - A duquesa de Alba, Goya, óleo s/ tela, 1797 – 210x149cm 22
Imagem 8 - *La família de Carlos IV*, Goya, óleo s/ tela, 1800-1801 – 280x336cm 24
Imagem 9 - *Las meninas*, Velazquez, óleo s/ tela, 1656 – 318x276cm 25
Imagem 10 - *A família de infante don Luis de Borbón*, Goya, óleos/ tela, 1783 – 248x330cm 25
Imagem 11 - *Conde de Floridablanca e Goya*, Goya, óleo s/ tela, 1783 – 262x166 cm 27
Imagem 12 - *El 2 de mayo de 1808 en Madri* ou *La carga de los mamelucos en la Puerta del Sol*, Goya, óleo s/ tela, 1814 – 266x354cm 29
Imagem 13 - *El 3 de mayo de 1808 en Madri* ou *Los fuzilamentos de la Moncloa*, Goya, óleo s/ tela, 1814 – 266x345cm 30
Imagem 14 - *O juramento dos Horácios*, Jacques-Louis David, óleo s/ tela, 1784 – 330x420cm 31
Imagem 15 - *Aves muertas*, Goya, óleo s/tela, 1808-18012 – 46x62cm 33
Imagem 16 - *El pavo muerto*, Goya, óleo sobre tela, 1808-1812 – 45x62cm 33
Imagem 17 - *Tristes presentimientos de lo ha de acontecer*, Goya, gravura em água-forte e água-tinta, 1863 – 17,7x21,5cm 34
Imagem 18 - *Los duques de Osuna y sus hijos*, Goya óleo s/ tela, 1787 – 225x174cm 35
Imagem 19 - *Vuelo de brujas*, Goya, óleo s/ tela, 1798 – 43,5x30,5 cm 38
Imagem 20 - *El Aquelare*, Goya, óleo s/ tela, 1797-98 – 43 x 30 cm 38
Imagem 21 - *El conjuro*, Goya, óleo s/tela, 1798 – 43 x 30 cm 39
Imagem 22 - *El hechizado por la fuerza*, Goya, óleo s/ tela, 1798 – 42,5 x 30,8 cm 39
Imagem 23 - *La maja desnuda*, Goya, óleo s/ tela, 1797-1800 – 97x190cm 42
Imagem 24 - *La maja vestida*, Goya, óleo s/ tela, 1800-1807 – 95x190cm 42
Imagem 25 - *Conde de Altamira*, Goya, óleo s/ tela, 1786-1787 – 177x108cm 44
Imagem 26 - *La reina María Luisa con tontillo*, Goya, óleo s/ tela, 1789 – 205 x 132 cm 45
Imagem 27 - *San Antonio de La Florida*, Goya, afresco, 1798 – 6m (diâmetro) 47
Imagem 28 - Interior da Ermita San Antonio de La Florida, 1798, Madri 48
Imagem 29 - Fachada da Ermita San Antonio de La Florida, 1798, Madri 48
Imagem 30 - Construída a réplica da Ermita San Antonio de La Florida, 1925, Madri 49

Imagem 31 - *Capricho 37: Si sabra más el discípulo?*, Goya, gravura em água-forte e água-tinta, 1797-1799 – 21,3x15,5cm 53
Imagem 32 - *Capricho 40: De qué mal morirá?*, Goya, gravura em água-forte e água-tinta, 1797-1799 – 21,3x14,8cm 54
Imagem 33 - *Capricho 38: Bravíssimo*, Goya, gravura em água-forte e água-tinta, 1797-1799 – 21,5x15,0 cm 55
Imagem 34 - *Capricho 39: Asta su abuelo*, Goya, gravura em água-forte e água-tinta, 1797-1799 – 21,5x15,0 cm 55
Imagem 35 - *Capricho 68: Linda maestra*, Goya, gravura em água-forte e água-tinta, 1797-1799 – 21,0x15,0cm 56
Imagem 36 - *Capricho 70: Devota profesion*, Goya, gravura em água-forte e água-tinta, 1797-1799 – 21,0x16,5cm 58
Imagem 37 - *Capricho 53: Que pico de Oro!*, Goya, gravura em água-forte e água-tinta, 1799-1799 – 21,5x15,0cm 58
Imagem 38 - *Los Desastres de la Guerra 31: Fuerte cosa es!*, Goya, gravura em água-forte e água-tinta, 1863 – 17,7x21,5cm 61
Imagem 39 - *Los Desastres de la Guerra 32:Por que?*, Goya, gravura em água-forte e água-tinta, 1863 – 17,7x21,5cm 62
Imagem 40 - *Los Desastres de la Guerra 37: Esto es peor*, Goya, gravura em água-forte e água-tinta, 1863 – 15,2x21,5cm 63
Imagem 41 - *Los Desastres de la Guerra 39: Grande Hanzaña! Con Muertos!*, Goya, gravura em água-forte e água-tinta, 1863 – 16,5x21,5cm 64
Imagem 42 - *Los Desastres de la Guerra 72: Las resultas*, Goya, gravura e água- tinta, 1863 - 19,0x22,0cm 64
I**magem 43** - *Los Desastres de la Guerra 5: Y son fieras*, Goya, gravura e água- tinta, 1863 - 15,8x21,0cm 65
Imagem 44 - *Los Desastres de la Guerra 7: Que valor!*, Goya, gravura e água- tinta, 1863 - 14,5x19,8cm 66
Imagem 45 - *Los Desastres de la Guerra 9: No quieren*, Goya, gravura e água- tinta, 1863 – 15,3x20,7cm 66
Imagem 46 - *Los Desastres de la Guerra 11: Ni por esas*, Goya, gravura e água- tinta, 1863 – 16,1x21,1cm 67
Imagem 47 - *Los Desastres de la Guerra 79: Murió la Verdad*, Goya, gravura e água- tinta, 1863 – 17,6x22,1cm 68
Imagem 48 - *Los Desastres de la Guerra 80: Si resucitará?*, Goya, gravura e água- tinta, 1863 – 17,5x22cm 68

Imagem 49 - *Los desastres de la guerra 82: Esto es lo verdadero*, Goya, Aguafuerte; Aguatinta; Bruñidor; Punta seca –18x22cm – 1813/1815 69
Imagem 50 - *La lectura*, Goya, técnica mista, 1820-1823 – 126x66cm 72
Imagem 51 - *El Aquelare (Él gran cabrón)*, Goya, técnica mista, 1820-1823 – 140,5x435,7 cm 74
Imagem 52 - *San Francisco de Borja asiste a un moribundo impenitente*, Goya, esboço atribuído, lápis preto s/ papel – 27x35 cm 77
Imagem 53 - *San Francisco de Borja asiste a un moribundo impenitente*, Goya, esboço em óleo s/ tela – 29x38cm 78
Imagem 54 - *San Francisco de Borja asiste a un moribundo impenitente*, Goya, 1788 – óleo s/ tela - 350cmx300 79
Imagem 55 - *Aparición de San Juan Francisco de Regis a la Madre Montplaisant*, Michel-Angel Houasse, óleo s/ tela, antes de 1722 – 198 x 124cm 81
Imagem 56 - *La douleur et les regrets d'Andromaque sur le corps d'Hector*, Jacques-Loius David, óleo s/ tela, 1783 – 275x203cm 82
Imagem 57 – *Pessadilla*, Johann Heinrich Füssli, óleo s/tela, 1781 83
Imagem 58 - *Capricho 43: El sueño de la razón produce monstruos*, Goya, gravura em água-forte e água tinta, 1799 – 30,6x20,1cm 85
Imagem 59 - *D. Manuel Osorio Manrique de Zuñiga*, Goya, óleo s/ tela, 1788 – 127x101cm 90
Imagem 60 - *La pradera de San Isidro*, Goya, óleo s/ tela, 1788 – 41,9x90,8cm 91
Imagem 61 - *La Romería de San Isidro*, Goya, técnica mista, 1821-1823 – 138x436cm 93

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO **12**

2 DO TEMPO DE GOYA **16**

2.1 DOS PRIMEIROS TRABALHOS 16

2.2 DO MELHOR CARGO E AS INFLUÊNCIAS DOS GRANDES MESTRES 22

2.3 DOS RETRATOS DO POVO 28

2.4 DE OUTROS TEMAS 32

2.5 DE UMA PINTURA DE IGREJA 45

3 DE ALGUMAS OBRAS **50**

3.1 DOS *CAPRICHOS* 50

3.2 DOS DESASTRES DA GUERRA 60

3.3 DAS PINTURAS NEGRAS 69

4 DAS TRANSFORMAÇÕES EVIDENTES NAS OBRAS DO ARTISTA: UMA ANÁLISE DAS OBRAS **76**

4.1 DA HIPÓTESE DO SURGIMENTO DOS SERES FANTÁSTICOS 76

4.2 DO FAMOSO *CAPRICHO 43* 83

4.3 DO SANTO PADROEIRO À ROMARIA ASSUSTADA 91

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS **95**

REFERÊNCIAS **97**

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho é consequência da pesquisa realizada sobre o pintor espanhol Francisco Goya. Iniciada na Graduação em Educação Artística — Licenciatura em Artes Visuais, na Universidade Estadual de Londrina (BORTOLONI; DANTAS, 2009), por meio da análise e da comparação das obras de Goya, indicando as mudanças que se manifestavam nelas, essa pesquisa teve como principal objetivo a desmistificação da alcunha de artista "louco" dada ao pintor. Os estudos iniciais inseriram-se no projeto *A "experiência limite" na arte, na literatura e no pensamento moderno*[1], que procurava desvendar o fazer artístico e a loucura, esta última como forma de expressão e a "experiência limite" vivida por alguns artistas, definida por Georges Bataille (1992) como "experiência interior".

As investigações científicas sobre Goya avançaram na pós-graduação *lato sensu* Especialização em História da Arte, da Fundação Armando Alvares Penteado, (BORTOLONI, 2012), quando foi identificado que, ao longo dos anos, a transformação das obras de Goya foram o reflexo de sua própria trajetória como homem e de sua capacidade de enxergar todos os excessos que aconteceram na Espanha[2] durante a transição do século XVIII para o XIX, como a Inquisição, a invasão das tropas francesas e crescimento do poder absoluto da monarquia.

Nesses anos de pesquisa sobre a vida e obra do artista, algumas coisas foram levadas em consideração: Goya retratou a sociedade em que viveu, na época em que viveu, uma Espanha que passou por guerras, revoluções, queda e ascensão da monarquia, poder opressivo da Igreja e da Inquisição[3], tudo isso se encontra refletido em suas obras. O sarcasmo ou ironia presentes em suas obras são frutos da consciência que tornaram Goya um homem de seu tempo. Goya foi ao mesmo tempo um pintor do povo, do rei e da fantasia calcada numa realidade inquietante.

Suas obras, em grande parte com tom de provocação à sociedade, transformaram-no em um gênio estudado até hoje. Pouco se sabe sobre a doença que o deixou surdo entre 1792 e

---

[1] Projeto orientado pela Profª. Drª. Marta Dantas da Silva, do Departamento de Arte Visual e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina.

[2] A Espanha permaneceu por muitos anos como uma monarquia absolutista extremamente católica. Com um processo de industrialização tardio, apegada às tradições e, ao mesmo tempo, sob influência dos mais esclarecidos que confrontavam os absolutistas, visava o Iluminismo. Contava também com um grande número de analfabetos e perda de território devido às invasões napoleônicas.

[3] Criado no século XIII e também chamado de Tribunal do Santo Oficio, foi uma instituição formada pela Igreja Católica para perseguir, julgar e punir as pessoas que eram acusadas de desviar dos ensinamentos religiosos.

1793, porém percebemos que foi após a sua perda de audição que os "seres irreais" que povoavam a mente do artista ganharam destaque nas suas obras.

Goya viveu 82 anos, o que era incomum para a sua época, e o que permiti-lhe uma visão amadurecida do tempo. Ele pôde perceber o que muitos homens não puderam acompanhar, como a mudança política e social da Espanha; a crença e a descrença na razão dadas principalmente pelo Iluminismo; as guerras e massacres que aconteceram no seu país. A surdez que lhe causou um grande exílio, também influenciou a maneira como via a sociedade de seu tempo. Na grande literatura que envolve o artista, muitos o chamaram de melancólico, o que, muito embora, acredita-se também ser reflexo da sua consciência sobre o homem de seu tempo. Ele compreendeu os limites do projeto Iluminista[4], da mesma forma como descobriu que a "luz gera trevas" (STAROBINSKI, 1988, p.129).

> Por meio de sua obra, o artista nos expõe a complexidade das contradições e o senso trágico da vida, mas ao mesmo tempo, também, a grande beleza da consciência humana, capaz de compreender essa complexidade. Ele nos mostra que o sentido essencial da existência se identifica com a realização das potencialidades criativas que cada um traz dentro de si mesmo. Sua visão é profundamente humanista. (OSTROWER, 1995, p.20).

Segundo Todorov (2014, p.14), Goya certamente "sofreu influência do espírito das Luzes" e, segue dizendo, o "pensamento iluminista não apresenta um interesse apenas acadêmico: ele forma o alicerce sobre o qual estão construídas muitas das sociedades contemporâneas, especialmente a nossa". Goya, assim como tantos pensadores e literatos de sua época, era partidário das Luzes. Na Espanha, eles eram chamados de *esclarecidos*, denunciam preconceitos, superstições e a ignorância e invocam a razão e a ciência (TODOROV, 2014, p.24).

Goya foi um homem envolvido com a sua sociedade[5]. Em suas obras ele expôs os medos dos homens e o seu próprio medo. Embora não se tenha a pretensão de aprofundar a

---

[4] O Iluminismo foi um movimento intelectual e filosófico que nasceu de um contexto revolucionário, que lhe conferiu o aspecto crítico pelo qual se definiu e constituiu. O iluminismo não se restringe a uma simples atitude crítica, foi movimento de ideias. A máxima Kantiana expressa a postura generalizada de inconformismo com que se caracteriza o seu século e, também, a partir daí, define o iluminismo como um verdadeiro movimento das ideias. O Iluminismo foi também uma prática, pela qual ideias eram reproduzidas, difundidas, criticadas e modificadas. A Revolução Francesa marca os ideais iluministas, trazendo para a batalha o que estava apenas nas ideias. (GRESPAN, 2014).

[5] "Nos últimos anos do século XVIII, a Espanha era um império colonial tão imenso e poderoso que se consagra por gerações inteiras como "a terra onde o sol nunca se põe". A mão invisível da História, contudo, já corroía por dentro aquela sociedade ancorada no passado e encolhida diante dos novos ventos que sopravam da França revolucionária. Diante do assédio das ideias laicas e republicanas, a inquisição, depois de muitos anos em estado de dormência, tem um surto de vitalidade e decide mostrar suas garras". (ROITMAN; WACHT, 2007, n.p.).

discussão sobre o tema nesta pesquisa, também é preciso lembrar que o belo e o grotesco são características do movimento romântico. Quando Fayga Ostrower (1997) diz que o estilo do artista não é romântico, ela se refere ao seu posicionamento racional frente ao irracional, uma vez que, no Romantismo, a emoção é exaltada pelo mal-estar da sociedade pós-revolucionária. Goya não chegou a ver a revolução e sua visão ultrapassa o Romantismo, pois não se baseou no antagonismo entre a razão e a falta dela. Até mesmo em seus temas de morte, Goya fala sobre a vida.

> A revolução pictórica que se manifesta através da obra de Goya faz parte de um movimento que inclui o fortalecimento do espírito iluminista, a progressiva secularização dos países europeus, a Revolução Francesa e a crescente popularidade dos valores democráticos e liberais. (TODOROV, 2014, p.13).

Ele "esperava apaixonadamente mudar a mente das pessoas sobre a guerra" (HUGHES, 2007, p.357). Sua arte, porém, quase não foi vista pelo povo de sua época. *Los desastres de la guerra*[6] (GOYA, 1810-1815), por exemplo, não foram publicados quando estava vivo. Um homem que viveu trabalhando na corte mudou seu pensamento trabalhando para ela. Expondo as contradições e o trágico da vida, Goya mostra quão triste e sombrio o homem se tornou, porém, ele parece não perder as esperanças na Humanidade. A mistura de sentimentos que o envolveram foi o que fez de Goya um artista tão difícil de ser compreendido pelos seus contemporâneos. Com sua arte, ele contribuiu para imortalizar historicamente uma Espanha de guerras, injustiças, superstições e crueldade. Goya é um artista infinito, como tantos outros, e sua transformação é o reflexo de sua vida, de seus medos, da sua consciência, de seus amadurecimento e endurecimento, mas, também, de sua esperança.

Diante do que já foi estudado, pretende-se nesta pesquisa identificar os primeiros seres, aqui chamados de "irreais"[7], que surgiram nas obras do artista, e, também, comparar obras cujo os mesmos temas são expressos de maneiras tão distintas em diferentes períodos da vida de Goya. Essa empreitada surgiu a partir da observação da obra *San Francisco de Borja assiste a um moribundo impenitente* (GOYA, 1788), feita sob encomenda dos Osuna, uma família de nobres espanhóis. Segundo Starobinski (1988), Hughes (2007) e Nordström (1989), é na referida obra que se tem o primeiro registro desses seres "demoníacos e irreais". Sobre a obra

---

[6] "*Los desastres de la guerra*" é uma série de 82 gravuras que Goya produziu entre os anos de 1810 e 1815.

[7] Neste trabalho usaremos este termo para nos referirmos aos chamados "seres irreais". É possível averiguar diferentes termos já utilizados pela literatura em relação a essas criaturas: grotescos, fantasmagóricos, obscuros, fantásticos, monstruosos, sombrios, etc. Não cabe aqui a discussão da etimologia da palavra, mas, sim, o sentido de que os seres apresentados nas obras do artista não são seres humanos ou animais que existem (ou existiram, no caso de extintos) no mundo material e real.

em questão, há três versões que serão analisadas adiante: o esboço preparatório, que está na catedral de Valência (Imagem 51); o esboço da pintura, faz parte da coleção Marquesa de Santa Cruz, em Madri (Imagem 52); e a obra final na Catedral de Valência (Imagem 53). É nessa sequência que seres angelicais, que rodeavam o moribundo, dão lugar aos demônios.

Não se pretende criar nenhum tipo de sistematização historiográfica ou classificatória das obras do artista, mas uma comparação entre aquelas cujo mesmo tema são representados de maneiras distintas, junto da análise de identificatória por datas, dentre as obras disponíveis, do surgimento dos seres "irreais".

No primeiro capítulo será apresentada em uma breve discussão teórica considerações sobre o começo da vida e as primeiras obras do artista, a inseparável relação de vida e obra, a Espanha de seu tempo, seus problemas pessoais e fatos que alteraram suas obras. No capítulo seguinte busca-se destacar obras e diferentes percepções existentes na literatura sobre o artista e suas criações, principalmente a mudança de estilo que ocorre com as suas grandes séries de gravura e pintura. O terceiro capítulo traz análises de algumas obras, com destaque à que deu a hipótese desta pesquisa, apresentando estudiosos que apontam a primeira obra de Goya em que seres fantásticos foram "transformados" de figuras angelicais em seres demoníacos, além de outros aspectos que foi possível enxergar durante os anos de pesquisa sobre seu legado.

2 DO TEMPO DE GOYA

Francisco José de Goya y Lucientes nasceu em Fuendetodos, aldeia da província de Zaragoza, na Espanha, em 30 de março de 1746, ficou conhecido por suas gravuras de caráter crítico-social que denunciavam os abusos da Igreja, dos nobres e do poder que o homem era capaz de exercer sobre seu semelhante.

2.1 DOS PRIMEIROS TRABALHOS

O artista iniciou sua carreira na Academia nos anos de 1760-1761, juntamente com Luzan e José Ramírez, no palácio do conde Fuentes, onde teve seus primeiros conhecimentos sobre pintura (SUREDA, 2008, p.21). Saiu pela primeira vez de Zaragoza quando foi para Roma e começou a estudar Arte. Poucos são os registros que provam a sua estadia no país, apenas os Livros de Contribuição (*Libros de Contribución*), onde consta, nos anos de 1767 e 1768, o nome do artista e o seu caderno de desenhos, conhecido como *Cuaderno Italiano* (Imagem 1), cujos desenhos datam de 1770-1771 (SUREDA, 2008, p.29-30) e são banhados de um barroquismo presente na época, estudos sobre a forma humana.

Imagem 1 - Desenho do Caderno Italiano, Goya, grafite s/ papel, 1770-1771 – [s.tamanho]

Fonte: Museu Nacional do Prado, Madri

Goya permaneceu em Roma, sustentado apenas pelo seu trabalho, por dez anos. Nesses anos, conquistou reconhecimento acadêmico e participou de um concurso promovido pela

academia de Parma, cujo tema era Aníbal. Sua obra *Aníbal vencedor, que por primeira vez miró Itália desde los Alpes,* 1771 (Imagem 2) foi realizada quando ele tinha 25 anos.

