Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"
Instituto de Artes - Campus São Paulo

PHILIPE LEONARDO GUIMARÃES LIMA

A LOUCURA E OS SINTOMAS DE UMA AUTONOMIA:
um exame do deslocamento da razão

São Paulo
2025

PHILIPE LEONARDO GUIMARÃES LIMA

A LOUCURA E OS SINTOMAS DE UMA AUTONOMIA:
um exame do deslocamento da razão

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", como parte das exigências a obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais.

Orientador:
Prof. Dr. Carlos Eduardo Riccioppo

São Paulo

2025

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

L732l Lima, Philipe Leonardo Guimarães, 2002-

A loucura e os sintomas de uma autonomia: um exame do deslocamento da razão / Philipe Leonardo Guimarães Lima. – São Paulo, 2025.

87 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Riccioppo Freitas.

Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Arte e sociedade. 2. Arte - Apreciação. 3. Arte e doença mental. I. Freitas, Carlos Eduardo Riccioppo . II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 701.03

Bibliotecária responsável: Mariana Borges Gasparino - CRB/8 7762

PHILIPE LEONARDO GUIMARÃES LIMA

A LOUCURA E OS SINTOMAS DE UMA AUTONOMIA:
um exame do deslocamento da razão

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", como parte das exigências a obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais.

São Paulo, 12 de Dezembro de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos Eduardo Riccioppo
UNESP - Instituto de Artes - Campus São Paulo
(Orientador)

Prof. Dr. Gustavo de Moura Valença Motta
UNESP - Instituto de Artes - Campus São Paulo
(Integrante da Banca)

Dr. Bruno Marcelino de Oliveira
(Integrante da Banca)

Ma. Beatrice Frudit
(Integrante da Banca)

Dedico este trabalho aos insensatos.

AGRADECIMENTOS

Aos que acompanharam, de toda e qualquer maneira, os processos de pensamento e discussões que, daqui, surgiram.

Em particular, ao orientador, Cadu Riccioppo;

e aos professores e avaliadores,
Gustavo Motta,
Bruno Marcelino,
Beatrice Frudit.

Aos colegas e aos grupos de pesquisa,
arte no campo ampliado da cultura,
artecolapso;

À minha irmã e conselheira Hudynne,
à minha irmã Hyasmine,
aos meus pais Dirceu e Liliane,
aos meus padrinhos Maisa e Paulinho,
ao Filipe e ao Pedro,
ao gato Logan;

Aos amigos que contribuíram,
Eduardo,
Lucas,
Matheus,
Danilo,
Vinicius,
Pedro e Yasmin;

Ao Paco;
Ao meu amor, Sophia Divina.

Quantas vezes se sente a pobreza de palavras
para atingir várias ideias apenas com um golpe.[1]

[1] NOVALIS. Schriften. In: HEILBORN, Ernst. (ed.). *Novalis Schriften: Kritische Neuausgabe Auf Grund Des Handschriftlichen Nachlasses.* v. 2. Berlim: s.n., 1901. p.18.

RESUMO

Este ensaio pretende indagar um momento histórico da arte em que o isolamento e a autonomia confluíram, na virada entre os séculos XVIII e XIX na Europa. Toma, de antemão, a obra de Goya como ponto de inflexão à definição da posição do artista moderno, como sujeito precipitado à posição do isolamento da loucura e do gênio, percebendo a constituição dessa obra – e da figura de seu autor – como ocasião privilegiada para compreender os embaraços modernos da transposição da arte, de sua participação pública nas hierarquias do poder e da esfera religiosa, ao arremesso a uma existência privada. As obras de Goya, tão sem finalidade imediata, precisamente pelo fato de sequer imaginarem se o artista as submeteria ou não ao olhar público, ao mesmo tempo, em si mesmas, exibem a finalidade de colocar em evidência um processo atroz de mergulhar num oceano da desrazão: era como se Goya as oferecesse como uma *passagem* à nau dos loucos. Percebe, com isso, as origens e os desdobramentos de uma sensibilidade romântica, que produzirá o deslocamento derradeiro do lugar da arte na modernidade para os confinamentos da subjetividade privada, antevendo, nesse processo, uma espécie de sobreposição entre as ideias de loucura, autonomia da arte e do pensamento. Essa entrecostura se expressa, primeiro, na constituição do lugar da crítica no romantismo alemão, profundamente desenvolvida na Tese de Doutorado de Walter Benjamin acerca do período, que afirma a instância da reflexão como processo, então, autônomo do pensamento, na afirmação de um novo tipo de subjetividade em arte. Da mesma maneira, articula a historicização da loucura na modernidade realizada por Foucault e, por último, numa discussão tratada por Theodor Adorno e Herbert Marcuse, acerca da natureza autônoma do trabalho de arte na modernidade frente à realidade.