Imagem 2 - *Aníbal vencedor, que por primeira vez miró Itália desde los Alpes,* Goya, óleo s/ tela, 1771 – [s.tamanho]

Fonte: Fundación Selgas-Fagalde, Cudillero

Em 1771, Goya voltou para sua terra natal com o prestígio que adquiriu em Roma. Nesse período fez algumas obras com temas religiosos, entre elas a pintura do oratório do palácio do conde de Sobradiel sob a técnica mural, obra perdida com o passar dos anos. Em 1773 casou-se com Josefa Bayeu e com ela teve seis filhos, porém, cinco deles morrem ainda crianças. O único de seus filhos a chegar na idade adulta foi Francisco Xavier (Javier), nascido em 1784.

Goya saiu de Zaragoza com sua família em 1775, rumo a Madri[8], para trabalhar na Real Fábrica de Tapeçarias, onde sua tarefa era a de fazer os desenhos que seriam bordados nos tapetes. Essa tarefa não era muito valorizada, tampouco, bem remunerada, mas para ele era a oportunidade de estar em Madri. As cenas que pintou nessa época eram geralmente os costumes,

[8] Madri se tornou capital da Espanha em meados do século XVI, por ordem do imperador Habsburgo Carlos V, por ser uma cidade no centro geográfico do país e longe dos portos.

cenas do cotidiano e divertimentos dos madrilenos: touradas, passeios, caças, festas populares (Imagens 3 e 4). Nessa função, o artista realizou cerca de sessenta cartões. Já nesses desenhos, é possível perceber que Goya não se dedicou apenas a temas agradáveis a pedidos feitos pela nobreza. Ele iniciou um trabalho de crítica social quando se dispôs a também dar protagonismo a camponeses em cenas tradicionalmente ocupadas por membros da nobreza.

Imagem 3 - *El otoño* (cartão para tapeçaria), Goya, óleo s/ tela, 1786-1787 – 26x19cm

Fonte: Museu Nacional do Prado, Madri

Imagem 4 - *La primavera* (cartão para tapeçarias), Goya, óleo s/ tela, 1786-1787 – 277x192cm

Fonte: Museu Nacional do Prado, Madri

Em seus últimos trabalhos desempenhados para essa função de tapeçaria, Goya, com seu olhar cada vez mais atento às questões sociais, não temeu em introduzir a crítica e a sátira à sociedade de seu tempo retratando homens velhos e ricos que se casam com jovens donzelas, os casamentos de interesse, também a violência masculina contra as mulheres, a pobreza de grande parte da população espanhola e o descaso dos nobres, mostrando, através de máscaras, a verdadeira realidade (Imagens 5 e 6).

Imagem 5 - *El ciego de la guitarra* (cartão para tapeçarias), Goya, óleo s/ tela, 1778 – 260x311cm

Fonte: Acervo do Museu Nacional do Prado, Madri

Imagem 6 - *El pelele* (cartão para tapeçarias) – óleo s/ tela – 1780 – 267x160cm

Fonte: Museu Nacional do Prado, Madri

Conforme Nordström (1989), em 1778, Goya não teve êxito ao tentar se tornar pintor da Câmara, o que lhe causou grande sentimento de melancolia e uma tendência pré-romântica, algo de grande importância para seu intelecto. Em 1786 ele foi nomeado Pintor do Rei (ou Pintor Régio), juntamente com seu cunhado Francisco Bayeu e, três anos mais tarde, foi elevado a Pintor da Corte, até que, em 1799, tornou-se o 1º Pintor da Câmara, função que lhe permitiu realizar vários retratos, pelos quais ganhou fama retratando integrantes da família real aristocratas, embaixadores, comandantes e grande parte da nobreza.

> Os amigos de Goya eram *ilustrados*, homens e mulheres do Iluminismo. Ele pintou seus retratos e os de suas mulheres, filhos e amantes. Ao mesmo tempo, pintou pessoas que não eram bastante *ilustrados*, os representantes dos regimes tradicionais da Igreja e do Estado, algumas vezes poderosos. Goya costumava pintar de acordo com as comissões ou encomendas. Existe pouco sinal de preferência ideológica ou patriótica de sua escola de temas. Mesmo uma lista parcial dos clientes de Goya, antes da derrota de Napoleão na Espanha, mostra uma distribuição bastante equilibrada de opiniões políticas entre os conservadores espanhóis, os liberais patriotas espanhóis e os simpatizantes franceses. (HUGHES, 2007, p.23).

Goya buscava estar entre as pessoas que tinham conhecimento, os estudiosos, chamados *esclarecidos*, na Espanha. Ser pintor em sua época não foi uma conquista fácil, como vemos pela sua trajetória. Mas ele alcançou, aos poucos, cargos que o permitiram estar sempre envolvido com as pessoas que lhe eram caras e que tinham prestígio. Embora envolvido também com a classe social mais alta, descobriu uma outra face dessa sociedade. Segundo Starobinski (1988, p.119) Goya "está destinado a uma evolução que o afastará do estilo de seus começos", ou seja, do seu aprendizado na Itália. O autor prossegue:

> Não é apenas a surdez, manifestada depois de sua doença de 1793, que o aproxima de Beethoven, é a extraordinária transformação do estilo realizada em algumas dezenas de anos. Esses dois artistas encerrados na solidão desenvolvem em sua produção um mundo autônomo, com meios que a imaginação, a vontade de uma espécie de furor inventivo não cessam de enriquecer e de modificar para além de todas as linguagens preexistentes. (STAROBINSKI, 1988, p. 119-121).

Ao longo de toda a sua carreira de muito trabalho e produção artística, podemos perceber que as obras de Goya foram se transformando, assim como a sociedade e a própria história. Goya foi um artista que seguiu as regras e códigos de condutas que eram esperados no meio em que circulava — e porque precisava continuar em seu cargo. Mas também criou suas próprias regras em trabalhos que foram conhecidos por poucos e, em alguns casos, só após a sua morte.

2.2 DO MELHOR CARGO E AS INFLUÊNCIAS DOS GRANDES MESTRES

Quando Goya conquistou o cargo de maior importância na corte espanhola, cabia a ele realizar os retratos a pedido da família real e do círculo de nobres a quem era permitido esta aproximação. Até o século XVII a corte espanhola usava o modelo alemão para se fazer retratos, onde se percebe um certo distanciamento entre modelo e espectador, caracterizando, assim, a superioridade do rei. Com o reinado de Felipe IV (1605-1665) na Espanha, que tinha como pintor real Diego Velásquez (1599-1660), o retrato se torna cada vez mais parecido com o modelo. Com a chegada dos Bourbon ao trono espanhol, no início do século XVIII, com Felipe V (1683-1746), o cenário muda novamente e passa a ser adotado o modelo italiano, já usado na França, desde Luis XIV (1638-1715), também em lugar do modelo germânico. Assim sendo, quando Carlos III (1716-1788), o primeiro monarca protetor de Goya, subiu ao trono, a tendência de retratos na Espanha era uma mistura da influência italiana com a germânica. As obras do alemão Anton Raphael Mengs (1728-1779) fizeram escola pela Espanha, pois ele havia trabalhado em Madri durante o reinado de Carlos III e Goya foi apresentado a esse tipo de pintura por seu cunhado, Francisco Bayeu. Goya, "seguramente [...] compreendeu à distância a lição dos retratistas franceses e ingleses; tem a preocupação de favorecer o modelo, de envolvê-lo numa aura de encanto" (STAROBINSKI, 1988, p.122).

No final de 1788, quando Carlos IV (1748-1819) ascendeu ao poder, este fez de Goya seu pintor predileto e o artista adotou o modelo estabelecido por Mengs em seus retratos. Nos anos seguintes, Goya pintou inúmeros retratos familiares, de crianças, dos monarcas, das duquesas e, em especial, da duquesa de Alba. Maria Cayetana de Silva Alvarez de Toledo, a duquesa de Alba (1762-1802), era descendente de uma das famílias mais ricas e nobres de toda a Europa e considerada, na época, uma das mulheres mais bonitas de toda a Espanha. Goya a conheceu em 1795, e se apaixonou por ela. Fez inúmeros retratos dela e há muitas especulações sobre o romance dos dois. Em várias pinturas Goya deixa registrado de alguma forma que a duquesa era "mais do que uma de suas modelos". Na obra *A duquesa de Alba*, 1979 (Imagem 7), ela aponta para alguns dizeres na areia "somente Goya". Segundo Hughes (2007), isso não é o que ele sentia, mas sim o que o Goya sentia. A duquesa, que estava viúva na época, não permitiu que o quadro fosse exposto, já que essa declaração de amor era algo que Goya sentia, e não ela.

Imagem 7 - *A duquesa de Alba*, Goya, óleo s/ tela, 1797 – 210x149cm

Fonte: – Hispanic Society of America, Nova York

Segundo Hughes (2007), os retratos dos grandes patronos de Goya não eram satirizados, esse movimento era feito com o grande público. Como se percebe, ele fazia retratos de muitas pessoas importantes e com poder, como é o caso da pintura da família real. Na obra da família de Carlos IV (Imagem 8) não há a menor intenção satírica, a encomenda era uma boa

oportunidade para Goya e ele fez pelo menos dez estudos para cada um de seus retratados, que foram aprovados para o grande quadro com a família completa.

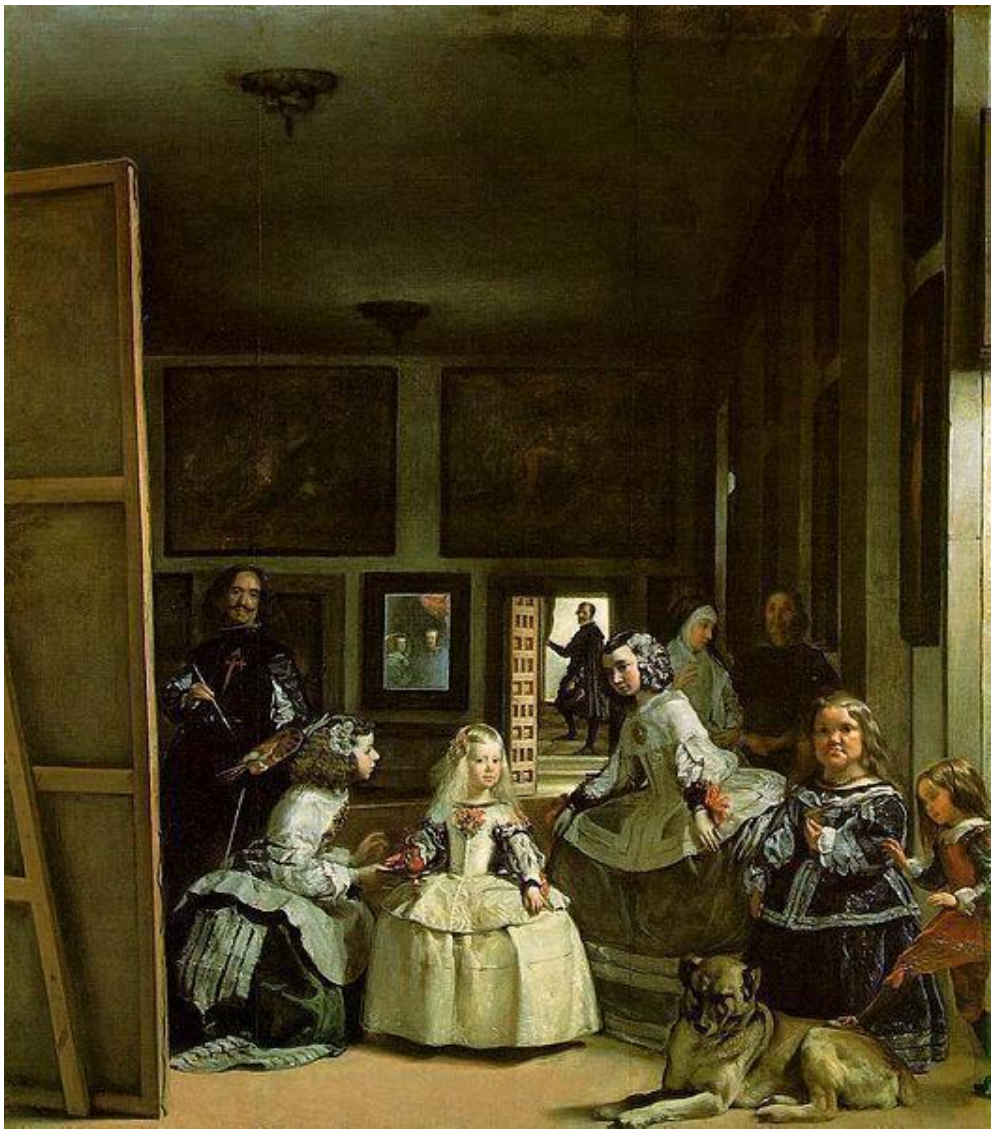
Da esquerda para a direita estão: o infante Carlos María Isidro, o conde de Molina; o infante Fernando, futuro Fernando VII; Goya, ao fundo; a infanta Maria Josefa, irmã do rei; outra mulher com o rosto virado, provavelmente a esposa de Fernando; Maria Isabel, filha menor dos reis; a rainha Maria Luísa de Parma; Francisco de Paulo, o filho mais novo, com apenas seis anos de idade; o rei Carlos IV; o infante Antonio Pascual de Borbón; Carlota Joaquina, a filha mais velha do rei, que só vemos a cabeça; Luis Francisco Feliberto de Borbón-Parma, o duque de Parma e; Maria Luisa Josefina, filha do rei com seu pequeno filho no colo, Carlos Luis.

Imagem 8 - *La família de Carlos IV*, Goya, óleo s/ tela, 1800-1801 – 280x336cm

Fonte: Museu Nacional do Prado, Madri

Na obra, Goya se coloca junto à família real, ele está lá, pintando, está presente, junto a todos. Goya fez com a família de Carlos IV o mesmo que Velázquez fez na obra *Las Meninas* (Imagem 9), em 1656, pintando-se junto a elas no quadro, além dos reis refletidos no espelho, colocou-se junto da família em um retrato real, deixando clara a sua tentativa de se aproximar do grande mestre que o antecedeu.

Imagem 9 - *Las meninas*, Velazquez, óleo s/ tela, 1656 – 318x276cm



Fonte: Museu Nacional do Prado

Goya já havia se colocado entre os familiares que pintava antes. Em 1783 Goya se retratou no quadro *A família de infante don Luis de Borbón*, 1783 (Imagem 10), uma obra com mais de três metros e meio de largura. É ele quem está mostrando seu ofício de pintor, pintando a família e estando presente na pintura.

Imagem 10 - *A família de infante don Luis de Borbón*, Goya, óleos/ tela, 1783 – 248x330cm

Fonte: Fundação Magnani-Rocca, Parma

Essa prática, em que os pintores se retratavam junto dos nobres, aristocratas e das pessoas influentes de cada época, foi feita antes mesmo do Velazquez. Os pintores assim o faziam na intenção de também mostrar o seu ofício, seu talento, sua assinatura na obra.

Na obra do Conde de Floridablanca (1728-1808), Goya também está presente (Imagem 11). O conde foi nomeado por Carlos III como primeiro secretário em 1777, cargo que hoje equivalente ao posto de primeiro-ministro, numa tentativa inteligente e sagaz, já que o conde não era tão radical pelos padrões do norte da Europa. Essa medida foi tomada após o motim do Esquilache[9], que era o principal ministro do rei Carlos III. Floridablanca, mesmo tendo se oposto à Revolução Francesa, foi um reformador prático, com crença no livre comércio, nos impostos baixos, favorecendo um crescimento econômico da Espanha, também preocupado com as obras públicas e de infraestrutura e que tinha apoio de Don Gaspar Melchor Jovellanos (1744-1811), um dos líderes do iluminismo espanhol (HUGHES, 2007).

[9] Ocorrida em março 1766, é considerada uma revolta de subsistência, onde a principal reivindicação era a fome do povo espanhol, além de ser uma manifestação contra o poder real e os privilégios da nobreza e do clero (HUGHES, 2007).

> Esse é o primeiro dos retratos "de espelho" de Goya, no qual a suposta reflexão do retrato num suposto espelho (nós somos o espelho: o que vemos é o que o espelho vê) participava ativamente na história que o quadro conta. O conde, resplandecente em seda vermelha com meias brancas (sem nenhum vinco) e um colete cor de pérola ricamente bordado em tramas de ouro, se agiganta sobre uma representação de Goya de si mesmo, segurando uma pequena tela (cuja frente não podemos ver; presumivelmente apresenta uma imagem sendo construída, a imagem de Floridablanca) para aprovação de seu cliente. O conde segura um par de óculos na sua mão direita. Um minuto antes ele havia examinado sua figura pintada na pequena tela: agora ele olha fixamente para o espelho invisível - para nós- para conferir a semelhança. (HUGHES, 2007, p.134).

Imagem 11 - *Conde de Floridablanca e Goya*, Goya, óleo s/ tela, 1783 – 262x166 cm

Fonte: Banco Urquijo, Madri

A escala de tamanho deixa claro a reverência de Goya ao conde e também a relação de poder e status. O conde é o foco da luz e todo o resto está escurecido. O rei Carlos III também aparece no quadro. Goya estava muito excitado com a perspectiva de pintar o primeiro

personagem realmente importante que lhe encomenda um retrato. Goya escreve a Zapater[10] em 22 de janeiro de 1783: “Ele quer que eu lhe faça o retrato. Isso pode me render muito. Devo tanto a esse senhor!” (TODOROV, 2014, p.21). Goya ainda não havia pintado o rei até então, mas ele está lá, pendurado no alto da parede, à direita, acima da cabeça do conde, um quadro. Goya não foi o primeiro artista a realizar tal técnica, Velazquez, por exemplo, realizou tanto a técnica do espelho, como a de se colocar nos retratos. Goya demonstra, assim, a sua admiração pelos que retratava e também exibe o seu ofício, sua função, seu cargo (de prestígio) e, também, sua habilidade.

2.3 DOS RETRATOS DO POVO

Goya tinha um padrão de pintura um pouco destoante do que se praticava na época. Em meio à hegemonia do Neoclássico e o surgimento do Romantismo, muitas vezes sua obra pode se parecer com "pinturas inacabadas" (TODOROV, 2014, p.20). Ele escreve ao amigo Zapater, no início da carreira, ainda nas tapeçarias, que estuda as obras de Velazquez, fazendo cópias. A escolha do predecessor influencia a sua maneira de pintar “que se opõe, e disso ele tem consciência, ao cânone contemporâneo: o estilo hoje é preferencialmente o neoclássico” (TODOROV, 2014, p.20), como escreve a Zapater em 6 de junho de 1787.

Assim, Goya foi um artista que não se enquadrou no movimento Neoclássico[11] e tampouco no Romântico[12]. Ele viveu entre os dois períodos. Era um apaixonado pela pátria

[10]Martin Zapater (1747-1800) era um rico comerciante *esclarecido* e amigo de Goya, com quem trocou cartas durante muitos anos.

[11]Movimento cultural europeu do século XVIII e parte do século XIX que defende a retomada da arte antiga, especialmente greco-romana, valorizada modelo de equilíbrio, clareza e proporção. O movimento, de grande expressão na escultura, pintura e arquitetura, recusa as artes imediatamente anteriores, o barroco e o rococó, associados ao excesso, à desmedida e aos detalhes ornamentais. O neoclassicismo opõe a definição e o rigor formal, os neoclássicos defendem a supremacia da técnica e a necessidade do projeto (o desenho) a comandar a execução da obra. (Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. 2015. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo361/neoclassicismo).

[12]As definições de romantismo disponíveis alertam para as dificuldades da tarefa. A diversidade de obras, temas e orientações implicadas no termo leva a pensar em um complexo romântico, que inclui as diferentes artes e a filosofia. Isso porque, menos que um estilo ou escola, o romantismo faz referência a uma visão de mundo mais ampla que se disseminou por toda a Europa, entre meados do século XVIII até fins do século XIX. A visão romântica anuncia uma ruptura com a estética neoclássica e com a visão racionalista da época da Ilustração. Se o termo "clássico" remete à ordem, ao equilíbrio e à objetividade, a designação "romântico" apela às paixões, às desmedidas e ao subjetivismo. A dicotomia clássico/romântico, frequentemente acionada pelos historiadores da arte, não deve levar ao estabelecimento de uma oposição radical entre os termos, já que as diferentes orientações se combinam em diversos artistas. (Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. 2020. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3640/romantismo).

como os Neoclássicos, mas exalta o seu povo, os heróis e os acontecimentos históricos. Com a temática da população comum, Goya não hesitava em imortalizar com suas tintas as cenas que tornavam o civil espanhol grandioso através de cenas memoráveis da gloriosa Revolta Espanhola contra os tiranos da Europa (HAGEN, 2004). E assim o fez, porém não só uma, mas em duas obras, como em *El 2 de mayo de 1808 en Madri* ou *La carga de los mamelucos en la Puerta del Sol* (Imagem 12) e *El 3 de mayo de 1808 en Madri* ou *Los fuzilamentos de la Moncloa* (Imagem 13), ambos de 1814.

Imagem 12 - *El 2 de mayo de 1808 en Madri, ou La carga de los mamelucos en la Puerta del Sol*, Goya, óleo s/ tela, 1814 – 266x354cm

Fonte: Museu Nacional do Prado, Madri

Goya pintou essas obras para serem colocadas no Palácio Real. Nelas está o povo espanhol sendo retratado de uma maneira épica, heroica e dramática. Segundo consta no *Libro de funciones* encontrado nos arquivos da paróquia de *San Antonio de Padua* de Madri, foram enterrados quarenta e três corpos no Campo Santo da mesma paróquia no dia 12 de maio de 1808, que tinham sido deixados na montanha Príncipe Pios, mortos pelos franceses (SUREDA,

2008). Goya não sabia quem foram esses indivíduos mortos pelos franceses e tampouco como ou em que lugar estavam os soldados dispostos na hora do fuzilamento. Quando fez sua pintura, deu pouca importância para o cenário, pois, no caso, o povo era o protagonista da história.

Imagem 13 - *El 3 de mayo de 1808 en Madri,* ou*, Los fuzilamentos de la Moncloa*, Goya, óleo s/ tela, 1814 – 266x345cm

Fonte: Museu Nacional do Prado, Madri

Segundo o pensamento de Michel Foucault (1978), foi através de obras como essas que Goya ultrapassou os limites da razão para, através da violência, recuperar o sentimento trágico da existência. O pintor acreditava no homem, mas viu as barbaridades que o homem é capaz de fazer em busca de poder e riqueza.

Diferente do que tinham feito todos os artistas até então, ou seja, tratar de temas sobre lutas e guerras pela pátria sempre com as representações gregas e romanas, sem alegorias ou representações da história antiga clássica, Goya, em suas telas, exaltou o povo espanhol desesperado, desiludido e aterrorizado. Jacques-Louis David (1748-1825), pintor francês do movimento Neoclássico, pintou a história de Roma para falar do amor que o povo devia ter pela França, no quadro *O juramento dos Horácios*, 1784 (Imagem 14), cinco anos antes da

Revolução Francesa (1789). A obra em questão representa forte sentimento de patriotismo, seu tema é a história da Roma Republicana: Horácio pede que seus três filhos jurem lutar pela nação romana, que, assim, o fazem diante das espadas. As mulheres trazem a emoção para a obra que transborda razão, elas lamentam a partida dos Horácios que vão defender a pátria nas batalhas. David resgata a história do passado romano, intencionalmente, para o presente. Sua mensagem é de amor e luta pela pátria, pela França.

Imagem 14 - *O juramento dos Horácios*, Jacques-Louis David, óleo s/ tela, 1784 – 330x420cm

Fonte: Museu do Louvre, Paris

O massacre pelos soldados franceses fez do povo espanhol aos olhos de Goya herói e Santo, o que sugere a imagem do homem a ser fuzilado com os braços abertos como Cristo na cruz (Imagem 13). Sobre a comparação da pintura entre esses dois artistas, Coli (1996) diz:

> A razão nos fala de verdades eternas e absolutas, mas que se situam num mundo incorpóreo, portanto, sem desejos e sem dores, sem começo nem fim, isto é, sem tempo e sem transitoriedade. Pensemos ainda nos personagens de David, incorruptíveis de corpo e de alma, que atingem a eternidade por meio de uma arte que aboliu o tempo para deixá-los incólumes em ícones exemplares: seu avesso crítico, nós encontramos nessa temporalidade obsessiva da pintura de Goya. A arte do instante efêmero, gracioso, erótico e melancólico da pintura do Antigo Regime foi aqui transformada, radicalizada, tornou-se o horrendo fundamento de nossas existências. (COLI, 1996, p.307).

Antes de Goya, a temática da guerra ainda não havia sido usada dessa forma por nenhum outro artista, ou, pelo menos, com tanta profundidade, já que as batalhas eram representadas por seus heróis idealizados, com mortes nobres. Jamais, antes, nenhum artista mostrou o "massacre irracional e terrível que é a realidade da guerra, antiga e moderna, como Goya quis que todos nós soubéssemos" (HUGHES, 2007, p.17). Goya foi único, nesse particular, a exaltar o povo como grande o herói de seu país.

2.4 DE OUTROS TEMAS

Goya fez uso da simbologia e de analogias em suas obras, até mesmo em suas naturezas mortas irreverentes, como aves ou cabeças de animais mortos (Imagens 15 e 16), em que o artista denuncia o tempo em que vivia por meio de metáforas da crueldade que o homem era capaz de fazer naquele tempo. Segundo Starobinski, "as naturezas mortas de Goya serão terrivelmente mortas, de toda uma pulsação suprimida, de todo um 'fluido vital' subtraído" (STABOBISKI, 1988, p.128). Sobre o mesmo tema, Hughes (2007) diz:

> Quando Goya pintava uma pilha de galinhas mortas – marrom, amarelo-avermelhada, preta e branca, jogadas de encontro a uma cesta na penumbra de uma despensa ou cozinha, dava-lhes a aparência do que realmente eram, pequenos cadáveres tratados sem nenhuma cerimônia: elas estão mortas (como os cadáveres de maior porte que serão similarmente amontoados nos *Desastres de la guerra*), e isso lhes empresta um *pathos* especial, sem impor-lhes a falácia patética (galinha morta = homem morto). (IHUGHES, 2007, p.305).

Imagem 15 - *Aves muertas*, Goya, óleo s/tela, 1808-18012 – 46x62cm

Fonte: Museu Nacional do Prado, Madri

Imagem 16 - *El pavo muerto*, Goya, óleo sobre tela, 1808-1812 – 45x62cm

Fonte: Museu Nacional do Prado, Madri

Diferente da grande maioria das naturezas mortas, como vaso de flores, cestas de frutas, copos, jarros de vidro e outros objetos de copa e cozinha que fazem parte do tema, as naturezas mortas de Goya mostram de verdade o tema da morte, relacionadas ao momento de guerras e invasões que ocupavam o cenário espanhol. É nesse contexto conturbado que o pintor cria *Los Desastres de Guerra* (1810-1820), obras que parecem registros autênticos das atrocidades que os homens cometeram naquela época, a invasão do exército napoleônico à

Espanha. A primeira lâmina, que abre a série de gravuras, é avulsa, não se enquadra nos temas tratados nas seguintes: *Tristes presentimientos* (Imagem 17), mostra um homem de joelhos no chão que veste trapos e parece suplicar por algo, já que olha para o céu. Atrás dele tudo é escuridão. Ele está sozinho e parece prever os acontecimentos tristes que trazem à série. Segundo Hughes (2007, p.324), esse homem é "Jó no esterqueiro da Espanha; sua atitude lembra a pose bem conhecida de Cristo", uma pose bem conhecida pelos espanhóis e pelo artista em sua obra *3 de mayo de 1808*.

Imagem 17 - *Tristes presentimientos de lo ha de acontecer*, Goya, gravura em água-forte e água-tinta, 1863 – 17,7x21,5cm

Fonte: Museu Nacional do Prado, Madri

Segundo Hughes, pode ser que Goya tenha mudado porque amadureceu, chegando ao que chama de "um estilo grandioso, tardio" (2007, p.25). Muitas pessoas da época do entre séculos, incluindo membros da Igreja, acreditavam que Goya poderia ter enlouquecido por conta de sua surdez e que por isso teria mudado o seu estilo de arte. Em sua defesa, o artista, que não sofreu nenhum tipo de transtorno mental, pelo menos não comprovado. Goya nunca deixou de trabalhar, sempre produziu seus quadros e suas encomendas de retratos, tanto que muitos dos quadros com temas de bruxaria eram encomendas de seus clientes, como é o caso da duquesa de Osuna, que além de encomendar retratos de família, encomendou também quadros para decorar sua casa.

Sobre o retrato em que a família toda junta aparece pintada, Hughes (2007, p.148) comenta: “Eles posam juntos com uma unidade firmemente entrelaçada, o conde, a condessa, suas duas filhas e seus dois filhos”. A referida obra é *Los duques de Osuna y sus hijos*, 1788 (Imagem 18), um dos primeiros retratos de grupo de Goya, muito diferente do retrato da família de Don Luis, ou de Carlos IV. Ainda citando Hughes: “No retrato dos Osuna, a família olha diretamente para o pintor e, em consequência, para nós; eles não têm outra razão por assim dizer, para estarem ali, exceto para serem vistos como querem ser, por nós” (HUGHES, 2007, p.148). Diferente dos outros retratos de família, os Osuna são pintados de maneira refinada.

Imagem 18 - *Los duques de Osuna y sus hijos*, Goya óleo s/ tela, 1787 – 225x174cm

Fonte: Museu Nacional do Prado, Madri

Goya conhece os Osuna em 1785. Além da família real, eles se tornariam um de seus principais patronos. Ricos, estudados, educados e interessados em assuntos das artes e das

ciências, a família (duque e duquesa) era completada por quatro filhos, mantinham um teatro em seu palácio e adoravam música. A medida que a relação de Goya com a família Osuna se estreitou, ele foi convidado a visitar e decorar com suas pinturas as paredes do palácio Alameda com retratos, temas de caça, touradas, até que, em 1797 e 1798, Goya produziu um grupo de quadros com o tema de feitiçaria para os Osuna.

Temas como feitiçaria e bruxaria sempre fizeram parte do repertório da humanidade, inclusive com apelo de repulsa religiosa. Por muitos séculos elas foram estudadas às escondidas, como nos anos em que Goya viveu. Desde antes da Cisma do Oriente[13], em 1054, que levou à divisão da Igreja entre ortodoxos e católicos, os temas de bruxaria já eram proibidos, o que levava o povo a difundir de forma clandestina novos ritos e seitas vetadas pela religião cristã. Durante os quatro séculos seguintes ao século XV, a Igreja perseguiu principalmente mulheres, marcando o período conhecido como "caça às bruxas"[14]. Segundo Ginzburg (2012), que estudou o dominicano alemão Johannes Nider, o livro *Formicarius*[15]*,* escrito entre 1431 e 1438 e publicado em 1475, tem sua quinta parte dedicada às superstições, à magia e às feitiçarias e conta desde sobre crianças mortas em casos de magia, até a punição dada pelo inquisidor de morrer na fogueira os feiticeiros que haviam praticado tais atos. Tudo isso para dizer que, com o fim da Idade Média e do poder da Igreja Católica, houve ainda mais perseguição e tortura dos que eram hereges.

Por muitas vezes a história do mal se confunde com a do cristianismo e da Igreja, já que, de maneira didática, a Igreja, com sua catequese para pregar o medo dá à figura do mal, seja pelo diabo, satã, bruxas e feiticeiras, uma grandiosidade e onipotência. Dessa forma "no diabo, nas bruxas, nas feiticeiras estará representada a rebelião contra a fé e a moral tradicional, a explosão da imaginação contra os obstáculos excessivos das consciências e das leis" (NOGUEIRA, 2004, p.22). O tema da feitiçaria era excitante para os *ilustrados*:

> A duquesa, ao contrário de alguém que possa mostrar um gosto trivial ou *faux-naïf* por filmes de terror, sem realmente acreditar em múmias reencarnadas ou

[13]Episódio que marca a separação ou divisão da Igreja em duas, uma chefiada pelo papa em Roma, a Igreja Católica Apostólica Romana, e a outra, a Igreja Católica Ortodoxa, com ideais de Cesaropapismo Bizantino.

[14]Cabe dizer que, segundo Nunes (2012), para a população espanhola a caça às bruxas era uma maneira de exorcizar a inveja, o ciúme e outras emoções cotidianas. A vigilância e a delação dos vizinhos, rivais amorosos ou inimigos, funcionavam como válvula de escape para uma sociedade que vivia sob um extremo controle de seus atos e pensamentos e que era assombrada por culpas e medos de punições terríveis neste mundo ou no outro.

[15]"Formicarius" é um livro escrito pelo teólogo alemão Johannes Nider, nele é estabelecido um tratado crítico sobre a sociedade, com conteúdo moral e doutrinador, que emergem temas como bruxaria, heresia e demônios, além da estigmatização das minorias.

> criaturas de lagoas negras, gostava consideravelmente do tema. A brujería - cenas de feitiçaria - era uma fixação da cultura popular na Espanha do final do século XVIII. Não era preciso acreditar em demônios, mas a sua presença no horizonte de todos oferecia um certo *frisson* para a mente ilustrada, mesmo que fosse apenas como emblemas de superstição que ela transcendera. Para o crente, é claro, não havia questões sobre o assunto. As feiticeiras eram tão reais quanto os gatos (e frequentemente disfarçadas como tal), e a pessoa que negasse a existência real e verdadeira do demônio e de suas legiões estava se arriscando a surpresas póstumas desagradáveis. Goya não acreditava em feitiçaria, se é que podemos acreditar em suas cartas. Ele se descrevia para os ilustrados como um cético, e não existe razão para duvidar de que fosse. "Ya, ya, ya", ele escreveu para Zapater, "eu não tenho medo de bruxas, diabretes, duendes, aparições, gigantes orgulhosos, velhacos ou biltres etc., de fato nem de nenhuma espécie de seres, exceto de seres humanos". Mas não ter medo não significa ignorá-los: feiticeiras, magos e outras coisas que povoavam as noites eram muito poderosos como folclore para que um pintor como Goya, que era tão fascinado pela cultura que emanava do *pueblo*, pudesse ignorá-los. (HUGUES, 2007, p.183).

Além disso, Goya não foi o único artista intrigado com o grotesco, com o macabro, com assombrações, diabos e bruxas. Com o amigo Jovellanos falava sobre peças e as tendências da literatura inglesa que tratavam do tema, como os romances de Ann Radcliffe, autora de "Os mistérios de Udolfo" (1794), o romance gótico de Horace Walpole, que se passava na Idade Média, "O castelo de Otranto" (1764) e "O monge" (1796), ambos de Matthew Lewis, cujo tema gira em torno de uma madrilena diabólica chamada Matilda, entre outros. Os quatro quadros que Goya faz para a duquesa de Osuna são *Vuelo de brujas* (Imagem 19), *El Aquelare* (Imagem 20), *El conjuro* (Imagem 21), *El hechizado por la fuerza* (Imagem 22), todos do final do século XVIII.

Dois desses quadros trazem, além do tema da feitiçaria, algo em comum com o que estava acontecendo na Espanha: em *Aquelarre - Sabbath das Bruxas*, as feiticeiras estão reunidas em volta de um bode preto, Sabá, e duas das bruxas trazem em seus braços bebês para serem sacrificados e em *Escena de Brujas - A Maldição*, um pouco mais floreado, um grupo de feiticeiras aterrorizam um homem de vestes brancas. Neste último, uma das bruxas tem um cesto com bebês mortos. Crianças e bebês eram alvos de bruxas e feiticeiras para sacrifícios e oferendas ao diabo. Nesse período, o índice de mortalidade infantil era muito elevado por causa de doenças, infecções e má nutrição, favorecendo ao mito de rituais de mortes de crianças ofertadas ao diabo. Goya, assim como muitos espanhóis da época, perdeu com sua esposa Josefa Bayer, cinco dos seis filhos que tiveram juntos. Essa imagem da ladra de bebês que é a bruxa é, certamente, muito poderosa para o povo sem acesso aos estudos da época, mas, também, para homens como Goya e mulheres como a duquesa de Osuna.

Imagem 19 - *Vuelo de brujas*, Goya, óleo s/ tela, 1798 – 43,5x30,5 cm

Fonte: Museu Nacional do Prado, Madri

Imagem 20 - *El Aquelare*, Goya, óleo s/ tela, 1797-98 – 43 x 30 cm

Fonte: Museu Lázaro Galdiano, Madri

Imagem 21 - *El conjuro*, Goya, óleo s/tela, 1798 – 43 x 30 cm

Fonte: Museu Lázaro Galdiano, Madri

Imagem 22 - *El hechizado por la fuerza*, Goya, óleo s/ tela, 1798 – 42,5 x 30,8 cm

Fonte: The National Gallery, Londres

Enquanto tudo isso acontecia, Goya continuava a trabalhar como artista da corte, cargo que lhe exigia, além de talento, muito cuidado com questões diplomáticas. Nas cartas que trocava com seu amigo Martín Zapater, percebe-se que Goya era um homem protetor da família e de seus dependentes (HUGHES, 2007), um homem que teve de aprender a conviver com a sombra de sua deficiência auditiva. Goya não era tolo, louco, cético ou bruxo, ele trabalhou para manter a sua família, produzia os quadros que lhe eram pedidos com os temas que lhe eram solicitados, uns mais agradáveis do que outros, a seu gosto, como os de bruxaria à duquesa de Osuna, tema que apreciava.

No reinado de Carlos IV (1788-1808), Manuel de Godoy (1767-1851) foi nomeado primeiro ministro em 1792. Após ingressar na Escolta Real, não demorou muito para ser notado por María Luisa, a rainha, esposa de Carlos IV há mais de duas décadas. Existem evidências e, até mesmo, cartas trocadas entre Godoy e a rainha que certificam um caso entre eles (HUGHES, 2007). Godoy era conhecido por sua cortesia e sua exagerada opinião sobre si mesmo enquanto sábio e bom político. Mas, tanto a Igreja quanto os *ilustrados*, como Jovellanos e a aristocracia, reagiram mal à ambição de Godoy. Entre seus projetos, no começo do século XIX, a fundação do Instituto Real, que oferecia um ensino padrão para a grande massa popular emergir da ignorância, foi o único visto com bons olhos. Na primeira década do século Godoy foi cliente assíduo de Goya. O primeiro ministro, que já possuía uma coleção respeitável de quadros, incluindo *Venus del espejo* (1647) de Velazquez, um presente da Duquesa de Alba, tinha também as duas *Majas* de Goya.

Pouco se sabe sobre esse par de quadros e, embora Goya não os tenha datado, foram vistos na casa de Godoy no final de 1800 pelo gravador Gonzaléz de Sepúlveda (ANGLÉS, 1996, p.120). Uma coisa é certa, a modelo que posa para Goya não é a Duquesa de Alba, que morreu em 1802 por conta de complicações após ter pego dengue e tuberculose, logo após completar 40 anos. Além disso, naquela época, uma mulher de 40 anos não teria o corpo da modelo que posa para o quadro. E entre as inúmeras lacunas que se tem do registro da vida de Goya, há especulações que a *Maja* tenha sido uma de suas amantes, embora o mais provável é que ela tenha sido um dos amores de Godoy. Godoy já era casado com uma condessa que foi escolhida para ser sua esposa pela rainha María Luisa. A rainha, também segundo especulações, era amante de Godoy. A modelo, portanto, seria Pepita Tudo.

> É plausível e mesmo provável que Godoy tenha encomendado dois quadros de Pepita a Goya, despida no primeiro, por volta de 1797, e vestida na versão posterior, cerca de oito anos mais tarde. Isso explicaria uma característica peculiar de La maja desnuda: sua cabeça não se encaixa direito em seu corpo, deficiência no desenho que surpreende em se tratando da mão fantasticamente fluente de Goya. É que a cabeça seria de outra pessoa. Supostamente o que

> aconteceu foi que, depois de casar-se relutantemente com a condessa de Chinchón, por exigência real - "Poucas almas já foram mais tristes e apáticas que a dela", escreveu Godoy para María Luisa -, ele se deu conta de que não poderia ter um retrato identificável da amante, despida ou vestida, em nenhuma parte do palácio, por mais privada que fosse. Assim, teria instruído Goya a substituir a cabeça de Pepita por outra sem identidade nas duas versões, e alguma coisa saiu errada na manobra. (HUGHES, 2007, p. 287-288).