Palavras-chave: Goya; loucura; autonomia; forma artística; pensamento reflexivo.

.

ABSTRACT

This essay aims to investigate a historical moment in art where isolation and autonomy converge, at the turn of the 18th to the 19th centuries in Europe. It takes, in advance, Goya's work as a turning point in defining the position of the modern artist, as a subject thrust into the position of isolation, madness, and genius, understanding the constitution of this work – and of its author's figure – as a privileged occasion for comprehending the modern entanglements of the transposition of art, from its public participation in the hierarchies of power and the religious sphere, to its fall into a private existence. Goya's works, so devoid of immediate purpose, precisely because they scarcely considered whether the artist would submit them to the public gaze, simultaneously exhibit, in itself, the purpose of laying bare an excruciating process of plunging into an ocean of unreason: it was as though Goya offered them as a passage to the ship of fools. In this way, the essay identifies the origins and developments of a romantic sensibility, which will eventually produce the definitive displacement of the place of art in modernity to the confinements of private subjectivity, foreseeing, within this process, a kind of overlap between the ideas of madness, the autonomy of art, and thought. This interweaving is first expressed in the constitution of the place of criticism in German Romanticism, deeply developed in Walter Benjamin's Doctoral Thesis on the period, which asserts the instance of reflection as an autonomous process of thought, in the affirmation of a new type of subjectivity in art. Likewise, it articulates the historicization of madness in modernity as developed by Foucault, and, finally, discusses the autonomous nature of artistic work in modernity in relation to reality, as treated by Theodor Adorno and Herbert Marcuse.

Keywords: Goya; madness; autonomy; artistic form; reflexive thought.

SUMÁRIO

1 O que se diz de algo que não se vê..... 9

2 A loucura e os sintomas de uma autonomia..... 19

3 Uma historicização da loucura.....27

4 A reflexão como autonomização do pensamento.....58

5 A autonomia da arte..... 64

6 Remates finais.....73

Referências.....81

Referências Complementares.....87

1 O que se diz de algo que não se vê

Como observa o Dr. Simão Bacamarte, o alienista[2] de Machado de Assis, "a loucura, objeto dos meus estudos, era até agora uma ilha perdida no oceano da razão; começo a suspeitar que é um continente".[3] O seguinte trabalho se estabelece em sentido a um esforço do entendimento e do exame de um problema: os possíveis sintomas, na loucura, de uma autonomia. Não deve ser compreendido como um estudo conclusivo ou argumento final a respeito do tema, mas uma elaboração que se dá nos intervalos e nas conexões feitas a cada nova ideia apresentada. Com relação à história dos problemas, é apenas uma contribuição.[4] "Diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos".[5]

Nesse intuito, faz-se necessário evidenciar amplamente a questão do deslocamento. O interesse é mostrar que, em direção a uma autonomia, existe sempre um deslocamento, e o seguinte texto se ocupará em expor isso no domínio da loucura, que será, portanto, indicado como uma das conjunturas em que o deslocar – neste caso, indesejado, abarcado exatamente pela perda da razão –, demonstrar-se-á autonomizante. Sendo assim, a própria loucura, ou seja, o lapso da razão, colocará o indivíduo em uma posição além das regras sociais de conduta. Nessa condição, a mente opera por si mesma, pela ocultação da lucidez, abrindo espaço a um arranjo diferente do pensar.