Quase não há nus na história da arte espanhola antes da metade do século XIX. Tal gênero não era considerado respeitável, o que justifica, nesse aspecto, o fato de Goya ter sido investigado já na velhice pela Inquisição Espanhola[16] por ter pintado a *Maja desnuda*. A acusação do inquérito, que aconteceu em 1814, não chegou a qualquer conclusão. A obra, porém, rompeu com a tradição secular do nu feminino, oferecendo sua *maja* sem qualquer conotação alegórica, mitológica ou religiosa. (cf. SUREDA, 2007, p.171e172). Além disso,

> a precisa execução da Maja desnuda, linear, lisa e de pormenor, contrasta fortemente com a execução livre, anti acadêmica e imprecisa da Maja vestida, à qual os atrevimentos de cor e pincelada conferem um aspecto de grande modernidade.
> Esta oposição entre a precisão do nu e a imprecisão da figura vestida fez supor que o concomitante procurasse este contraste para surpreender o espectador, por ambos os quadros serem componentes de uma espécie de tramoia ou jogo erótico, que consistia em que o quadro da mulher vestida cobrisse o da desnuda e, mediante um mecanismo, ao ser elevado o primeiro, permitisse a aparição por trás dele, no momento desejado, do preciso e pormenorizado nu da mesma mulher. (ANGLÉS, 1996, p.120).

Hoje, *las Majas* de Goya estão lado a lado no Museu Nacional do Prado para serem comparadas e admiradas, como tantas obras do artista. O museu proporciona ao espectador uma visão de ambas, de modo que caiba ao público a apreciação para que ele possa tirar suas próprias conclusões sobre a técnica e a beleza que as envolvem.

[16] A Inquisição ressurgiu em 1478 na Espanha com muita foça por conta do apoio que recebeu dos reis católicos, ampliando a lista de pessoas perseguidas, incluindo também os protestantes, os iluministas, os bígamos, os homossexuais e, principalmente, as mulheres.

Imagem 23 - *La maja desnuda*, Goya, óleo s/ tela, 1797-1800 – 97x190cm

Fonte: Museu Nacional do Prado, Madri

Imagem 24 - *La maja vestida*, Goya, óleo s/ tela, 1800-1807 – 95x190cm

Fonte: Museu Nacional do Prado, Madri

Goya foi um artista que usou seu talento para favorecer pessoas que ele admirava. Segundo Hughes (2007), assim ele faz ao retratar o conde de Altamira (Imagem 25), um homem de estatura baixa, quase um anão, que Goya pintou em uma pose que o favorece — muito embora a mesa presente na representação também tenha ficado grande. O conde ficou

tão satisfeito com o retrato, que encomendou ao artista retratos de todas as pessoas de sua família.

Encomendas como esta eram para Goya uma boa fonte de renda, como no caso do conde de Altamira, que além do seu próprio retrato, tratou de encomendar pinturas de suas filhas. Goya recebia encomendas e, em suas obras particulares, retratou amigos, literários, aristocratas, pessoas da nobreza e do clero, ou seja, retratou a alta sociedade madrilenha. É possível perceber que em alguns trabalhos Goya se mantém impiedoso, ele não sacrifica o verdadeiro ao belo, "Já os modelos deveriam ficar satisfeitos por ver seus traços fielmente reproduzidos, sem se preocuparem com a conformidade deles a um ideal" (TODOROV, 2014, p.101).

É necessário aqui esclarecer, sem qualquer intenção de estender essa pesquisa ao conceito de Belo Clássico, ou ao curso de estética do Belo de Hegel[17], Goya não tinha muita preocupação com a estética da beleza. Segundo Todorov, Goya tem três "ideias-forças" em suas obras: ele rejeita o dogma da imitação-cópia, a pintura como conhecimento de mundo, um conhecimento específico e a libertação das regras acadêmicas, e segue dizendo que a arte como conhecimento, embora não seja ignorada pelos pensadores da época, não participa da corrente principal da estética no século XVIII, pela qual as pessoas se "preocupam sobretudo em pregar a autonomia da arte e erigir a beleza como princípio estruturante da obra" (TODOROV, 2014, p.33).

[17]Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), filósofo alemão que fala, em seu curso de estética da arte, sobre o conceito de belo artístico e o belo da natureza, além das diversas outras formas do belo.

Imagem 25 - *Conde de Altamira*, Goya, óleo s/ tela, 1786-1787 – 177x108cm

Fonte: Banco de España, Madri

É possível ilustrar com um exemplo o que Goya chamava de conformidade, os retratos que fez da rainha Maria Luisa (Imagem 26), que era simpática e esperta, mas jamais foi bonita. Ela era também muito realista a seu próprio respeito, sabia que não era uma dama bonita para a sociedade. As pinturas de Goya são magníficas quanto a esse fato, pois transmitem a realidade sem a bajulação servil.

Imagem 26 - *La reina María Luisa con tontillo*, Goya, óleo s/ tela, 1789 – 205 x 132 cm

Fonte: Museu Nacional do Prado, Madri

2.5 DE UMA PINTURA DE IGREJA

Um ponto a ser considerado na trajetória Goya é que ele também pintou imagens religiosas, para além dos temas referentes à bruxaria e a Satã, inclusive a decoração da igreja de *San Antonio de la Florida*, em Madri, onde seu corpo está enterrado hoje. Cabe aqui, portanto, uma breve análise deste trabalho realizado por Goya. A referida igreja foi construída durante o reinado de Carlos IV (1788-1808). Com projeto arquitetônico do italiano Filippo Fontana (1744-1800) em estilo neoclássico, ela foi erguida entre os anos 1792 e 1798. Sua planta foi construída em formato de cruz grega, com uma cúpula central que se destaca em sua entrada. A fachada tem um só corpo com duas pilastras dóricas. Goya foi encarregado de representar, na cúpula, um dos milagres de Santo Antônio de Pádua, o Santo conhecido como

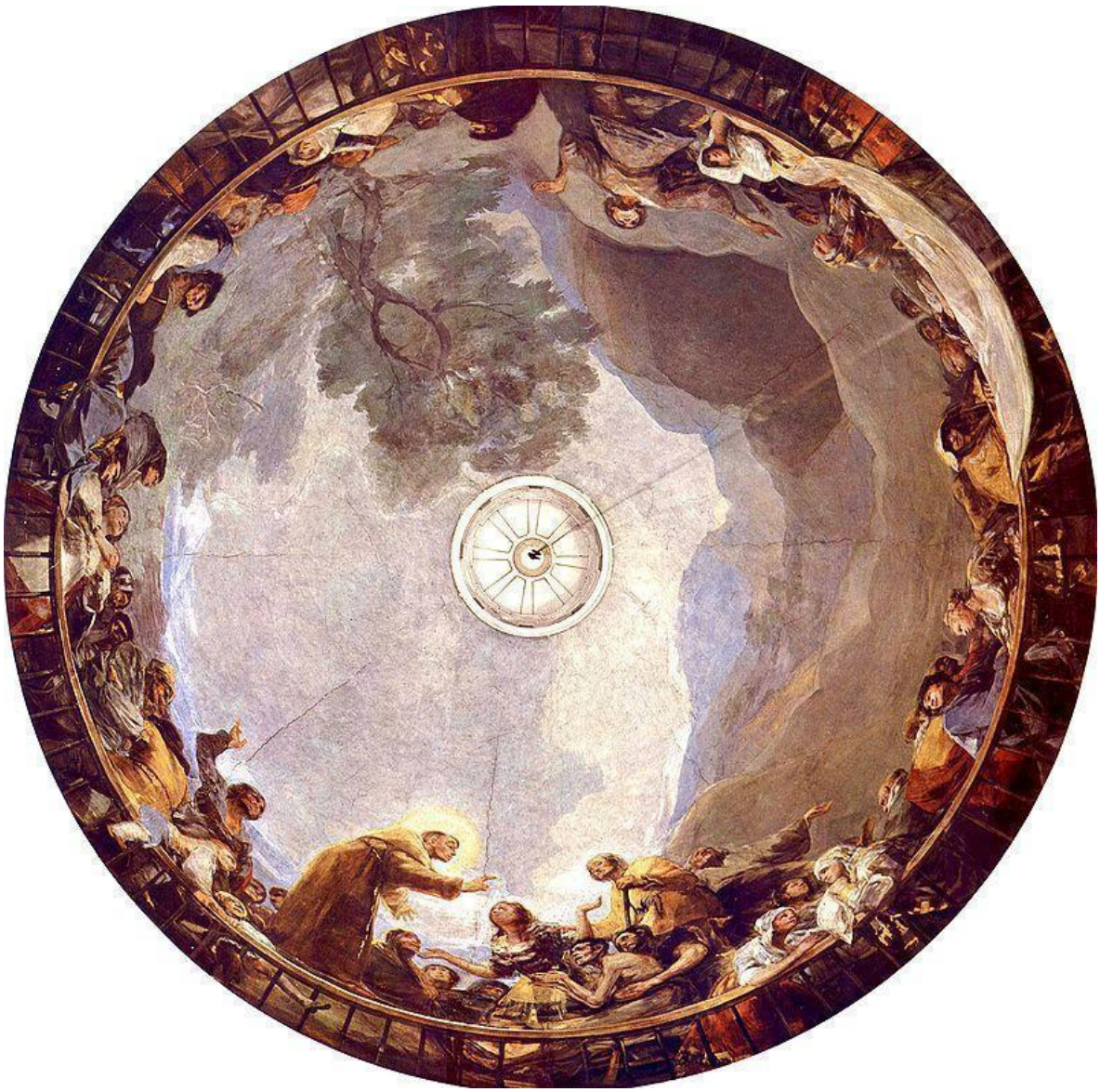
casamenteiro. Nos seis metros de diâmetros reservados à obra, Goya pintou uma passagem conhecida como "O morto que falou em defesa do pai de frei Antônio". Segundo a história, um rapaz foi assassinado perto da casa de Martinho Bulhões, pai de Santo Antônio. Os assassinos enterraram o corpo no quintal da casa de Martinho, sem que o próprio soubesse. Mais tarde, Martinho ficou preso por 15 meses diante dos indícios que o culpavam, até o início de seu julgamento começar e, certamente, ser condenado à morte. Frei Antônio, então, misteriosamente ficou sabendo do perigo que seu pai corria e pediu permissão para se ausentar do convento de Pádua e ir até Lisboa. Durante o julgamento de seu pai, pediu ao juiz que chamasse o morto como testemunha do crime. Chegando à sepultura do falecido, Antônio ordenou que abrissem o caixão e, em nome de Deus, pediu que o cadáver dissesse a verdade sobre o seu assassinato aos juízes. O morto, então, inocenta Martinho Bulhões do crime, graças ao seu Santo filho. O morto se deitou novamente e Antônio desapareceu. Os juízes inocentam Martinho e prenderam os verdadeiros assassinos.

Estima-se que Goya criou em 120 dias a pintura que retrata essa história, chamada de "O Milagre de Santo Antonio de Pádua", na cúpula, além de, na abóbada da abside, ter pintado a "Adoração de Trindade" e, em todo o restante da igreja, figuras de anjos e querubins ocupando os espaços (ANGLÉS, 1996). Na obra que ocupa a cúpula, Goya, subvertendo a tradição barroca, representou um episódio terreno no alto do templo em uma época em que o habitual era retratar episódios terrenos nas partes inferiores das igrejas enquanto as passagens divinas ou etéreas, nos espaços mais altos. Goya tinha total clareza do que representava uma pintura em um local como aquele: seu pai, José Benito de Goya y Franque, pelo que se sabe, foi ourives de altares de igrejas. Envolvido com todo o conhecimento popular cristão, embora também estivesse envolvido com o que a Igreja condenava, como imagens pagãs.

No afresco (Imagem 27), uma multidão assiste ao milagre de Santo Antônio e o espaço onde a representação é feita não coincide com o do relato tradicional. Não há cemitério. Goya retratou o milagre na Madri do século XVIII. Os personagens presentes na obra, figuras sinistras e obscuras, têm a atmosfera fantasmagórica característica do artista, junto, também, de pessoas comuns. Goya exaltava o povo madrileno, que, mais uma vez, foi personagem de suas pinturas.

Introduzindo na pintura as pessoas comuns, Goya as retratava vestidas como na sua época. Há uma solidez nos personagens da imagem, as dobras e os panejamentos de suas roupas substituem a ausência de um cenário arquitetônico na imagem. Alguns dos personagens são grosseiramente caricaturais, enquanto outros, que deveriam ser angelicais e assexuados, são quase sedutores. Não há anjos no céu e, diferentemente de como era retratado tradicionalmente nas pinturas, o céu está limpo.

Imagem 27 - *San Antonio de La Florida*, Goya, afresco, 1798 – 6m (diâmetro)



Fonte: La ermita de San Antonio de La Florida, Madri

Em uma paisagem montanhosa e seca, ele pintou pessoas comuns, com seus rostos cansados e já amadurecidos, característica dos personagens que pintou ao longo de sua vida. Em volta de toda a cúpula há uma balaustrada que "sustenta" todas as testemunhas do milagre que se apoiam ali. Para Goya, pode parecer uma cena vernácula, como se a multidão estivesse em uma arquibancada de uma arena de tourada. Distante de qualquer cenário que se pareça com um cemitério, o morto, em seu milagroso despertar, aparece em pé. Santo Antônio sob uma pedra, vestindo um hábito marrom, aponta invocativo ao cadáver que está de olhos fechados e tem um tom de pele muito dessemelhante ao dos vivos.

Quando Goya realizou essa pintura ele já era pintor real e um artista reconhecido pela sociedade madrilenha. Diferente de todos os pintores da época, ele usava uma nova forma em

sua arte: usando uma técnica de pinceladas soltas e vigorosas formando manchas, distante das pinturas barrocas e em uma espécie de pré-impressionismo, distinguia-se de toda a pintura mural (e de teto) que existia.

Cabe dizer ainda algumas curiosidades sobre essa capela. Ela é a única sobrevivente dos três santuários que haviam para Santo Antônio de Pádua em Madri. Seu nome se origina das terras que foram adquiridas por Carlos IV, onde também construiu um palácio, que hoje não existe mais.

Imagem 28 - Interior da Ermita San Antonio de La Florida, 1798, Madri

Fonte: https://www.esmadrid.com/pt/informacao-turistica/ermita-de-san-antonio-de-la-florida

Imagem 29 - Fachada da Ermita San Antonio de La Florida, 1798, Madri

Fonte: https://www.esmadrid.com/pt/informacao-turistica/ermita-de-san-antonio-de-la-florida

Em 1881, a capela foi convertida em uma paróquia e, por conta das fumaças das velas, os afrescos de Goya começaram a ficar danificados. Por causa do estado de conservação das obras do artista, o arquiteto Juan Moya Idígoras ficou encarregado da construção de uma réplica da igreja (Imagem 30), por volta de 1925, após a suspensão dos cultos na igreja original. Assim,

a original transformou-se em um museu e a sua réplica passou a ser usada para cultos religiosos. Em 1828 o rei Alfonso XIII cedeu a custódia da ermita à Real Academia de Belas Artes de São Fernando. Noventa e um anos após a sua morte, o corpo de Goya foi transferido para ela, onde se encontra até hoje.

Imagem 30 - Construída a réplica da Ermita San Antonio de La Florida, 1925, Madri

Fonte: Wikipedia
Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ermita_de_San_Antonio_de_la_Florida

3 DE ALGUMAS OBRAS

A transformação que se percebe nas obras de Goya ao longo dos anos se deve a vários fatores, como o crescimento e o amadurecimento do homem, a mudança política e social que Goya observou e viveu em seu país, a crença e a descrença na razão, as guerras e massacres que aconteceram na Espanha e em grande parte da Europa e, também, a surdez, o que lhe causou o maior de todos os exílios. Essa transformação está visível nas obras e na maneira como Goya passou a viver, a representar e a ilustrar suas obras.

3.1 DOS *CAPRICHOS*

Los Caprichos (1797-1799) é uma série de 80 gravuras feitas em água forte e água tinta[18].

> O grande mérito de Goya consiste em criar a monstruosa verossimilhança. Seus monstros nasceram viáveis, harmônicos. Ninguém ousou mais do que ele no sentido do absurdo possível. Todas essas contorções, esses rostos bestiais, essas caretas diabólicas estão penetrados em humanidade. Mesmo do ponto de vista particular da história natural, seria difícil condená-los de tanto que há analogia e harmonia em todas as partes de seu ser; numa palavra, a linha de sutura, o ponto de junção entre o real e o fantástico é impossível de determinar; é uma fronteira vaga que a análise mais sutil não poderia traçar, de tanto que a arte é simultaneamente transcendente e natural. (BAUDELAIRE, 1995, p.10).

Os personagens que Goya retrata são grotescos, monstros que representam os nobres da época. Sem poupar qualquer tipo de cidadão espanhol, retrata todas as figuras da sociedade: padres, bispos, conselheiros, soldados, magistrados, mulheres, senhoras, prostitutas, militares,

[18] Água-forte é um termo usado para designar o processo e a matriz usada para a impressão da gravura e a própria gravura, já concluída. O processo se dá a partir do revestimento da chapa - que pode ser de ferro, cobre, latão ou zinco - com um verniz de proteção, seguido da incisão do desenho que se deseja obter, com estilete ou outra ferramenta de ponta metálica. Dessa forma, o desenho aparece onde o verniz foi retirado, sem arranhar o metal, permitindo a ação do ácido, que forma os sulcos em que a tinta será colocada. O tempo do mergulho no ácido pode definir tonalidades diferentes e o processo pode ser repetido inúmeras vezes. O método da água-forte pode ser combinado com outros processos de gravura, em particular a ponta-seca, mas difere de todos os outros por ser o único em que a gravação é feita totalmente pela ação dos ácidos. (Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. 2015. Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo28/agua-forte)

Água-tinta se dá através da utilização de alguns líquidos corrosivos. A placa utilizada pelo gravador é pulverizada ou pintada com algum tipo de resina - damar, breu, copal, sandácara - ou por uma mistura de resina e outro componente - açúcar, sal, areia - e aquecida, de forma que a mistura se funda na placa, exercendo a mesma função protetora do verniz. Assim, quando a placa entra em contato com o ácido, os grãos produzem uma textura que é responsável pelo tom acinzentado da obra. (Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. 2015. Disponível em https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo29/agua-tinta).

ministros e até a si mesmo, como um pintor que descansa sobre uma escrivaninha e acaba adormecendo. Goya, "transforma os próprios homens em bestas primitivas, na maior das críticas a toda humanidade" (PASSETTI, 1995, p.38).

Goya foi cuidadoso ao elaborar a sequência de suas gravuras, de forma que fizessem um ciclo, o que fica evidenciado pelo grande número de estudos preparatórios que fez. Esse ciclo é dividido em duas partes:

> A primeira representa comentários irônicos sobre os costumes da época e os relacionamentos entre homens e mulheres, mostrando o absurdo e ridículo das convenções, as falsidades, traições, duplicidades e ambiguidades amorosas. As imagens da segunda parte são realmente cáusticas; representam sátiras políticas e anticlericais. (OSTROWER, 1995, p.15).

Segundo Nogueira (1995, p.29), essa segunda parte dos *Caprichos* que Ostrower separa, "traz temas que reforçam o efeito dramático, com um poderoso tratamento sinistro, onde os motivos são basicamente sobrenaturais. É um mundo de demônios, bruxas e familiares; meio horríveis, meio cômicos, mas decididamente inquietantes". E continua a falar sobre a primeira fase: "A virulência dos *Caprichos* iniciais sucedem-se em claras alusões e falsos legisladores, escritores obscurantistas pseudo-eruditos e autoridades fanáticas que têm interesse em matar a verdade" (NOGUEIRA, 1995, p.29).

Há um caso interessante sobre a venda da série:

> Quando Goya colocou à venda *Los Caprichos*, as gravuras relacionadas à sátira social e política já eram bastante populares em diversos países europeus, embora fossem consideradas menos importantes no contexto artístico espanhol. Com sua produção gráfica, Goya escreveu seu nome entre os mais importantes gravuristas de todos os tempos, embora a superioridade artística de *Los Caprichos* tenha sido reconhecida, primeiramente, na França e só posteriormente na Espanha. (NOGUEIRA, 1995, p.68).