A figura do louco deve ser entendida como construto histórico, pois frequentemente assume posição peculiar na sociedade, deslocando-se para além da lógica, em uma posição que se mostra, historicamente, cambiante. No Egito Antigo, uma primeira noção de palhaço, os *Dangas*: pigmeus africanos vestidos com pele de leopardo, que exerciam o papel de entreter os faraós, fazendo imitações de seus deuses e, de tal maneira, assumindo um tipo de compromisso sociorreligioso.[6] Por toda a Idade Média europeia, havia os bobos da corte, encarregados dos reis, muito associados ao desatino e à subversão, valendo-se de toda sorte de métodos: tocar instrumentos, contar piadas, dançar, recitar poesias ou fazer malabarismos. Há

---

[2] Médico especialista em doenças mentais (psiquiatra); relativo ao alienismo, campo de estudos e do cuidado de pessoas com "alienação mental".

[3] ASSIS, Machado de. *O Alienista*. Rio de Janeiro: Antofágica, 2019, p. 72.

[4] BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1993, p. 17. Nesse sentido, filiamo-nos ao modo benjaminiano de especular a tarefa da crítica.

[5] ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, p. 17.

[6] SANTOS, Rafael dos. *Vagabundos Brasileiros: Sobre a ancestralidade marginal do bobo e suas reverberações no brasileiro cômico*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Cênicas) – Universidade Federal de Ouro Preto, Minas Gerais, 2019. É indicado que os *Dangas* imitavam o deus egípcio *Bes*.

indícios de que esses sujeitos seriam, muitas vezes, possuidores de alguma deficiência física, transtorno mental, ou simplesmente traços e comportamentos que fugiam à norma. O bobo da corte Jeffrey Hudson,[7] por exemplo, possuía baixa estatura – uma forma do nanismo, em decorrência de distúrbios na glândula pituitária, ou hipófise –, e se tornou objeto de estima da Rainha Henrietta Maria, da Inglaterra, que se encantou por ele quando este foi entregue a ela dentro de uma torta fria em novembro de 1626, quando ele tinha sete anos e media apenas 45 cm.[8] Tamanha era a notoriedade de Jeffrey, e a afeição da rainha por ele, que foram representados juntos numa pintura de Van Dyck.

Figura 1 - Queen Henrietta Maria with Sir Jeffrey Hudson.

Fonte: Antoon Van Dyck, 1633.
Óleo sobre tela, 219 x 174 cm. Coleção National Gallery of Art.

[7] Recomenda-se ao leitor, à título de curiosidade, o texto de Margaret Brecknell, que expõe em detalhes a vida de Hudson, *The Unusual Life of Jeffrey Hudson*.

[8] O episódio citado encontra-se melhor descrito no livro póstumo de Thomas Fuller: *The History of Worthies in England*, publicado em 1662, p. 348.

O bobo William Sommers, o mais conhecido dentre os vários que o Rei Henrique VIII possuía, foi levado à Greenwich em 1525 por um mercador, com o intuito de apresentá-lo a este, que fascinou-se com seu espírito de humor. Em um termo, Sommers era considerado um *natural fool*, quer dizer, um "tolo natural" e, nesse sentido, por natural, pode-se entender quaisquer características desses indivíduos, atribuídas a eles desde seu nascimento: uma corcunda, ser coxo, ou ter dificuldades de aprendizado e entendimento vagaroso. Frequentemente, os *natural fools* seriam pessoas com deficiências intelectuais e cognitivas, diferente dos outros tipos de bobo – os que eram puramente performáticos. Em geral, os "naturais" assumiram um papel muito menos social do que de entretenimento – há, portanto, uma diferença entre os bobos: os que riem junto e os que são o objeto da risada.