Na edição de 6 de fevereiro de 1799 do jornal *Diário de Madri*, uma nota é publicada por Goya, oferecendo ao público uma série de 80 gravuras, intituladas "*Los Caprichos"*: *"... colección de estampas de assuntos caprichosos, inventadas y grabadas al aguafuerte por don Francisco Goya...*".[19]

Essa série, sem dúvida, provocou escândalo, porque o anúncio deixou de circular após duas semanas e as gravuras foram retiradas do mercado. Além disso, Goya foi obrigado a entregar ao rei com todas as matrizes originais e os mais 260 exemplares da primeira edição, que já haviam sido impressas (OSTROWER, 1995, p.11). Ainda conforme Ostrower, Goya foi,

[19]Em tradução livre: "Os Caprichos": coleção de estampas de assuntos caprichosos, inventadas e gravadas em água-forte pelo senhor Francisco Goya.

e ainda é, um subversivo, pois até hoje grande parte das suas obras estão escondidas e, quando expostas, são apresentadas separadamente. As imagens das placas de metal são retratos da sociedade de uma época:

> Nobres, magistrados e clérigos são transfigurados em monstros fantásticos, animais que representam a bestialidade que encarnam. Pais de família contaminados pelo desejo da ascensão social vendem suas filhas a pretendentes de origem ou moral duvidosa, velhacos horrendos e falsos nobres, que ostentam imaginárias genealogias de nobreza. Mulheres são transformadas em prostitutas que sofrem toda a sorte de perseguição da justiça injusta ou em mães malvadas que maltratam e assustam seus filhos e enganam seus maridos, visíveis cornos mansos, para encontrarem-se com seus amantes. A luxuria que atravessa a sociedade de cabo a rabo, da casa real ao baixo clero e aos soldados rasos, transforma jovens e belas mulheres em prostitutas distintas que brincam com os desejos masculinos [...] A luxúria parece ser, para Goya, a prova da decadência espanhola, pois não é aproximada à sensualidade ou ao erotismo [...] Ela é degeneração, corolário da própria instalação dos poderes corruptos. A população pobre, para sobreviver em meio a esse universo despedaçado, alimenta-se de pequenos favores obtidos em troca dos serviços escusos e sujos. (PASSETI, 1995, p.33).

Conforme Sureda (2008, p.142), *Los Caprichos* de Goya foram considerados pela Inquisição como um instrumento de enfrentamento político e ideológico, por isso retirados de circulação pouco depois de sua publicação. Goya precisou dar muitas explicações sobre várias de suas obras, que traziam temas que eram considerados impróprios e não permitidos no momento da passagem do século XVIII para o XIX. Assim sendo, Goya, que já tinha uma opinião bem formada sobre o ser humano, criou a sua primeira série de gravuras, *Los Caprichos*. Nela expressou o seu mundo interior: seus pensamentos, suas visões, seus pesadelos. Bruxas e monstros são colocados nessas pequenas obras feitas sob a técnica de água-forte. Nelas ele mostra tudo o que via no povo e no mundo, são obras que mostram "o absurdo e o ridículo das convenções, as falsidades, traições, duplicidades e ambiguidades amorosas", bem como "sátiras políticas e anticlericais" (OSTROWER, 1997, p.150).

Através de suas gravuras, representou vários outros grupos de pessoas em temas como religião, moralidade, amores e casamentos arranjados, superstição, bruxaria e resistência ao clero e ao governo. É o caso da sequência de *Caprichos 37-42*, onde ele ridiculariza vários aprendizados, colocando os personagens em formas de asnos. Na gravura 37: *Si sabra más el discípulo?* (Imagem 31), Goya denota o estado deplorável da educação espanhola.

Imagem 31 - *Capricho 37: Si sabra más el discípulo?*, Goya, gravura em água-forte e água-tinta, 1797-1799 – 21,3x15,5cm

Fonte: Museu Nacional do Prado, Madri

Nessa gravura, os alunos (discípulos) e o professor representados como são asnos. A letra que se ensina e se aprende é a primeira letra do alfabeto: A (de asno). Quatro animais menores representam os alunos, enquanto o maior representa o mestre — este segura em seu casco uma palmatória usada para repreender severamente os alunos indisciplinados e que não aprendem. Todos eles estão vestidos. O professor usa lenço amarrado no pescoço e um chapéu. Um dos asnos menores, do qual só é possível observar a cabeça, parece dizer a letra que está sendo ensinada, enquanto o "colega" que está no primeiro plano do quadro mostra com seu casco a letra na cartilha.

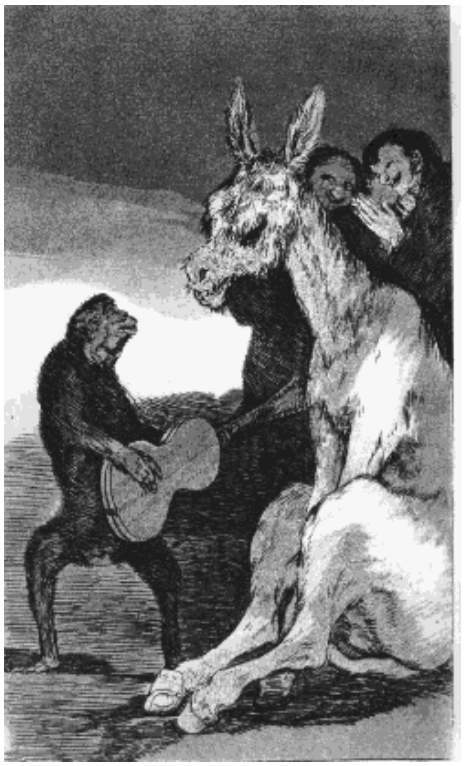
Goya faz a mesma coisa com a figura de um médico que examina um paciente (Imagem 32). O médico é o burro que veste o jaleco, tem uma máscara de proteção no pescoço e um relógio que aparentemente utiliza para aferir o pulso do paciente. Goya mostra que o mundo não tem cura, não debocha da profissão do médico, mas do homem, em sentido amplo, porque é a humanidade que está doente, por isso, escreve: *de qué mal morirá?*

Imagem 32 - *Capricho 40: De qué mal morirá?*, Goya, gravura em água-forte e água-tinta, 1797-1799 – 21,3x14,8cm

Fonte: Museu Nacional do Prado, Madri

Goya não usa aqui seres estranhos ou irreais. Com seu humor ácido, ele transforma em asnos os alunos e professores da sua época, fazendo o mesmo com outras profissões, como o médico e também a nobreza, o clero. Ninguém escapa, todos são transformados em bestas, asnos e burros (Imagens 33 e 34).

Imagem 33 - *Capricho 38: Bravíssimo*, Goya, gravura em água-forte e água-tinta, 1797-1799 – 21,5x15,0 cm



Fonte: Museu Nacional do Prado, Madri

Imagem 34 - *Capricho 39: Asta su abuelo*, Goya, gravura em água-forte e água-tinta, 1797-1799 – 21,5x15,0 cm

Fonte: Museu Nacional do Prado, Madri

Bruxaria e feitiçaria são outros temas encontrados em 25 lâminas dessa série. Goya usa vários elementos deste universo em seus desenhos: corujas, morcegos, um bode (animal ligado ao satanismo), vassouras, caveiras, velas e outros seres irreais.

A gravura número 68, *Linda maestra!* (Imagem 35) mostra duas bruxas, uma delas mais velha, ensinando a mais nova a voar em uma vassoura.

Imagem 35 - *Capricho 68: Linda maestra*, Goya, gravura em água-forte e água-tinta, 1797-1799 – 21,0x15,0cm

Fonte: Museu Nacional do Prado, Madri

Não há nada além do chão e um pequeno arbusto, o que permite perceber que ambas estão voando. Quase não há luz nessa obra, o que pode ser interpretado como uma cena noturna,: a presença de uma coruja, ave de hábitos noturnos, reforça esta leitura. Segundo Hughes (2007), tanto o título da obra quanto a gravura fazem alusões sexuais: a vassoura como símbolo fálico junto da nudez das duas feiticeiras. A primeira é bem mais velha que a segunda, uma jovem sem rosto e que, pelo modo como segura sua mestre, parece ainda temer uma queda.

As bruxas foram protagonistas de muitos males e responsabilizadas pelos terrores que

assombravam a Espanha, como a Peste Negra, as doenças desconhecidas, a fome e o assassinato de bebês (como vimos nos quadros encomendados pelos Osuna). Essa ação, que permanece no imaginário religioso, mantinha a repulsa da população católica a essas figuras. A Inquisição Espanhola caçou as bruxas, além dos judeus que viviam por lá. Além da perseguição da igreja, há o uso do termo "Sabá" que nasce com a tradição judaica e que passou a definir a reunião das bruxas com Satanás, para orgias e sacrifícios.

O meio de locomoção das bruxas também variava, segundo o conjunto de símbolos que permeiam estas criaturas: eram vistas a pé, a cavalo ou de vassouras voadoras, quando precisavam ir a lugares distantes e ermos, onde celebravam o Sabá. "Para freqüentar a *'vauderie'* ou sabá, untavam o corpo com um ungüento especial com a ajuda de uma pequena vara que, em seguida, colocavam entre as pernas. Assim, voavam e podiam percorrer distâncias longas a uma grande velocidade" (SALMANN, 2002, p.18). Os oito "Sabás" celebrados a cada ano por grupos das bruxas eram cerimônias religiosas derivadas de antigos festivais que celebravam a mudança das estações do ano e também era conhecido como mandala da natureza. Segundo Nogueira (2004), o termo "sinagoga" registrado nos tribunais do Santo Ofício se refere às "assembleias bruxescas", confirmando que, aos olhos da Inquisição, o Sabá das bruxas também está relacionado com as assembleias dos judeus.

Segundo Nogueira (1995), na segunda metade dos *Caprichos* os motivos sobrenaturais são "reforçados pelo efeito dramático com um poderoso tratamento sinistro". Demônios e bruxas têm algo de cômicos, mas decididamente inquietantes:

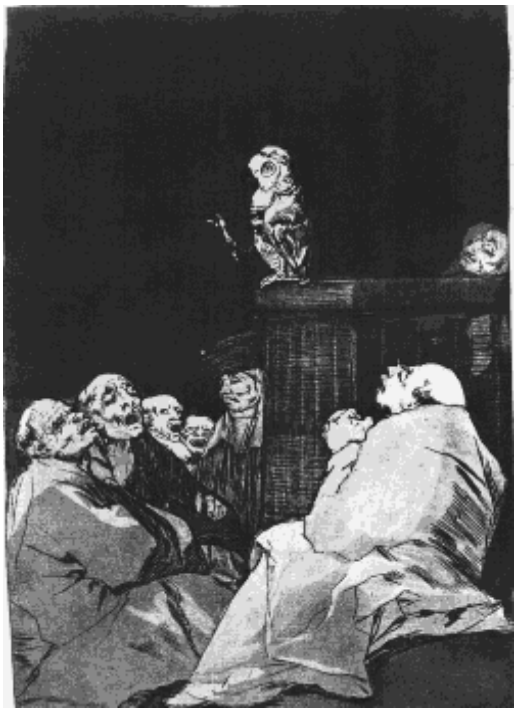
> Os Caprichos retratam bruxas à caça de dentes, chupando crianças, voando, ou em estranhas reuniões. Trazem consigo uma sensação de angústia, que não se experimenta ao contemplar as criações de Bosh, também inquietantes, mas expressões de um imaginário atormentado pela salvação da alma, que explicitam terrores e angústias perfeitamente enquadrados pela ortodoxia vigente. Em Goya, tudo é surpresa e insegurança. Incerteza de combate febril entre Razão e Desrazão, onde o racional se oculta sob o véu dos terrores e embustes fantasmagóricos que dominam a coletividade espanhola. (NOGUEIRA, 1995, p.27-28).

Goya segue retratando a sociedade espanhola de forma mordaz, como se observa nos temas relacionados às atividades do clero e a submissão do povo para com a Igreja (Imagens 35 e 36):

Imagem 36 - *Capricho 70: Devota profesion*, Goya, gravura em água-forte e água-tinta, 1797-1799 – 21,0x16,5cm

Fonte: Museu Nacional do Prado, Madri

Imagem 37 - *Capricho 53: Que pico de Oro!*, Goya, gravura em água-forte e água-tinta, 1799-1799 – 21,5x15,0cm



Fonte: Museu Nacional do Prado, Madri

Essas duas gravuras mostram cenas de religiosos. *Devota profesion* é uma legenda irônica, já que um feiticeiro com orelhas de burro reza uma missa, mais personagens adornados também com orelhas de burro compõem cena. Segundo a descrição do Museu Nacional do Prado sobre a imagem:

> La representación de la profesión de fe del personaje es más que nada una esquematización de cómo se entraba a la brujería. Según la demonología, se creía que las personas entraban a lo diabólico como se entregaban a Dios, es decir con la realización de un bautizo al revés o de antibautizo. La escena de este *Capricho* es una parodia blasfema del culto religioso, y puede tener una función más bien descriptiva que burlesca. Lo que señala la crítica de las creencias de las brujas son las orejas de burro simbólicas y otros rasgos grotescos, que identifican a sus poseedores como seres irracionales y ridículos. El epígrafe es pura ironía, señalando una profesión que no es devota.[20] (MUSEU DO PRADO s.d.).

Na cena seguinte, *Capricho 53: Que pico de oro!* (Imagem 37), um papagaio está sobre um púlpito pregando um sermão a uma plateia de clérigos, frades ou monges, de bocas abertas. Uma sátira aos oradores eclesiásticos.

A religião quase sempre esteve presente nas obras de Goya. A forte religiosidade católica dos reis espanhóis deu poder também à Igreja. No final do século XVIII e começo do século XIX a feitiçaria era uma questão presente na Espanha, tanto para os reformistas sociais e educacionais, que queriam exterminá-la da consciência pública, considerando-a uma superstição antiga e prejudicial, como para o clero que as via como parceiras com o demônio (HUGHES, 2007, p.242). Goya imortaliza o tema religioso e tudo o que envolvia, desde crenças, folclores e fé nas suas gravuras.

Peter Burke (2017), fala sobre o sagrado, o sobrenatural, o papel das imagens em muitas religiões e como as doutrinas cristãs pregavam "o bem e mal" através delas.

> A iconografia era importante na época porque imagens eram uma forma de "doutrinação" no sentido original do termo, a comunicação de doutrinas religiosas. As observações do Papa Gregório, o Grande, sobre o assunto (c.540-604) foram repetidamente citadas ao longo dos séculos. "Pinturas são colocadas nas igrejas para que os que não leem livros possam 'ler' olhando as

[20]Tradução livre: A representação da profissão de fé do personagem é mais do que tudo uma esquematização de como a feitiçaria foi inserida. Segundo a demonologia, acreditava-se que as pessoas entravam no diabólico à medida que se entregavam a Deus, ou seja, com a realização de um batismo reverso ou anti-batismo. A cena neste Capricho é uma paródia blasfema do culto religioso, e pode ter uma função mais descritiva do que burlesca. O que os críticos das crenças das bruxas apontam são as simbólicas orelhas de burro e outras características grotescas, que identificam seus possuidores como seres irracionais e ridículos. A epígrafe é pura ironia, apontando para uma profissão que não é devota. Disponível em: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/devota-profesion/102b7a4b-6855-490c-938b-38e0834c82ce

> paredes" (*in parietibus videndo legant quae legere in codicibus non valent*). (BURKE, 2017, p.84).

Assim, a adoração das imagens era uma maneira de garantir a devoção do fiel, além de pregar o medo, o consolo e a fé. A cristandade usou do poder da imagem para construir a história do medo.

> As imagens positivas dos Santos no céu possuíam seus correspondentes negativos nas imagens do inferno e dos demônios, que também merecem ser estudadas. Nos dias de hoje, as paisagens [85] do inferno de Hieronymus Bosch (c.1450-1516) talvez sejam mais estranhas para nós do que imagens da Lua ou mesmo de Marte. É necessário um certo esforço para perceber que as pessoas da época acreditavam que poderiam um dia ver lugares do tipo representado por Bosch e que o artista não se baseou apenas na sua imaginação, mas também na literatura popular visual. (BURKE, 2017, p.93-94).

Segundo Ostrower (1995, p.18), *Os Caprichos* não são "meras caricaturas, de anedotas picantes ou mesmo sátiras políticas, cujo interesse e validez seriam apenas circunstanciais". Para ela, são verdadeiras obras de arte, pois é preciso entender o que significa transformar um ato de protesto em arte de contestação, ação que precisa ser grandiosa para tal. Oriunda de uma condição, político-social e cultural, a mensagem dos *Caprichos* perdura, ultrapassa o momento histórico, tornando-se expressão da própria condição humana:

> Cabe sublinhar que é precisamente esse elevado nível de expressividade, referindo-se ao que é inerente a condição humana, que caracteriza o ulterior significativo da arte – em todas as obras de arte, de todas as épocas e culturas. Nesse nível, a arte se torna atemporal. É o que permite estabelecer-se um diálogo, imediato e direto, de um-a-um, entre a obra de arte (tenha ela sido criada há 3.000 ou 300 anos, ou ontem) e o espectador. (OSTROWER, 1995, p.18).

É preciso lembrar que *Los Caprichos* era uma série que o artista fez para si, não foi uma encomenda. Foi um trabalho particular, autoral, visando seu fazer artístico, em que podia colocar sua expressão e a sua impressão do seu tempo e seu povo.

3.2 DOS DESASTRES DA GUERRA

A série com 82 gravuras, referida acima, não chegou a ser impressa enquanto Goya viveu. Foi só em 1863 que a Real Academia de Belas Artes de São Fernando as tornou públicas. Elas não foram datadas, dificultando a identificação de que evento específico os *Desastres de la Guerra* se referem. A série foi dividida didaticamente em três partes: a primeira, de 46 gravuras (2 a 47), que mostram os incidentes da guerra e das guerrilhas, o povo espanhol contra

as tropas francesas e a violência, propriamente dita; a segunda, de 18 imagens (48 a 65), mostram a grande fome que devastou Madri entre 1811 e 1812 e; a terceira, são os chamados "caprichos enfáticos", imagens alegóricas e satíricas que evidenciam os desastres de acordos de paz, visando a restauração de 1814.

Segundo Todorov (2014) existe uma lenda por trás dos *Desastres*. Essas gravuras seriam a expressão do espírito patriótico de Goya, mostrando os espanhóis como vítimas e os franceses como carrascos. Essa ideia não é compartilhada por todos os estudiosos, visto que os espanhóis também mataram na guerra, muito embora suas armas fossem de menor poder bélico do que as francesas, e a violência se distribuiu equitativamente dos dois lados. Milhares de espanhóis foram perseguidos, torturados e mortos por conta das invasões napoleônicas na Espanha, onde Goya continuou vivendo. Talvez pela idade de 62 anos ele seria velho demais para fugir das perseguições e declarações que havia de dar à Inquisição e à Igreja por suas pinturas particulares. Talvez seu salário fosse suficiente para continuar na Espanha, que nessa altura era comandada por Joseph Bonaparte, irmão de Napoleão.

Imagem 38 - *Los Desastres de la Guerra 31: Fuerte cosa es!,* Goya, gravura em água-forte e água-tinta, 1863 – 17,7x21,5cm

Fonte: Museu Nacional do Prado, Madri

Imagem 39 - *Los Desastres de la Guerra 32:Por que?,* Goya, gravura em água-forte e água-tinta, 1863 – 17,7x21,5cm

Fonte: Museu Nacional do Prado, Madri

Questionando o sentido de matar, Goya retratou cenas horripilantes, que inspiram profunda dor: homens feridos, enforcados, esfaqueados, amontoados de corpos mortos e as mais diversas cenas de brutalidade causadas pela guerra. Goya não presenciou as cenas que gravou, usou de sua imaginação e do seu conhecimento sobre o caráter dos homens de sua época para gravar essas placas. Se antes, com *Los Caprichos*, o que lhe atormentava a mente eram as bruxas, os morcegos, os monstros oriundos da imaginação, agora, com "Os Desastres de Guerra", é a própria atitude dos homens que lhe causava aflição, pois são a exposição das contradições da existência do homem. O pequeno recorte que se faz dessa série de gravuras, mostra como Goya via o sofrimento do homem, como ele representava essa dor e a crueldade do homem para com o seu próximo.

As tropas francesas atearam fogo sobre os soldados e civis espanhóis, mutilaram e destroçaram os corpos das pessoas e os deixaram expostos. É possível que os espanhóis tenham feito o mesmo com os franceses. De quem são esses corpos que Goya retratou? Ele não nos deixa pistas, contudo não há dúvida de que a maioria das coisas horríveis que vemos em *Los Desastres* foram praticadas pelos franceses ou seus aliados poloneses contra os espanhóis (HUGHES, 2007).

Imagem 40 - *Los Desastres de la Guerra 37: Esto es peor,* Goya, gravura em água-forte e água-tinta, 1863 – 15,2x21,5cm

Fonte: Museu Nacional do Prado, Madri

Segundo Hughes, a série *Los Desastres* é singular, pois torna Goya um jornalista, não importando, contudo, se o artista realmente viu as cenas que gravou nas placas de metal . Conforme continua afirmando Hagen (2004), Goya encheu páginas do seu livro de esboço com cenas de assassinatos, torturas e violações e depois as transferiu para as gravuras. E segue:

> *Os Desastres da Guerra* são muitas vezes considerados registros autênticos da guerra de resistência e das suas atrocidades, mas, para além dos cadáveres, dos feridos e dos famintos, não é provável que o artista tenha testemunhado muita coisa. Ele não era um correspondente de guerra; pelo contrário, quase tudo o que ilustra é produto da sua imaginação. E, tal como em *Os Caprichos*, a sua imaginação é dominada pela ansiedade e sensação de ameaça que o persegue. (HAGEN, 2004, p.57-58).

Imagem 41 - *Los Desastres de la Guerra 39: Grande Hanzaña! Con Muertos!*, Goya, gravura em água-forte e água-tinta, 1863 – 16,5x21,5cm

Fonte: Museu Nacional do Prado, Madri

Imagem 42 - *Los Desastres de la Guerra 72: Las resultas*, Goya, gravura e água- tinta, 1863 - 19,0x22,0cm

Fonte: Museu Nacional do Prado, Madri

Em 1813 Napoleão foi derrotado pelo exército russo e Joseph Bonaparte deixa Madri. Fernando VII, filho da rainha Maria Luisa e Carlos IV, voltou a reinar com seu sistema absolutista, a Inquisição voltou a ter poder e uma nova onda de perseguições surgiu, levando ao exílio cerca de 50 mil espanhóis. Goya continua como pintor real e, submetido às obrigações do cargo, jura fidelidade ao rei Fernando.

Outro tema tratado nessa série são as mulheres, a violência que elas sofreram diante da guerra. Na sequência que segue, as mulheres que usaram suas próprias mãos para se defenderem e seus filhos, mulheres que foram vítimas de violência, abusos e estupros. Goya não se empenha de forma alguma em mostrar os efeitos heroicos da guerra, mas as consequências fatais dela. Ao mesmo tempo em que mostra a bravura militar das mulheres, há também estupros e mortes. As legendas de cada uma das gravuras são amargas, pois reforçam o que há na imagem: a brutalidade e horror que o homem é capaz de fazer com suas próprias mãos. É como se Goya questionasse: para que evocar as bruxas e Sabá, se o homem faz um mal muito maior?

I**magem 43** - *Los Desastres de la Guerra 5: Y son fieras*, Goya, gravura e água- tinta, 1863 - 15,8x21,0cm

Fonte: Museu Nacional do Prado, Madri

Imagem 44 - *Los Desastres de la Guerra 7: Que valor!*, Goya, gravura e água- tinta, 1863 - 14,5x19,8cm

Fonte: Museu Nacional do Prado, Madri

Imagem 45 - *Los Desastres de la Guerra 9: No quieren*, Goya, gravura e água- tinta, 1863 – 15,3x20,7cm

Fonte: Fundación Goya En Aragón, Zaragoza

Imagem 46 - *Los Desastres de la Guerra 11: Ni por esas*, Goya, gravura e água- tinta, 1863 – 16,1x21,1cm

Fonte: Fundación Goya En Aragón, Zaragoza

Essa série não impressiona apenas pelo assunto, segundo Todorov (2014, p.168) a arte de Goya atinge um novo cume "a economia e a potência de seus traço são impressionantes". Goya não se prendia aos detalhes, são cenas simplificadas, com personagens vistos de perto, "seus traços exprimem apenas um estado, uma atitude, um sentimento - mas com uma força aumentada".

A coletânea termina com uma nota de esperança, gerada pela Constituição de 1812. Essas gravuras trazem a alegoria da Verdade, na mulher que morre no *Desastre* 79 (Imagem 47), mas que está com o peito cheio de luz. No *Desastre* 80 (Imagem 48), a Verdade continua parada, mas sua luz se intensificou, e, por fim, no *Desastre* 82 (Imagem 49), a Verdade está de pé: a mulher de seio robusto emana luz!

> ...ao lado de uma cesta transbordante de frutas e de um cordeiro: é a era da abundância. Ela repeliu seus adversários e se dirige no momento a um velho camponês ao seu lado, talvez símbolo do trabalho. A mulher lembra as encarnações dos outros valores celebrados por Goya, Razão e Luz, Liberdade e Justiça. (TODOROV, 2014, p.176).

Imagem 47 - *Los Desastres de la Guerra 79: Murió la Verdad*, Goya, gravura e água- tinta, 1863 – 17,6x22,1cm

Fonte: Fundación Goya En Aragón, Zaragoza

Imagem 48 - *Los Desastres de la Guerra 80: Si resucitará?*, Goya, gravura e água- tinta, 1863 – 17,5x22cm

Fonte: The Metropolitan Museum Of Art, New York

Imagem 49 - *Los desastres de la guerra 82: Esto es lo verdadero*, Goya, Aguafuerte; Aguatinta; Bruñidor; Punta seca –18x22cm – 1813/1815

Fonte: Museu Nacional do Prado, Madri

3.3 DAS PINTURAS NEGRAS

As *Pinturas Negras* (1820-1823) são uma série de 14 pinturas a óleo, que Goya executou diretamente nas paredes de sua casa no *Quinta del Sordo*[21], nos arredores do rio Manzanares, que ele havia comprado em fevereiro de 1819, ano em que adoeceu gravemente pela segunda vez[22]. Lá viveu com Leocádia Zorrilla de Weiss (1788-1856), "sobre quem, pouco se sabe, mas muito se supõe. Ela era uma mulher bonita de idade indefinida, talvez trinta e poucos anos" (HUGHES, 2007, p.434) e que permaneceu cuidando de Goya até seus últimos dias.

[21] Análises revelam que a técnica usada por Goya para pintar diretamente sobre as paredes de sua casa deve ser mista "*Las Pinturas Negras se pintaron directamente sobre la pared seca, no al fresco, y en la mezcla de los pigmentos se utilizó el óleo. Con anterioridad, en algunos de los paños de los muros, en ambos pisos, hubo otras escenas de difícil interpretación, posiblemente paisajes de colorido claro con pequeñas figuras, puestas de manifiesto por las imágenes radiográficas tomadas en el Museo del Prado en 1983.*" (Enciclopédia Online do Museu Nacional do Prado, s.d. Disponível em: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/una-manola-leocadia-zorrilla/8dab47d2-3f3c-4612-81f7-5808268e8a76).

[22] Não se sabe exatamente qual foi a doença que acometeu Goya, já que a medicina era desprovida de tantos recursos como é hoje. O que se tem conhecimento é que Goya quase morreu.

As *Pinturas Negras* são a prova do isolamento e da solidão de Goya. Conforme Sureda:

> La disolución de la forma en favor del contenido llega a su punto culminante en las citadas *Pinturas Negras* (1820-1822, Museo Nacional del Prado, Madri). En ellas los cuerpos humanos se han transformado en puros espectros, los cuales, muy lejos de querer representar la apariencia material del mundo, apuntan a su dimensión suprarreal e inconsciente. Es el fin de un processo, en el desarrollo del cual Goya partió del debate ilustrado para llegar a desvelar la sutil frontera entre realidade e imaginación, anteponiendo la libertad expressiva a las reglas de la beleza. (SUREDA, 2008, p.104)[23].

Elas são obras fruto de uma observação profunda, de um estado de ânimo e de uma inquietude e pessimismo. São utopias imaginárias, monstruosas e reais; o mundo da luz, da ilustração, do moderno para fazer triunfar as trevas, a obscuridade e a ignorância. Isso acaba sendo tão paradoxal quanto o próprio artista.

Estudos radiográficos mostram que por debaixo dessas obras haviam outras de diversos temas que foram utilizadas pelo artista ou parcialmente tampadas ou modificadas. Tampouco sabemos se quando Goya foi para a França, em 1824, onde se exilou, ele havia deixado as obras acabadas. Não se tem certeza de como as obras estavam dispostas na casa onde Goya viveu, mas acredita-se que:

> La disposición original de las pinturas se ha reconstruido gracias a la información suministrada por diferentes documentos, entre ellos el inventario realizado por Antonio de Brugada a la muerte de Goya (1828) y las fotografías de Laurent, hacia 1864. Sin embargo, no existe consenso pleno sobre la disposición original en ambas salas. Sala de la planta baja: *Saturno devorando a un hijo*, *Judith y Holofernes*, *Una manola: doña Leocadia Zorrilla*,*Dos frailes*, *Dos viejos comiendo*, *Aquelarre (el gran cabrón)* y *La romería de San Isidro*. Sala de la planta alta: *Dos mujeres y un hombre*, *La lectura (los políticos)*, *Duelo a garrotazos*, *Peregrinación a la fuente de San Isidro (el Santo oficio)*, *Las Parcas (Átropos)*, *Al aquelarre (Asmodea)* y *Perro semihundido*. (MUSEU NACIONAL DE PRADO).[24]

---

[23]Em tradução livre: A dissolução da forma em favor do conteúdo chega ao seu ápice nas Pinturas Negras (1820-1822, Museu Nacional do Prado, Madri). Nelas, os corpos humanos são transformados em sombras, os quais, muito longe de querer apresentar a aparência do mundo material, indicam uma dimensão surreal e inconsciente. É o fim do processo, do desenvolvimento no qual Goya partiu do debate ilustrado para desvendar a sutil fronteira entre realidade e imaginação, antepondo a liberdade expressiva às regras da beleza.

[24] Em tradução livre: O arranjo original das pinturas foi reconstruído graças às informações fornecidas por diferentes documentos, incluindo o inventário feito por Antonio de Brugada por ocasião da morte de Goya (1828) e as fotografias de Laurent, por volta de 1864. No entanto, não há consenso pleno sobre a disposição original em ambas salas. Quarto térreo: *Saturno devorando a un hijo*, *Judith y Holofernes*, *Una manola: doña Leocadia Zorrilla*,*Dos frailes*, *Dos viejos comiendo*, *Aquelarre (el gran cabrón)* y *La romería de San Isidro*. Sala do andar de cima: Sala de la planta alta: *Dos mujeres y un hombre*, *La lectura (los políticos)*, *Duelo a garrotazos*, *Peregrinación a la fuente de San Isidro (el Santo oficio)*, *Las Parcas (Átropos)*, *Al aquelarre (Asmodea)* y *Perro semihundido.* Disponível em: Disponível em: https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/pinturas-negras-goya/3ac8fe0b-3dd9-4dcd-b1e1-a21877cc8163?searchMeta=la%20disposicion%20original%20de%20las%20pinturas%20se%20ha%

Em algumas delas, como é característico da série, Goya cria anedotas com personagens históricos, mitológicos e bíblicos. Característico dessa série é também o tema sombrio, com seus escuros e pretos. Elas não têm, porém, uma articulação entre si, pelo menos não de maneira explícita. Segundo Ostrower (1997):

> A temática destas obras é trágica. Goya mostra cenas de violência, ignorância e hipocrisia [...] A voracidade de velhos engolindo uma sopa. Saturno devorando seu próprio filho. Uma missa sendo transformada em um ritual satânico e grotesco, celebrada por um bode preto à frente de um povo crédulo e boquiaberto. Baixeza e mais baixeza. (OSTROWER, 1997, p.31).

A criação dessas pinturas coincide com um período liberal que a Espanha viveu, entre 1820 e 1823, Revolução de 1820 e o Golpe de estado do militar liberal Rafael del Riego e Florez (1784-1823) que visava impor um regime constitucional na Espanha em 1820, após derrubar a monarquia absolutista de Fernando VII. Em setembro de 1823, após a vitória dos conservadores, Goya doou sua casa a seu neto Mariano, deixando de viver nela, já buscando um lugar para morar longe de Madri. Há apenas suposições sobre a partida de Goya. Já que ele não realizava mais nenhuma atividade política nem pública, suas imagens subversivas já não circulavam mais e ele tinha amigos influentes em todos os campos da Espanha. Por isso deduz-se que o desejo de viver com Leocádia, talvez, seja o maior motivo de deixar essa casa.

Todas as 14 pinturas foram colocadas em quadros pelo Barão Émile d'Erlanger, que havia comprado *La quinta del sordo* em 1873, sofrendo assim algum dano pictórico durante esse processo. Em 1889 o barão doou as obras para o Estado, que foram enviadas ao Museu Nacional do Prado, onde estão até hoje. Algumas delas, pelo mal estado de conservação, tiveram que ser restauradas, como é o caso de *La lectura* (Imagem 50). Apesar das diversas explicações que historiadores da arte oferecem, elas seguem misteriosas e enigmáticas, mas demonstram as preocupações morais de Goya.

20reconstruido%20gracias%20a%20la%20informacion%20suministrada%20por%20diferentes%20documentos%20%20entre%20ellos%20el%20inventario%20realizado%20por%20antonio%20de%20brugada%20a%20la%20muerte%20de%20goya

Imagem 50 - *La lectura*, Goya, técnica mista, 1820-1823 – 126x66cm

Fonte: Museu Nacional do Prado, Madri

A respeito dessa fase trágica de Goya, Nogueira (1995) diz:

> O mundo é negro, e o que nele se passa, mais negro ainda. E o demoníaco surge como elemento privilegiado de descrição da sordidez mundana: das cinco pinturas que aludem à crença em bruxas, "Em Aquelarre ou Visión Fantástica", datado de 1820, incorporando todos os atributos vinculados por demonólogos e pelas antigas relações, é o símbolo mais perfeito de uma sociedade feia e bestial, dominada por crimes e violências de todas as classes. (NOGUEIRA, 1995, p.28).

Notáveis pelos grandes movimentos das pinceladas e excesso de tinta, essas obras são terríveis visões: pessoas deformadas, cenas de pura melancolia, repletas de simbologia e emoção.

> Goya não define qualquer programa filosófico, mas as pinturas negras são o testemunho do profundo cepticismo com que via as promessas de salvação dadas pela Igreja e as esperanças de melhores condições de vida da época, lançadas pelo Iluminismo. Provavelmente não só cepticismo, mas também desespero. (HAGEN, 2004, p.76).

Na opinião de Coli (1996), as *Pinturas Negras*:

> são terríveis. Seres disformes, decrépitos, em assembleias, abomináveis, ou roídos pelo tempo, executados com a desenvoltura com a qual Fragonard ou Bocher pintavam suas belas mulheres, mas empregando aqui cores escuras e sujas. A razão é atacada pela loucura congênita dos homens e pela própria condição humana submetida ao tempo destruidor, à doença, à infelicidade. E aqui não se trata de uma luta de abstrações. Ela existe dentro de um ser que é assediado por forças contra as quais ele nada pode, forças que existem dentro do mundo e dentro dele próprio. Se as Pinturas negras decoravam a Quinta del Sordo é porque elas estavam numa relação direta com o homem que morava ali. Goya faz emergir os monstros que tem dentro de si e que percebe no mundo, dando-lhes uma existência visual. Reveste com eles as suas próprias paredes e assim instaura simbolicamente uma luta que, perdida de antemão, deve ser travada sem descanso. Em verdade a razão não pode, não deve dormir. (COLI, 1996, p.310-311).

Segundo Nordström (1989), entende-se que as pinturas da *Quinta del Sordo* estão intimamente ligadas a Saturno e à melancolia, representando os mais contidos pensamentos de Goya sobre o mundo que o cerca. Elas podem ser, talvez, a melhor maneira de representar os sentimentos de Goya e como eles se transformaram ao longo de sua vida. Ele decorou sua sala de jantar e seu estúdio com imensas e terríveis pinturas que teve que conviver diariamente, pois pintou-as diretamente sobre as paredes de sua casa. São obras sem nenhum padrão, intensas em terror e emoção. Seis obras compõem a sala de jantar e foram estudadas profundamente por Nordström, sendo elas: *Saturno devorando a un hijo*, *Judith*, *Una Manola*, *Dos Frailes Viejos*, *El aquelarre* e *La Romería de San Isidro*. Uma sétima obra é *Dos Viejos Comiendo Sopas* que estava em uma das portas da sala de jantar.

El Aquelarre (Imagem 51), uma das composições mais terríveis de Goya, foi pintada em sua sala de jantar. O encontro dos bruxos em uma noite escura fica mais aterrorizante com a figura de uma besta, toda negra, que representa Satã. Nordström explica que a cabra, ou a besta, como símbolo do capricórnio no zodíaco, está sob influência de Saturno, correspondente, talvez, ao temperamento melancólico de Goya. A análise de Todorov (2014) sobre essa imagem diz ainda que um bando de feiticeiras trouxe crianças para serem sacrificadas. O autor explica que na época, tanto na Espanha como em outros países, a taxa de mortalidade infantil era muito elevada, o que incitava buscar uma razão externa para tal desgraça, chegando a fazer uma relação da morte das crianças raptadas com a morte dos filhos do artista.

Imagem 51 - *El Aquelare (Él gran cabrón)*, Goya, técnica mista, 1820-1823 – 140,5x435,7 cm

Fonte: Museu Nacional do Prado, Madri

A figura principal, o demônio, sob a forma do bode, fala a um grupo de pessoas, feiticeiras, jovens e velhas, com rostos sujos, retorcidos e cheios de expressões de ira e espanto. Certamente é uma reunião onde o Satã é a figura principal e nessa confraria há uma mulher sentada numa cadeira, ela está sem as expressões que existem nas pessoas do grupo afastada da multidão, a direita do quadro, e talvez seja uma feiticeira postulante prestes a se tornar membro integrante.

Goya não foi inovador em representar seres e formas que não existem na realidade, nem na Espanha, nem na Europa. Desde a Idade Média, é possível ver representações assim nas decorações das igrejas "imagens cuja origem não está nem nos textos sagrados, nem na observação do mundo circundante, mas sobretudo na imaginação dos escultores e pintores" (TODOROV, 2014, p.69). Esses seres tinham uma função didática, muitas vezes, representavam seres que povoam o inferno, cujo pecador deve temer.

Para os mais ingênuos, as *Pinturas Negras* poderiam ser a afirmação de que a loucura tomou conta de Goya, mas segundo Todorov (2014, p.202) elas são a prova do contrário, de que ele havia compreendido que:

> o que a Igreja ou as superstições populares chamam de súcubos e de demônios são apenas desejos e pulsões, medos e angústias profundamente enterrados em cada um de nós. Então ele os mostra, dando-lhes forma - mas sem lhes dar livre curso, por medo de que o dominem. Será preciso que ele viva a dupla experiência da doença quase mortal [...] para que se sinta enfim instalado sobre uma base suficientemente estável, a partir da qual pode, sem temor, trazer à luz suas fantasias. (TODOROV, 2014, p.202).

As *Pinturas Negras* são a expressão pictórica das revelações de Goya. Elas são o seus mundos exterior e interior, são a síntese de dois momentos importantes para sua evolução, as visões citadas nos *Caprichos* e as constatações tristes dos *Desastres*. Sua pintura de mural

permite uma expulsão, quase que um exorcismo. Consciente de suas obsessões, Goya as expurga nas pinturas.

Goya deixa a Espanha em 1825, passa um período em Paris e depois em Bordeaux, na França, deixando tudo que tinha para seu neto, Mariano. Em sua passagem por Paris conheceu os grandes museus de arte e recomeçou o trabalho, experimentando a litogravura[25], e fez várias obras pequenas. Em Bordeaux encontra uma nova temática: o dia-a-dia das pessoas comuns (temática usada por Courbet, 50 anos depois). Goya sempre falou da vida, criou um álbum de desenhos, que intitula álbum *G*, que traz dois assuntos principais: os meios de transporte, principalmente o dos aleijados, e o estado de insanidade. Nesses desenhos ele usou um *crayon* macio preto. Goya ficou gravemente doente no fim da vida, voltou para Madri pedindo sua aposentadoria à corte, concedida pelo rei Fernando VII, juntamente com o direito de continuar vivendo na França, tendo voltado a Madri por mais duas vezes nos próximos dois anos. Goya morreu em 16 de abril de 1828 e seu corpo foi enterrado em Bordeaux. Em 1901 o corpo foi transferido para Madri e, em 1929, foi reenterrado na Ermita de Santo Antonio de la Florida, que ele tinha decorado com suas pinturas, como vimos no capítulo anterior.

[25] A litografia (de *lithos*, "pedra" e *graphein*, "escrever") é descoberta no final do século XVIII por Aloys Senefelder (1771-1834), dramaturgo da Bavária que busca um meio econômico de imprimir suas peças de teatro. Trata-se de um método de impressão a partir de imagem desenhada sobre base, em geral de calcário especial, conhecida como "pedra litográfica". Após desenho feito com materiais gordurosos (lápis, bastão, pasta etc.), a pedra é tratada com soluções químicas e água, que fixam as áreas oleosas do desenho sobre a superfície. A impressão da imagem é obtida por meio de uma prensa litográfica que desliza sobre o papel. A flexibilidade do processo litográfico permite resultados diversos em função dos materiais empregados em lugar da pedra, cada vez mais são usadas chapas de plástico ou metal, em particular de zinco. O desenho, por sua vez, altera sua fisionomia de acordo com o uso de pena, lápis ou pincel. Testes de cor, texturas, graus de luminosidade e transparência conferem às litografias distintos aspectos (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5086/litografia)

4 DAS TRANSFORMAÇÕES EVIDENTES NAS OBRAS DO ARTISTA: UMA ANÁLISE DAS OBRAS

Diante de tudo que foi estudado até aqui, cabe o desenvolvimento de análise de algumas obras do artista, emblemáticas e atribuídas de significados que visam o decorrer dessa pesquisa. A primeira análise que segue é justamente sobre a obra que foi a hipótese inicial do projeto que pretendia desenvolver na pesquisa do mestrado, datada de 1788, antes mesmo da surdez de Goya e que é transformada, de esboço à obra final, com seus personagens, antes angelicais e no fim diabólicos.