Independentemente da origem da tolice, todos esses bobos eram tidos como desarrazoados, autorizados por meio do humor e da sátira a alguma liberdade em criticar o rei, a sociedade e a corte. Isso demonstra, precisamente, uma das situações em que o deslocamento – nesse caso, tanto social, quanto da razão, do pensar – dá-se como autônomo, quer dizer, autonomiza o sujeito "louco". Um dos produtos dessa diferenciação entre indivíduos, principalmente a partir da Idade Média, não seria outro senão algum nível de exclusão, fator que os leva a um isolamento involuntário e, portanto, a um agravamento das outras debilidades previamente manifestas.

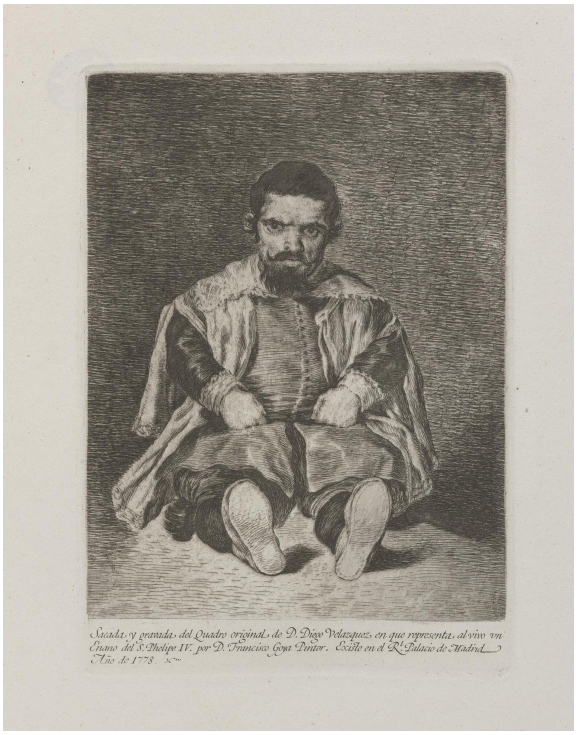
Sebastián de Morra, por exemplo, foi um sujeito com nanismo, adquirido pelo Cardeal-Infante Fernando e vendido ao seu irmão, o Rei Filipe IV da Espanha. Atribuído ao cargo de "anão da corte", o trabalho de Sebastián era manter o jovem príncipe Baltasar entretido. Uma obra de Diego Velázquez (*El bufón el Primo*, 1644), indicaria em algumas frações, o panorama existente por trás desse tipo de relação. Na corte, Sebastián ocupa a posição de objeto de recreação, sendo subordinado ao riso e ao prazer, mas sua existência pública só se efetua em virtude dessa humilhação. Essa relação, dá-se num imperante tom humorístico, de diversão e jocosidade.

A pintura, em geral, carrega uma representação do sujeito um tanto problemática: apesar da posição acima descrita, no quadro, Sebastián foi colocado num ambiente escuro completamente marrom, desprovido de qualquer divertimento. Cria-se a ideia de um espaço isolado; não há indício algum de exterioridade e talvez exista, portanto, apenas a interioridade: tanto da reclusão, quanto de sua consciência. Sebastián foi retratado sentado, com feição séria e corpo estático, suas mãos não se ofereciam a nenhum tipo de zombaria. O olhar dele para com seu observador faz emergir um enorme ressentimento das condições às quais é submetido viver.

Figura 2 - El bufón el Primo.

Fonte: Diego Velázquez, 1644.
Óleo sobre tela, 106,5 x 82,5 cm.
Coleção Museu do Prado.

Figura 3 - El bufón el Primo.



Fonte: Francisco de Goya, 1778.
Água-forte sobre papel, 48,5 x 32,6 cm.
Calcografía Nacional (Madrid).

No período de Velázquez, a subjetividade era uma questão de privilégio. Suas decisões de trazê-la de fora da esfera da elite para um âmbito menos nobre demarcariam formalmente um elemento nesses indivíduos: a capacidade de olharem para si mesmos, tornando, assim, a sua angústia, um tanto relatável. Um século mais tarde, Goya reproduziu a pintura numa gravura.

> Com a afirmação da interioridade da subjetividade, o indivíduo emerge do emaranhado das relações de troca e dos valores de troca, retira-se da realidade da sociedade burguesa e entra noutra dimensão de existência. Na verdade, esta evasão da realidade levou a uma experiência que podia (e pôde) tornar-se uma força poderosa na *invalidação* dos principais valores burgueses, nomeadamente, desviando o foco da realização individual do domínio do princípio da realização e do motivo do lucro para o dos recursos íntimos do ser humano: a paixão, a imaginação e a consciência. [...] Libertar a subjetividade faz parte da história íntima dos indivíduos – da sua própria história, que não é idêntica à sua existência social. É a história particular dos seus encontros, paixões, alegrias e tristezas – experiências que não se baseiam necessariamente na sua situação de classe e nem sequer são compreensíveis a partir dessa perspectiva. Sem dúvida, as manifestações concretas da sua história são determinadas pela sua situação de classe, mas esta não é a causa do seu destino – do que lhes acontece na vida.[9]

[9] MARCUSE, Herbert. *A Dimensão Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1977, p. 18.

Haveria os indícios de um isolamento e exclusão, quando se faz uma investigação sobre a produção e a vida de Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828). Este processo poderá ser observado ao redor de alguns fatores determinantes nos desdobramentos de sua carreira. O primeiro é a doença: Goya, além de ter ficado surdo, desmaiava e frequentemente ficava desorientado, e os sintomas que ele apresentava o fizeram perder presença em meios nobres da Espanha, além de terem debilitado suas condições de produzir. Naquele momento, não haveria tantos caminhos para combater a enfermidade. O segundo fator, seria o próprio contexto de confusão do momento histórico. Goya, de origem não muito nobre, teria ingressado nesse meio de elite pelo casamento, e se consolidado com certo empenho em seu trabalho de pintor na corte.[10] Mas, apesar disso, posteriormente, será possível observar uma sensação de descontentamento do artista acerca dessa nobreza e de sua circulação ali.

A insatisfação e a infelicidade, em conjunto ao ambiente caótico de uma Espanha retrógrada e em guerra, criam as raízes necessárias para que os horrores tomem conta e formem a atmosfera da imaginação de Goya, um contexto imediato para o entenebrecimento de seu pensar. Impõe-se a ele um processo de retirada progressiva da cidade, da corte, e por consequência, da vida pública. A junção das debilidades a um desgosto visceral, marcariam profundamente o que ele produziria dali em diante.

Em vista disso, na obra mais tardia do artista, torna-se evidente um primeiro obscurecimento, temático, que contrariava a narrativa promovida pelos sujeitos esclarecidos, os *ilustrados*,[11] e ao mesmo tempo prenunciava uma hipocrisia deste mesmo grupo. Essa produção se dá em relação direta de negação dos temas das obras geradas na França revolucionária, neoclássicas, tidas como idealistas e racionais. Trata-se de uma espécie de contra-iluminismo formal da obra de Goya, que parecia derivar exatamente desse processo de isolamento e descontentamento, e ao mesmo tempo, suscitava um sentimento de loucura. "O preço a ser pago [...] poderia ser realmente muito alto, em tempos de guerra, conflitos civis ou desgaste emocional, incluiria até mesmo a loucura".[12] Antes mesmo dessa produção tardia, seus caminhos já teriam sintomas manifestados: um dos cartões destinados às tapeçarias reais, faria surgir a imagem de dois pedreiros, um *bêbado*, e um *ferido*. O fato do segundo ter sido criado sobre o desenho do primeiro, faz parecer que Goya optou por esconder a sandice do *bêbado*, em favor de revelar o infortúnio do *ferido*. No desenho preliminar do primeiro,

[10] TODOROV, Tzvetan. *Goya à sombra das luzes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p.17.
[11] Termo que se refere à nobreza espanhola adepta aos ideais iluministas, influenciados diretamente pela França.
[12] CROW, Thomas. The Tensions of Enlightenment: Goya. In: EISENMAN, S. (ed.). *Nineteenth Century Art: A Critical Story*. Londres: Thames & Hudson, 1999, p. 79.