Segue-se com a análise do famoso *Capricho 43*, supostamente um autorretrato onde Goya torna público o que antes só existia em sua mente. E, para finalizar, duas obras que trazem o tema do Santo padroeiro de Madri, que são separadas por 35 anos, mostrando nessa análise o quanto Goya mudou à sua maneira de pintar e de enxergar o povo e a festa ao Santo.

4.1 DA HIPÓTESE DO SURGIMENTO DOS SERES FANTÁSTICOS

No início dessa pesquisa, o intuito era "descobrir" qual foi a primeira obra do artista onde apareciam os seres irreais. Segundo Starobinski (1988), Hughes (2007) e Nordström (1989), a primeira aparição desses seres demoníacos e irreais está na obra *San Francisco de Borja asiste a un moribundo impenitente,* de 1788 (Imagem 54). Uma encomenda feita pelos Osuna, que compraram várias obras do artista, entre elas quadros religiosos em memórias de seus parentes, essa em questão, um antepassado sacerdotal da Duquesa de Osuna, São Francisco Borja (HUGHES, 2007). O primeiro esboço está hoje no Museu Nacional do Prado, em Madri. O segundo esboço pertence a coleção Marquesa de Santa Cruz e a obra final está na Catedral de Valência. A diferença entre elas materializa-se nos demônios que, na versão final (Imagem 54), substituíram as figuras angelicais dos primeiros traços.

Imagem 52 - *San Francisco de Borja asiste a un moribundo impenitente*, Goya, esboço atribuído, lápis preto s/ papel – 27x35 cm

Fonte: Museu Nacional do Prado, Madri

Imagem 53 - *San Francisco de Borja asiste a un moribundo impenitente*, Goya, esboço em óleo s/ tela – 29x38cm

Fonte: Coleção Marquesa de Santa Cruz, Madri

Imagem 54 - *San Francisco de Borja asiste a un moribundo impenitente*, Goya, 1788 – óleo s/ tela - 350cmx300

Fonte: Catedral de Valência, Valência

Conforme Starobinski, “pintar, em 1787, São Francisco Borja e o moribundo foi a oportunidade de fazer aparecer, em torno do agonizante, um bando indistinto de demônios escarnecedores: primeira aparição dos monstros e dos personagens alucinados na obra de Goya” (STAROBINSKI, 1988, p.121). No esboço é possível observar que São Francisco Borja está de perfil e ao lado do agonizante. Figuras aladas angelicais aparecem em cima da cama onde o moribundo está deitado, para levar sua alma ao céu. No quadro que hoje está na catedral de Valência, o Santo está mais afastado da cama segurando um crucifixo com a mão direita e com a mão esquerda totalmente aberta, não está mais de perfil, e sim de frente, veste um hábito típico da Companhia de Jesus. É possivelmente uma extrema-unção dada pelo Santo, ou até mesmo o exorcismo, onde, à espera de sua morte, estão os seres demoníacos. O contraste da luz e sombra dá à pintura um tom iluminado e dramático característico das pinturas religiosas que já faziam parte do repertório de Goya.

A cortina verde divide a tela e a passagem da luz, o escuro e o claro, o pecado e a santidade, em metáfora, a alusão a Deus, aos céus e à luz, o Santo com seu crucifixo redentor que sangra o sangue de cristo; na escuridão e na ausência da luz, o pecador tem o corpo rígido e pálido. Na escuridão, estão também os seres demoníacos e monstruosos, à espera da morte do homem, um prenúncio também do que mais adiante se tornará frequente e comum nas obras de Goya.

> De fato, é o primeiro dos quadros de Goya no qual demônios desempenham um papel principal. Asas de morcego, dentes de sabre e tudo o mais, demônios avançam aos trancos e olham de soslaio numa espécie de névoa vermelha sobre a cama do homem agonizante, e é claro que nenhuma das exortações de são Francisco pode atingi-lo. Nem mesmo o sangue de Cristo pode: a pequena figura do Redentor, no crucifixo que são Francisco brande, está tão insultada pela impenitência do pecador que lança um pouco do próprio sangue no moribundo, mas de nada adianta. (HUGHES, 2007, p.154-155).

Segundo Nordström (1989, p.83), essa pintura é “sumamente importante para uma correta compreensão da fascinante evolução da arte de Goya” e, continua explicando que, antes da sua enfermidade, é a primeira vez que ele pinta espíritos e monstros diabólicos. No seu esboço a lápis, o Santo aparece de perfil próximo a cama com o homem moribundo. Aparecem cabeças de três querubins e no fundo à direita, um diabo. No segundo esboço, já feito a óleo, a composição é totalmente diferente, a única semelhança é a posição do moribundo. A postura do Santo e seu crucifixo, se parece com a de Michel-Angel Houasse em *Aparición de San Juan Francisco de Regis a la Madre Montplaisant* (Imagem 55). Mas tem atmosferas distintas, a obra de Houasse se trata de um êxtase religioso, em Goya, o Santo está espantado com a aparição de três ou mais figuras diabólicas. Há uma mesa com um tinteiro e livros atrás do padre

santo, uma luz suave mas de atmosfera fantasmagórica, por todo o quarto, contrapondo a luz dramática e brilhante sobre o pecador, seu corpo está desnudo e um peito estudado anatomicamente. Já na pintura final, de 1788, a cortina do fundo está mais suave e as três criaturas estão bem mais próximas e olhando atentamente o enfermo, o primeiro, semelhante a um gato de olhos grandes e orelhas levantadas, o segundo parece com uma bruxa deformada e o último tem asas de morcego. Essas criaturas esperam o momento exato de tomar posse da alma do homem. Há uma luz roxa que contrasta com a luz clara que ilumina o Santo, e de seu crucifixo saem rajadas de sangue.

Goya também pode ter se inspirado em Jacques-Louis David (1748-1825), em sua obra *La douleur et les regrets d'Andromaque sur le corps d'Hector* (Imagem 56), quando observa-se os corpos dos pecadores das duas obras se parecem, embora a morte seja vista de forma distinta nos dois quadros. Hector de David está morto e a sua morte é sublime, como é evidente nos neoclássicos, já em Goya o moribundo é um pecador que o padre busca exorcizar para morrer em paz.

Imagem 55 - *Aparición de San Juan Francisco de Regis a la Madre Montplaisant*, Michel-Angel Houasse, óleo s/ tela, antes de 1722 – 198 x 124cm

Fonte: Museu Nacional do Prado, Madri

Imagem 56 - *La douleur et les regrets d'Andromaque sur le corps d'Hector*, Jacques-Loius David, óleo s/ tela, 1783 – 275x203cm

Fonte: Museu do Louvre, Paris

Goya não foi o primeiro artista a retratar cenas do mundo irreal, bruxarias ou fantasias. Muitos artistas bem anteriores a ele se envolveram com o tema. Ainda segundo Nordström (1989), é também provável que Goya tenha se inspirado em Heinrich Füssli (1741-1825), na sua obra *Pesadilla* (Imagem 57). Embora muito mais teatral que a obra de Goya, e com a presença de uma mulher ao invés de um moribundo, o que despertou o interesse de Goya foi a atmosfera obscura que envolve a obra, os seres irreais, os monstros, a ideia do sonho, do pesadelo. Neste momento a Espanha vivia um momento pré-romântico[26] e, comparado com o romantismo inglês[27], o equivalente espanhol é um tanto mais macabro.

[26]Movimento que se distanciava das características neoclássicas, buscando temáticas próprias do Romantismo, na Espanha principalmente, evidenciando o sentimento de rebeldia, nacionalismo e exaltação dos sentimentos.

[27]Movimento artístico e literário que valoriza o lado emocional do homem, ao invés do racional, opondo-se ao Iluminismo.

Imagem 57 – *Pessadilla*, Johann Heinrich Füssli, óleo s/tela, 1781

Fonte: Goethe Museum, Frankfurt

Ainda segundo a conclusão de Nordström, provavelmente em 1779, Goya tenha certamente entrado em contato com as tendências pré-românticas na literatura espanhola. A atmosfera melancólica da literatura também teve reflexo nas pinturas, que também têm muito da tradição e do conhecimento sobre as pinturas antigas espanholas, além da crítica social. Nas pinturas de *Borja* e na pintura da catedral de Valência (esboço e obra final), ele pinta pela primeira vez os monstros, as figuras sobrenaturais, presentes no romantismo espanhol, embora não seja classificado como um artista romântico, já que esteve distante do que foi o Romantismo nas artes. Conforme Ostrower (1995), Goya transcende ao Romantismo, já que sua visão não tem dicotomias, reconhece as forças do irracional, mas nunca o faz em detrimento ou oposição ao racional, não uma glorificação da morte, como nos românticos, pois, até quando ele fala de morte, é sobre a vida que Goya fala, sobre "os dilemas e as dificuldades no viver, sobre a dor dos seres conscientes" (OSTROWER, 1995, p.19).

4.2 DO FAMOSO *CAPRICHO 43*

Além dos seres irreais, assuntos como sonhos e pesadelos também estão muito presentes nas obras de Goya. Entre as placas de metal, está o *Capricho 43: El sueño de la razón produce monstruos* (Imagem 58). Há especulações de que o personagem da obra seja o próprio

pintor. Goya estampou um homem em sua mesa de trabalho com a cabeça apoiada nos braços, posição que pode ser também de alguém sonhando. A legenda da gravura diz: *El sueño de la razón produce monstruos* e explica ainda: *La fantasia abandonada de la razón produce monstruos imposibles; unida con ella, es madre de las artes y origen de sus maravilhas.*[28] .

A palavra *sueño*, em espanhol, é ambígua, podendo significar tanto *sonho* quanto *sono*, e esta ambiguidade revela o pensamento do artista. Cabe, então, duas formas de interpretação: o sonho da razão ou o sono da razão. Na primeira, quando a nossa consciência dorme, seus sonhos produzem os monstros, o irreal e o fantástico. Na segunda ainda estamos em estado consciente, porém, com a desaceleração de nossos reflexos e coordenação, a razão não opera corretamente e a mente produz essas criaturas. Ou, segundo as palavras de Coli (1996):

> Porque a razão dorme, e sua luz se apaga. Isso pressupõe, portanto, um esforço áspero de vigília, enquanto a noite, o obscuro, o monstruoso, existem por direito natural, prévios a qualquer racionalidade. Ao invés do triunfo do pensamento verdadeiro da razão, da claridade que invade para sempre o universo, o que se descobre é uma predominância invencível das trevas. Situação angustiada: a falha da vigília determina a invasão do irracional. (COLI, 1996, p.310).

[28]Em tradução livre: "A fantasia abandonada da razão produz monstros impossíveis; unida com ela, é mãe das artes e origem de suas maravilhas".

Imagem 58 - *Capricho 43: El sueño de la razón produce monstruos*, Goya, gravura em água-forte e água tinta, 1799 – 30,6x20,1cm

Fonte: Museu Nacional do Prado, Madri

Ainda a respeito da dualidade da palavra *sueño,* Todorov (2014) acrescenta:

> O sonho da razão produz monstros. Em espanhol o termo sueño, possui um sentido duplo, o de "sono" e o de "sonho", o que autoriza uma dupla interpretação dessa frase. Se ele significa "sono", entende-se por aí que, quando a razão adormece, os monstros noturnos levantam a cabeça, e portanto é preferível que ela desperte para expulsá-los. Os monstros são externos a razão, permanecendo dentro de um projeto educativo. Mas se a palavra significa "sonho", então é a própria razão que, quando funciona em regime noturno, produz monstros. (TODOROV, 2014, p.80).

O autor diz que "a razão fabrica ideias claras, mas também pesadelos" e que Goya se propõe a ampliar o campo do conhecimento, pois a razão está ausente do sono, está envolvida no sonho.

Essa posição de reflexão, com a cabeça descansando sobre uma das mãos, é característica dos estados melancólicos. Estudos médicos da Antiguidade formavam uma teoria de que o corpo humano é formado por quatro humores ou substâncias fluídicas: o sangue, a fleuma, a bílis amarela e a bílis negra e cada uma delas correspondia a um caráter. A bílis negra era correspondente ao homem melancólico, ou seja, quando o fígado produzia bílis negra de maneira inadequada, ele escurecia o humor do indivíduo, deixando-o em estado melancólico. Essa teoria foi atribuída a Hipócrates (século V a.C.) e, segundo os gregos, a saúde do homem dependia do equilíbrio desses quatro elementos. Segundo o pensamento aristotélico:

> los seres melancólicos se definían por ser hombres extraordinarios que destacaban en la filosofía, la política, la poesia y las artes, pero del mismo modo que su entusiasmo les llevaba a la inspiracíon y a la genialidad, tambíen podia provocarles la más grande apatia, indolencia, o incluso locura, cayendo en períodos llenos de tristeza e desesperación. (SUREDA, 2008, p.208). [29]

Segundo Wittikower (1988), cada temperamento é regido por um planeta correspondente: "*El temperamento de un hombre era determinado por su planeta: mientras que los hombres nacidos bajo signo de Júpter son sanguíneos y los nacidos bajo el de Marte coléricos, Saturno determina el temperamento melancólico"* (WITTIKOWER, 1988, p.105)[30]. O caráter de Goya, complexo e temperamental, parecia identificar-se com o dos humores melancólicos, por passar por longos períodos depressivos e, em seguida, por períodos de

[29]Em tradução livre: "Os seres melancólicos eram definidos por serem homens extraordinários que se destacavam na filosofia, na política, na poesia e nas artes, mas assim como seu entusiasmo os levava à inspiração e à genialidade, também podia causar-lhes a maior apatia, indolência ou mesmo loucura, caindo em períodos cheio de tristeza e desespero".

[30]Em tradução livre: "O temperamento de um homem era determinado por seu planeta: enquanto os homens nascidos sob o signo de Júpiter são sanguíneos e os nascidos sob Marte, coléricos, Saturno determina o temperamento melancólico".

euforia. Hoje há muitos estudos médicos, psiquiátricos e filosóficos que chamam esse distúrbio de bipolaridade. Porém não poderíamos afirmar hoje que Goya teve distúrbios bipolares, já que não se sabe com exatidão qual foi a doença que ele teve (SUREDA, 2008, p.208).

A depressão, a melancolia, ou os longos períodos de tristeza de Goya começaram a se manifestar após uma enfermidade que o artista contraiu, em 1792, em uma viagem a Cádiz. Em Sevilha o artista começou a ter delírios, alucinações e vertigens, possivelmente decorrentes de uma intoxicação por chumbo presente nas tintas. Em cartas trocadas entre Goya e seu amigo Martín Zapater (1747-1800), o artista contava sobre sua doença. Pouco depois, Goya foi para a casa de um outro amigo, Don Sebastían Martínez y Pérez (1747-1800), onde ficou hospedado para se recuperar de sua enfermidade até abril de 1793. É na casa do amigo que Goya teve contato com gravuras inglesas e de outros artistas europeus.

Sabe-se que na ocasião Goya sofreu desmaios, perturbações do equilíbrio, enjoos e vômitos. Ele tinha 46 anos quando ficou totalmente surdo e não se sabe ao certo que doença ele teve. Existem várias especulações: meningite, sífilis, hepatite ou neurolabirintite e que, de certa forma, a doença transformou a sua arte, fazendo-o descobrir, ou ao menos, valorizar o seu mundo interior.

A simbologia da melancolia sempre se fez presente em Goya, segundo Nordström (1989). A amizade de Goya com literários e sua tendência pré-romântica lhes foram mais frutíferas para suas obras do que a doença que o deixara surdo. O poeta humanista Don Gaspar Melchor Jovellanos conviveu com Goya em 1778 e provavelmente conhecia suas poesias de caráter lúgubre. É típico de Goya a representação iconográfica da melancolia. Em sua pesquisa Nordström traz o manual de Cesare Ripa[31] "Iconologia" (1593), onde a representação da melancolia é uma mulher sentada sobre uma pedra, apoiando a cabeça sobre uma das mãos, em uma paisagem, onde se observa uma árvore sem folhas. Certamente, Goya se referenciou em Ripa a muitas de suas obras simbólicas. A representação da mulher como símbolo da melancolia se deve à crença de que o temperamento melancólico era típico do sexo feminino. Esse temperamento era também associado a símbolos com árvore ou arbusto sem folhas, ao outono e todos os elementos ligados a estação, ao entardecer, ao pôr-do-sol e à meia-luz, ao sombrio, aos meses de dezembro e janeiro, pois eram meses influenciados por Saturno, que gerava nele o sentimento de melancolia.

[31] Cesare Ripa foi um escritor italiano do século XVI autor de um livro sobre a iconologia das imagens. Disponível em: Disponível em https://archive.org/stream/iconologia00ripa#page/n455/search/malinconia e Wikipédia: a enciclopédia livre. Biografia disponível em http://it.wikipedia.org/wiki/Cesare_Ripa

Ainda segundo Nordström, Goya realizou, por volta de 1798, quatro pinturas que representaram os quatro temperamentos (sanguíneo, melancólico, fleumático e colérico) e também as quatro estações do ano. Sob o ponto de vista de Nordström, o temperamento melancólico é iconograficamente o mais interessante. Ele é representado pela figura de uma mulher que está diante de um espelho. O reflexo, porém, não é sua imagem e semelhança, mas, sim, uma serpente enrolada em uma muleta. A serpente representa o tempo e o pecado original, a muleta ilude a mulher que é pecadora por natureza. Nordström continua em sua pesquisa procurando símbolos e encontra, em uma representação de Bernard de Montfaucon[32], Saturno como um homem velho, desnudo e apoiado em uma foice, como se essa fosse uma muleta.

O fato de sua imaginação e/ou alucinações estarem presentes em suas obras, revela algo realmente singular: seus personagens fantasmagóricos, suas corujas, gatos e uma crítica ao Iluminismo, já que Goya acreditou que a "luz" da razão chegaria, pondo fim às "trevas" oriundas do absolutismo e do poder da Igreja. O Iluminismo, porém, mostrou-se para Goya como o terror, aquilo que trouxe guerras, mortes e sofrimento. Onde restaria, então, à razão dos homens nesse momento? Sonhando ou dormindo?

Os temas dos *Caprichos* são de denúncia, críticas aos políticos da época, velhas cafetinas, abusos cometidos pelo clero. Eles são,

> a despeito do aparecimento de um camponês ou dois, uma pantomima urbana, um retrato da vida na capital espanhola, que condensa os extremos sociais – está ligada a uma série de acordos ou, para falar de maneira mais franca, de tratos, de jogadas. (HUGHES, 2007, p.223).

Percebe-se que as convicções do artista ficaram abaladas e a dura decepção para com o rumo da história se fez notar em suas obras, por meio dos seus personagens e pela clareza com que retratava o sofrimento do povo espanhol em suas telas. Os *Caprichos* são a decepção de Goya em relação ao destino dos homens:

> O mito solar da Revolução se deleitara na ideia da inconstância das trevas: a Razão só precisava aparecer, sustentada pela vontade, e as trevas se dissipariam. Mito ilusório como vimos; a França viveu os momentos mais

[32] Bernard de Montfaucon foi um frade beneditino, teólogo, escritor e crítico francês nascido no *château* de Soulage, hoje Soulatge, no departamento de Aube, cuja contribuição erudita foi importante para a formação do Neoclassicismo. Descendente de uma antiga linhagem nobre originária da Gascônia, era o filho Timoléon Montfaucon e de Flore Maignan. Sua obra prima foi a monumental, *L'antiquité expliquée et représentée en figures* (1719-1724), em 10 volumes, com muitas gravuras ilustrando monumentos antigos, traduzida para vários idiomas e considerada o marco inicial da fundação da arqueologia. (MOUNTFAUCON, Bernard. Biografia. Disponível em: http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/BrnMontf.html. Acesso em: 4 jul. 2022).

> intensos de sua Revolução em uma simbólica, onde a luz dos princípios mesclava-se, para nela perder-se, à opacidade do mundo material. Quanto a Goya, mais afastado do foco da luz revolucionária, encontra-se melhor situado para descrever o esgar do rosto daquele que se nega absolutamente à luz. (STAROBINSKI, 1988, p.127).