observam-se os sinais de um delírio em tom humorístico na cena, as feições dos que o carregam, de certa maneira criam uma antecipação dessa obra tardia: a maneira que Goya constrói o rosto de seus personagens, indica, dentro deles, algo de sombrio, entre a imprudência e a perversidade. Num período confuso, em que a elite *ilustrada* se figurava farsante em seu engajamento político, a existência de uma cena em que a loucura seria tematizada, faz suscitar um sentimento de falha narrativa (e esse sentimento acompanhará todo o resto da obra de Goya). O *bêbado*, em seu desvio comportamental, fez-se mais obsceno do que um homem ferido; abjeto, ele não poderia existir.[13]

> [Foram] os retratos que asseguraram a Goya um lugar na corte espanhola. [...] Mas ele também via os seus modelos com olhos diferentes. [...] Goya parece não ter sabido o que era compaixão. As feições de seus retratos revelam impiedosamente toda sua fatuidade e ambição, toda sua feiura e vacuidade.[14]

> Entre as duas versões, a composição de manteve idêntica, somente a expressão dos rostos mudou. O incidente inicial se presta ao riso, mais do que à compaixão. Já *o pedreiro ferido* é mais grave, e nós nos perguntamos o que ele vem fazer nas paredes de um palácio real.[15]

Ambas as cenas são possíveis nessa Espanha, mas a monarquia *ilustrada* fazia seu gozo sobre a ideia de levar atenção a uma questão social (a falta de segurança no trabalho), contudo, faria ao mesmo tempo um elogio da "coragem" desses homens, que – involuntariamente – arriscavam suas vidas em prol de seu ofício, como se, em alguma instância, quisesse fazer uma imagem desse povo subjugado como um povo heróico. Goya estaria cercado de todo esse tipo de gente, mas apenas um dos cenários foi abafado. Era mais um dos casos em que a loucura – sugerida tanto pelo riso, quanto pela alienação desses indivíduos de seu meio – seria suprimida. A fuga temática de um objeto, quer dizer, o seu deslocamento, o faria imediatamente autônomo em relação a seu meio.[16]

---

[13] A supressão da representação será uma questão presente em toda a obra do Goya.
[14] GOMBRICH, Ernst H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2015, p. 487.
[15] TODOROV, Tzvetan, 2014, p. 19.
[16] Há uma ambiguidade nesse caso. O deslocamento autonomizante pode ser entendido tanto entre os pedreiros, pela fuga temática do *bêbado* em relação ao *ferido*, quanto propriamente da realização crítica na forma do *bêbado*, com relação ao conjunto de obras dedicadas a esta fase dos cartões de tapeçaria, em geral, de caráter valente e intrépido. A possibilidade de realização dessa obra também seria uma incongruência para a série.

Figura 4 - El albañil borracho.

Fonte: Francisco de Goya, 1786.
Óleo sobre tela, 35 x 15 cm.
Coleção Museu do Prado.

Figura 5 - El albañil herido.

Fonte: Francisco de Goya, 1786-87.
Óleo sobre tela, 268 x 110 cm.
Coleção Museu do Prado.

Mais tarde, em *Los Caprichos* (1797-99), veremos uma obra num tom nebuloso, feita da formação de nuvens escuras, nas quais se constata um aumento substancial da presença de monstros. Era como uma anunciação da volta da Idade Média em plena Espanha moderna. E nas *Pinturas Negras* (1820-23), marcadas por um esvaziamento terroso, evidencia-se um rebatimento do agravamento progressivo das condições mentais de Goya, permitindo verificarmos, com riqueza de exemplos, os fatores de isolamento que foram acima indicados. Se antes havia um obscurecimento temático, nessa série, ele será tomado de vez como traço

formal. Essas pinturas são escuras, não só pelos seus tons terrosos e pelo extenso uso do preto, mas porque nelas não se vê as coisas que estão pintadas. Esse obscurecimento é, de fato, um problema que a obra traz e que a faz não admitir uma análise integral. O obscurecimento é completo, no tema, na forma, e até no pensamento de Goya; as coisas se turvam, diluem numa confusão, e as interpretações são possíveis para todos os lados, tanto da obra, quanto da percepção ou posição de seu autor.