De volta ao *Capricho 43* (Imagem 58), observa-se que a luz e a sombra são importantes para evidenciar o que se pretendia. Com o domínio da técnica, Goya fez o fundo com pretos profundos contra brancos sólidos, fazendo da escuridão uma estranheza onde os detalhes são perdidos, não tendo portanto, um cenário. Além disso, o artista usa pontos de luz no homem melancólico, que talvez seja ele mesmo, debruçado sobre a mesa junto alguns animais, como a coruja com asas abertas, outras três corujas próximas a ele e um felino deitado no chão, deixando mais na penumbra outros animais que parecem sair do homem dormindo, como outras corujas e alguns morcegos. É importante notar que todos esses animais apresentados são seres de hábitos noturnos e é, durante a noite, quando sonhamos, que a razão dorme, dando lugar ao imaginário e ao desconhecido.

Pensando sobre a inauguração dos seres fantásticos que o artista criou diante de cenas do homem corrompido, adulto, pecador, chama atenção a obra *D. Manuel Osorio Manrique de Zuñiga* (Imagem 59), onde Goya coloca esses seres, talvez ainda tímidos, junto de uma criança:

> Com quatro anos na época, o pequeno menino está usando um macacão de rica seda vermelha, com gola e uma faixa com um laço de seda branca prateada. Do outro lado ele segura uma corda que está amarrada na perna de uma pega de estimação (conhecido por pegar coisas aqui e ali, o eclético pássaro tem o cartão de visitas de Goya em seu bico, completo com uma paleta e pincéis). Dois gatos estão de olhos arregalados para o pássaro, com uma concentração fixa e assassina, esperando a atenção do menino se desviar. No chão, ao lado do menino repousa uma gaiola cheia de tentilhões, a que os gatos presumivelmente dariam um fim rápido se tivessem oportunidade. Num nível de análise, esse pode ser um quadro sereno, mas não é bem assim. O quadro é outro exemplo da percepção de Goya a respeito da contingência da vida: a qualquer momento, a morte pode ocorrer, e será muito tarde para salvar qualquer coisa, ou alguém. (HUGHES, 2007, p.142-143).

Imagem 59 - *D. Manuel Osorio Manrique de Zuñiga*, Goya, óleo s/ tela, 1788 – 127x101cm

Fonte: Museu Metropolitan, Nova York

Os seres que aparecem nessa obra de 1790 são muito parecidos com os seres voadores que aparecem na gravura 43 dos *Caprichos* (1797-1799). Comparando-as podemos perceber algumas semelhanças: no retrato do pequeno Don Manuel os seres voadores estão presos em uma gaiola e, o maior deles, em uma corda, no *Capricho* os pássaros são aterrorizantes, as corujas e morcegos estão soltos. No retrato do menino, ele está acordado. Sua razão, mesmo que de criança, está desperta. No *Capricho,* a razão dorme, dando vazão para o irreal. Há três felinos no quadro do menino e na gravura é possível ver apenas um, talvez uma lince, animais que são predadores. Enquanto a atenção dos gatos no retrato do menino está nas presas, ou seja, os pássaros, na gravura 43 a atenção do lince está no homem que dorme sobre a escrivaninha, sugerindo que quando a razão dorme o homem está sujeito a ser a caça.

4.3 DO SANTO PADROEIRO À ROMARIA ASSUSTADA

San Isidro, em português Santo Isidoro, é o Santo padroeiro de Madri e seu dia é comemorado com festa todos os anos em 15 de maio, quando as pessoas se reúnem para receber a benção do Santo, festejando o seu dia com alegria. Segundo Hughes (2007), a lenda do Santo é de que um trabalhador do século XI estava lavrando a terra ao lado do Manzanares, rio que abastece Madri, quando sua enxada perfurou uma fonte cuja água era milagrosa que curava doenças e enfermidades, tornando-se assim um lugar de peregrinações.

La pradera de San Isidro, 1788 (Imagem 60), uma pintura realizada para tapeçaria de 1787, traz, em seu primeiro plano, pessoas descansando, conversando, festejando, comendo e bebendo. Separando o campo onde as pessoas festejam, da cidade, está o rio Manzanares e, ao fundo, as construções de Madri, observamos, em especial, dois edifícios: o palácio Real e a Catedral de São Francisco, El Grand.

Imagem 60 - *La pradera de San Isidro*, Goya, óleo s/ tela, 1788 – 41,9x90,8cm

Fonte: Museu Nacional do Prado, Madri

O dia é claro, o céu varia um cor-de-rosa bem suave a um azul que vai de seu tom mais claro a um quase cinza. A luz do dia deixa mais claro os brancos vestidos das damas e as construções madrilenas do fundo. O ponto de fuga se dá onde damas estão sentadas acompanhadas de alguns cavalheiros. No primeiro plano do quadro, à esquerda desse pequeno grupo, há uma mulher com um traje branco, sentada sob uma sombrinha que outra mulher segura, sua mão aponta algo ao fundo do quadro, mas seu rosto está virado para esse grupo que

se apresenta no primeiro plano na obra. Um casal olha para essa mulher, talvez, esperando ouvir dela alguma coisa, mas ela está de boca fechada.

Existem outros personagens enigmáticos que Goya coloca em sua pintura: logo atrás das duas damas do primeiro plano, estão dois cavalheiros, um, olhando as donzelas, chega a descansar seu rosto sobre os braços apoiados em sua bengala — posição muito usada por Goya para representar a melancolia. O outro homem ao seu lado tem as feições abobalhadas, e tem seu olhar voltado para o espectador. Diferentemente do cavalheiro que o acompanha, ele não admira as mulheres a sua frente, nem a festa, nem mesmo o dia. Seu olhar está fixo para fora da tela.

Representando o povo espanhol, Goya demonstra diferentes classes sociais: há mulheres com sombrinhas e vestidos longos, várias carruagens, elementos que pertencem à classe alta. Há também pessoas dançando, soldados uniformizados e pessoas comuns, todos em busca da benção do Santo. É um dia claro e o povo festeja no imenso gramado. Segundo Starobinski (1988), para compreender Goya, é preciso estar atento às constantes. As cenas de tapeçaria, certamente nos atingiram primeiro por sua leveza graciosa e pelo encantamento rápido. Mas o que acontece em *La pradera de San Isidro*, é que Goya

> pinta a dispersão de uma multidão reunida, o rumor multicolorido, poupando um vasto espaço livre, cuja tranquilidade contrasta com a agitação popular. Encantamo-nos de ver a correspondência entre a cintilação suave do rio (o Manzanares) e o reflexo sedoso dos guarda-sóis e das roupas. Mas não são a alegria nem o fervor unânime que reinam nesse ajuntamento humano; os homens e as mulheres se expõem aos encontros casuais, e tudo nos deixa adivinhar que nesse acaso que percebemos aqui, a face favorável tem também a sua face tenebrosa. [...] É um universo completo que Goya faz viver na Pradera, e sabemos que em um universo completo o mal e o sofrimento devem ter seu lugar. (STAROBINSKI, 1988, p.122).

Com o passar dos anos, o universo imaginário toma conta de suas obras. O pintor conciliava o trabalho na corte com suas obras pessoais, essas obras tratam de temas como os costumes da época, os relacionamentos familiares, "mostrando o absurdo e ridículo das convenções, as falsidades, traições, duplicidades e ambiguidades amorosas" (OSTROWER, 1997, p.15), bem como, também, sátiras aos políticos e ao clero, além do seu pavor para com o rumo que o homem seguia vivendo, a sua busca incansável pelo poder e a tragédia que a humanidade estava se tornando.

São inseridos no universo de Goya personagens grotescos, monstros que representam os nobres da época, bruxas, animais voadores e, claro, o próprio homem. Segundo Passetti (1995, p. 38), Goya "transforma os próprios homens em bestas primitivas, na maior das críticas à toda humanidade". Esta obra, em comparação à que foi mostrada anteriormente, faz parte da

sua última série, as *Pinturas Negras*, lembrando que vários foram os acontecimentos (na Espanha e no mundo) durante os 35 que separam essas obras: ataque das tropas napoleônicas, revoltas civis na busca pela independência, restauração da monarquia absolutista, o poder da Igreja. *La Romería de San Isidro* (Imagem 61) pertence à série tão bem descrita por Ostrower. É impactante o contraste entre essas duas obras, muito embora seu tema seja o mesmo: o Santo padroeiro. O seu tom, significado e maneira como foram pintados são totalmente diferentes. Nesta obra, que traz uma multidão fantasmagórica, não se festeja o dia do Santo, apesar da peregrinação ser em seu nome. *San Isidro* não purifica mais, não temos um cenário madrileno, as pessoas estão assustadas, aterrorizadas e com medo. No período em que realizou esta obra, Goya compreendia que, mesmo que houvesse a tão sonhada "luz" do Iluminismo, ela jamais eliminaria as trevas. Segundo Hagen (2004), Goya não determina nenhum programa filosófico, mas as *Pinturas Negras* representam o seu inconformismo pelas ideias lançadas pelo Iluminismo e pelas promessas de salvação da Igreja.

Imagem 61 - *La Romería de San Isidro*, Goya, técnica mista, 1821-1823 – 138x436cm

Fonte: Museu Nacional Do Prado, Madri

Há uma multidão fantasmagórica que segue em fila e ocupa grande parte da tela. Não se pode mais reconhecer o lugar, não há elementos que permitem identificar onde essas pessoas estão, quem são elas. É apenas uma multidão anônima, um grande aglomerado de peregrinos. Não se pode ver se é dia ou se já é noite, há uma predominância de cores escuras, o cinza, o marrom e o preto, que unem o céu e o relevo montanhoso com a tristeza e a lugubridade do povo.

Neste quadro Goya mostra uma peregrinação que não purifica, não se pode mais ter certeza do que eles buscam, o povo já não festeja e o medo toma conta das pessoas. Segundo Starobinski (1988), Goya descobre que a origem não é a luz, que a origem é também cheia de sombras. Os peregrinos não são os mesmos, a fila sombria que segue é a procissão dos

miseráveis da Terra. Há um imenso contraste nas cores e na composição, como no que *San Isidro* se tornou para o povo espanhol.

No grupo que segue na frente, que carrega a procissão, há rostos de espanto, de medo, personagens que dirigem seus olhares para frente, para fora da tela. Talvez, depois de todo o sofrimento do povo espanhol, eles estejam enxergando a luz a qual nunca viram. Talvez seja esse o motivo da expressão assustada dessas pessoas, ou talvez Goya tentasse mostrar, após a longa caminhada em busca da luz (dos ideais Iluministas criados pelo povo espanhol e mesmo pela esperança de toda humanidade em um mundo melhor), o espanto desses olhos arregalados seja a descoberta dessas pobres pessoas, a descoberta das trevas. Nessa sombria peregrinação há apenas um homem com seu violão no aglomerado de pessoas, mas sua canção não parece ser de alegria.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No curso desta pesquisa, a proposta de buscar qual teria sido a primeira obra de Goya em que os seres irreais apareceram foi ultrapassada por outras questões pertinentes e de suma importância para a compreensão do que são e foram, antes mesmo de Goya, a representação destes nas obras de artes e nas imagens ao longo da história. Partindo-se dessa premissa, foi possível perceber que estudos sobre Goya, a Espanha do século XVIII e XIX e as imagens dos seres irreais estão intrinsecamente ligados. O país feudal e burguês passava por reformas políticas, ideológicas e culturais que ameaçavam o poder da Igreja e da monarquia. Combater os revolucionários e o povo com a pregação do mal através das imagens de bruxaria e satanismo, com poder do Santo Ofício, foi a medida tomada pela Igreja com o apoio dos reis.

A arte sempre esteve ligada aos acontecimentos do mundo, e sempre foi política. Com o Goya, não seria diferente. O artista que teve muito tempo de vida para refletir sobre ela, conheceu muitas pessoas, dos mais influentes, aos mais simples. Assim, pode pensar sobre o mundo, a sociedade, o homem e suas crenças. Tendo passado pelas angústias produzidas pelas injustiças política, guerras, revoluções, queda e ascensão da monarquia, poder opressivo da Igreja e da Inquisição, ele não deixou de acreditar no homem. Embora tenha se decepcionado muito com a humanidade, suas obras finais trazem a sua esperança e sua visão humanista.

Em suas obras ele expôs o seu medo e o dos homens. Goya deu forma às concepções do mundo que, buscando melhor compreende-lo, povoam a imaginação de demônios e de bruxas, não mais para confirmar a ortodoxia religiosa, mas, para colocá-la em questão. Ele indica o começo desse longo caminho, sua crítica se opõe à moral do cristianismo: não acusa os pecadores, nem busca sua bondade – sem julgamentos

A hipótese que relaciona o início da surdez com as primeiras aparições de seres irreais em suas obras, conjugada com a teoria de que de Goya havia sido acometido pela melancolia ou pela loucura encontra obstáculo no fato de que a obra *San Francisco de Borja asiste a un moribundo impenitente* (1788), que já retrata tais seres fantásticos, fora concluída cinco anos antes da perda da audição (1793). A presença de seres irreais ligados ao maligno já era registrada em obras de arte, ilustrações e decorações de igrejas muito antes de Goya, cumprindo a parte que lhes cabe no antagonismo entre o bem e o mal de crenças e religiões, como o próprio Catolicismo o fez.

Embora nenhuma carta sua e nenhum estudioso afirmem sua crença no mundo irreal, não há nada que nos mostre que ele desacredite. Crente no espírito das luzes, ele descobre e revela o que havia à margem dessa luz: as sombras e as potências noturnas que conduzem os

homens. E materializa essa força em suas obras. Não foi um artista manifestamente ideológico, embora tenha seus próprios valores de justiça, razão, verdade e liberdade. A transformação que percebemos em sua trajetória, os seres irreais que se apresentam e permanecem em muitas de suas obras são, muito além de um “efeito” de uma condição de saúde, reflexo da sua própria vida e do seu amadurecimento. Goya foi um artista infinito, como tantos outros, inesgotável de serem estudados por tantos autores e entusiastas, como a autora deste trabalho.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, A. B. *Retrato e melancolia*: a fisionomia da insanidade. Dissertação (Mestrado em Desenho) - Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, 2021. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/handle/10451/50133. Acesso em: 3 mar. 2022.

ANGLÉS, E. A. *Goya*: Grandes Maestros de la Pintura Clásica. Tradução de Iolanda Saló. Madri: Editorial Debate, 1996.

ARGAN, G. C. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BORTOLONI, C. M. B. *Goya*: o melancólico filho de Saturno e o reflexo de seu pensamento em suas obras. 2012. 69 f. Monografia (Especialização latu sensu em História da Arte) - Fundação Armando Álvares Penteado, Ribeirão Preto, 2012.

BORTOLONI, C. M. B.; SILVA, M. D. Goya: a desmistificação do artista louco [apresentação oral]. *In*: ENCONTRO ANUAL DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, 18., 30 set.-2 out. 2009, Londrina. *Anais eletrônicos*. Londrina: Universidade Estadual de Londrina; Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação, 2009. p. 164. Disponível em: http://www.uel.br/eventos/eaic/portal/pages/arquivos/caderno.pdf. Acesso em: 07 out. 2022.

BORTOLONI, C. M. B.; SILVA, M. D. A peregrinação ao Santo padroeiro: análise da tapeçaria e pinturas negras. *In:* ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM, 2., 12-14 maio 2009, Londrina *Cadernos de resumo*. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2009. p.12. Disponível em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/cadernoresumosIIENEIMAGEM.pdf. Acesso em: 7 out. 2022.

BATAILLE, G. *A experiência interior.* São Paulo: Ática, 1992.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BAUDELAIRE. C. Alguns caricaturistas estrangeiros: Hogarth, Cruikshank, Goya, Pinelli, Brueghel. *In*: BAUDELAIRE, C. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Imaginário, 1998. p. 29-41.

BAUDELAIRE, C. Goya. *In*: BAUDELAIRE, C. et al. *Os Caprichos de Goya.* São Paulo: Imaginário, 1995.

BOZAL, Valeriano. Pinturas negras [Goya]. *In*: MUSEO DEL PRADO. *Enciclopedia*. Madri: Fundación de Amigos del Museo del Prado, [s.d.]. Disponível em: http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/pinturas-negras-goya/. Acesso em: 7 out. 2022.

BURKE, P. *Testemunha ocular*: o uso de imagens como evidência histórica. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

CARRIERE, J. C.; FORMAN, M. *Os Fantasmas de Goya.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

COLI, J. O sono da razão produz monstros. *In*: NOVAES, A. (org.). *Ética.* São Paulo: Cia das Letras, 1996.

DANTAS, M. "A construção e a representação social da loucura". Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 1998. No Prelo.

FOUCAULT, M. *História da loucura na idade clássica.* São Paulo: Perspectiva, 1978.

FUNDACIÓN Goya en Aragón. *Goya.* Disponível em https://fundaciongoyaenaragon.es/. Acesso em: 07 out. 2022.

GINZBURG, C. *História noturna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GINZBURG, C. *O queijo e os vermes:* o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOMBRICH, E. H. *A história da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2009.

GOYA Y LUCIENTES, Francisco de. *In*: MUSEO DEL PRADO. [*Goya*]. Madri: Fundación de Amigos del Museo del Prado, [s.d.]. Disponível em: https://www.museodelprado.es/en/the-collection/artist/goya-y-lucientes-francisco-de/39568a17-81b5-4d6f-84fa-12db60780812?searchMeta=goya. Acesso em: 7 out. 2022.

GOYA EN BURDEOS (*Goya in Bordeaux*). Direção de Carlos Saura. Espanha: Sony Pictures Classics, 1999. DVD (107 min)

GRESPAN, J. *Revolução Francesa e Iluminismo.* São Paulo: Editora Contexto, 2014.

HAGEN, R.; HAGEN, R. M. *Francisco Goya, 1746-1828*. Colonia: Taschen, 2004.

HUGHES, R. *Goya.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LEWIS, D. B. W. *El mundo de Goya.* Madri: Aguilar S.A. de Ediciones, 1970.

LICHTENSTEIN, J. (org.). *A pintura:* textos essenciais (v. 8: Descrição e interpretação). São Paulo: Ed. 34, 2005.

NEUMANN, E. Melancolía productiva. Traducción de Miguel Salmerón Infante. *In*: NEUMANN, E.*Mitos de artista*: estudio psicohistórico sobre la creatividad. Madri: Editorial Tecnos, 1992. p. 243-258

NOGUEIRA, C. R. F. *Bruxaria e História:* as práticas mágicas no ocidente cristão. Bauru (SP): EDUSC, 2004.

NOGUEIRA, C. A razão da desrazão: o demoníaco em Goya. *In*: BAUDELAIRE, C. et al. *Os Caprichos de Goya*. São Paulo: Imaginário, 1995.

NORDSTRÖM, F. *Goya, Saturno y melancolia:* consideraciones sobre el arte de Goya. Madri: Visor, 1989.

NUNES, C. A. *Los Caprichos, de Francisco Goya:* manifestações da Sombra Coletiva Espanhola. 189 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) - Programa de Estudos Pós-graduados em Psicologia Clínica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2012.

OSTROWER, F. *Goya:* artista revolucionário e humanista. São Paulo: Imaginário, 1997.

OSTROWER. Goya: Luz e Trevas. *In*: BAUDELAIRE, C. et al. *Os Caprichos de Goya.* São Paulo: Imaginário, 1995.

PANOFSKY, E. Sobre o problema da descrição e interpretação do conteúdo de obras das artes plásticas. *In*: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A Pintura:* textos essenciais. São Paulo: Editora 34, 2005. p. 83-109

PASSETI, D. V. Goya e o bestiário do poder. *In*: BAUDELAIRE, C. et al. *Os Caprichos de Goya.* São Paulo: Imaginário, 1995.

PESSOTTI, Isaias. *A Loucura e as Épocas*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

ROITMAN, A.; WACHT, P. [*Texto da contracapa*]. *In*: CARRIERE, J. C.; FORMAN, M. *Os fantasmas de Goya*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

SALMANN, J. M. *Bruxas Noivas de Satã*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

SOMBRAS DE GOYA (*Goya's Ghosts*). Direção de Milos Forman e Jean-Claude Carriere. EUA/Espanha: Antena 3 Televisión, 2006. DVD (113 min)

STAROBINSKI, J. Goya. *In*: *1789*: os emblemas da razão. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SUREDA, Joan. *Los mundos de Goya*. Madri: Lunwerg, 2008.

TODOROV, T. *Goya à sombra das luzes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

WITTKOWER, R.; WITTKOWER, M. El genio, la locura y la melancolía. *In:* WITTKOWER, R.; WITTKOWER, M. *Nacidos bajo el signo de Saturno:* genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa. Madri: Cátedra, 1988. v. 3