A articulação das produções de Goya, particularmente as tardias, com três notáveis conceitos – a historicização da loucura, a autonomização do pensamento e a autonomia da arte –, manifesta uma complementaridade no que diz respeito ao esforço de deslocamento da realidade, que, justamente por este processo, coloca em evidência a própria realidade.

Através de uma "arqueologia" da loucura, e da razão, Michel Foucault indica a maneira pela qual a loucura foi submetida, na história, a uma leitura específica em cada época – a depender também de sua organização social e de seu modo de produção –, bem como as decisões que foram tomadas para lidar com os sujeitos desviantes, atreladas sempre a uma disciplina dos corpos – e por consequência, da mente –, e, no presente caso, que fosse responder às demandas produtivas do sistema capitalista.[17]

A pseudo-racionalidade constituída no capitalismo encerra a loucura como um desvio inaceitável, um atributo a ser corrigido e, com isso, não será capaz de entendê-la como um modo de existência em si, que fosse além da realidade de seu discurso. Assim, os loucos, representantes da vergonha e do escândalo, serão entendidos como sujeitos incapazes de produzir sentido. Paralelamente a isso, e em adição, também seriam incapazes de produzir materialmente, quer dizer, não estão aptos a vender a sua força de trabalho, em virtude de sua indisciplina. Ainda além, são incapazes de consumir – continuamente, incessantemente, com o objetivo de cumprir sua função de troca neste ciclo produtivo.[18]

> Surgia então um problema: o que fazer com a massa sobrante, onerosa e improdutiva que a própria dinâmica capitalista havia criado? O que fazer com pessoas que não produzem em uma sociedade que vive sob o imperativo da produtividade e do lucro? Cabia, portanto, ao Estado, dar uma resposta a esse problema, criando mecanismos de gestão desse excedente improdutivo da classe trabalhadora – que Basaglia (2010) nomeou de 'refugo social'. Como resposta, o Estado burguês criou aparatos institucionais de gestão, exclusão, e segregação entre os 'normais' e 'anormais': os hospícios, manicômios ou, como vieram a ser chamados futuramente, hospitais psiquiátricos. O que fica evidente é que, desde sua gênese, os manicômios surgem

[17] FOUCAULT, Michel. *História da Loucura na Idade Clássica.* São Paulo: Perspectiva, 2019.

[18] Recomenda-se ao leitor, o texto *A Loucura na Sociedade de Classes,* de Dassayeve Távora Lima, que se dedica mais especificamente à contextualização e elaboração desse assunto. Foi publicado no Blog da Boitempo em 2021. Disponível em: https://blogdaboitempo.com.br/2021/09/14/a-loucura-na-sociedade-de-classes.

> como uma resposta do Estado que tinha como propósito não o cuidado, tratamento e assistência a essas pessoas em sofrimento, mas sim, promover uma forma de separação entre a força de trabalho produtiva e a massa improdutiva excedente. Não se tratava de criar dispositivos de acolhimento e cuidado, mas de criar aparelhos de repressão àqueles que não podiam participar do jogo social e da venda da força de trabalho. Os manicômios são assim compreendidos como superestruturas que emergem da estrutura social, tendo como principal objetivo invisibilizar as contradições do próprio modo de produção capitalista e garantir as condições necessárias para o pleno funcionamento da dinâmica de produção e reprodução social. Não existe capitalismo sem manicômio, assim como não existe manicômio sem capitalismo.[19]

Walter Benjamin propõe uma teoria crítica através de um estudo aprofundado a respeito das obras do primeiro romantismo alemão.[20] Seu olhar está repousado diretamente sobre Friedrich Schlegel e Novalis, que por sua vez, são fundamentados pela produção de Johann Gottlieb Fichte. Estes anunciam, no campo da gnosiologia,[21] que a reflexão seria o meio pelo qual o pensamento se desdobra, dessa maneira, autonomizando-se num processo infinito e autossuficiente, dando substrato para que a teoria crítica de Benjamin considere necessário que seus objetos de crítica, as obras, possuam em si mesmas, em sua forma, um elemento reflexivo, que, por sua vez, fará com que essa obra produza para além de si mesma, negando que a finalidade lógica ou imediata supere os desdobramentos infinitos do processo do pensar.

Nesse sentido, e por associação, não seria o louco – aquele teria sua mente desconexa de seu contexto imediato e do mundo organizado à sua volta –, precisamente um dos sujeitos mais aptos a essa reflexão incessante? A cada novo delírio que chegaria à sua mente, o passado seria aderido e readerido, juntamente com o próximo delírio e assim por diante, prolongando a alucinação a ponto de o sujeito sequer ter a noção de que ele ainda continuaria vivo, no mesmo planeta, sob as mesmas regras, sobre o mesmo corpo e mesma psique. Dessa maneira, a autonomia do pensamento compreenderia que o processo de devaneio desse louco o permitiria autonomizar-se de seu meio. A incompreensão dos sãos com relação aos loucos, seria esta talvez uma incompreensão de sua própria autonomia com relação ao mundo e seu discurso?

Adorno trata de uma tensão entre a autonomia e o engajamento, em defesa de uma obra de arte que não se permita limitar a mensagens imediatas, que se alienam às demandas diretas de seu conteúdo. A forma da obra em si já carregaria a negatividade necessária a uma

---

[19] LIMA, Dassayeve Távora. *A Loucura na Sociedade de Classes*. Blog da Boitempo, 2021.
[20] BENJAMIN, Walter, 1993.
[21] Do grego, (*gnosis* + *logos*) é o ramo da filosofia voltado às teorias do conhecimento, suas origens e natureza.

reflexão crítica de sua conformação, e nisso, traria consigo, uma carga de revelação das contradições sociais e uma negação crítica da realidade estabelecida.[22]

Aqui nos deparamos a nosso problema metodológico central. Se este ensaio pretende uma análise formal da produção de Goya, confrontando-a a esses outros campos conceituais, deve-se começar pela elaboração de um entendimento do que se diz sobre os loucos, sobre a loucura, e sobre suas raízes. A biografia de Goya antecede e se mistura à valorização de sua obra. Não é possível que as obras de Goya, especificamente as tardias, sejam compreendidas, total ou mesmo parcialmente, sem que uma breve contextualização histórica da própria vida do artista seja trazida. São obras sem circulação pública em seu período histórico; elas foram vistas, e valorizadas, ou, ainda, propriamente, só existiram apenas algumas décadas depois da morte do artista.

O isolamento e a interioridade dessa obra não parecem derivar de uma posição segura em relação à posição do artista. Sua autonomia, que é o eixo sobre o qual este trabalho se elabora, não parece ser uma conquista, mas uma condição de sua existência. Não é possível discutir a obra como um exemplo dos processos psíquicos de sua época. É preciso observá-la como um contraexemplo. Sem a segurança da história social rebatida publicamente ao significado das coisas que a obra de Goya mobiliza, o sentido dessa obra depende de uma análise formal que aparece antes nas brechas da representação do que na elaboração clara de seus assuntos.

A história da obra de Goya não pode ser a história da autonomização da arte; deve ser mais como um sintoma de uma crise profunda na representação, no que pode ser falado, no significado, no que pode ser visto.

---

[22] ADORNO, Theodor. Engagement. In: ADORNO, Theodor. *Noten zur Literatur III*. Frankfurt am main: Suhrkamp Verlag, 1973, p. 109-135.

2 A loucura e os sintomas de uma autonomia

... o ruído na sua cabeça e a surdez não melhoraram, mas sua visão está muito melhor e ele não sofre mais dos distúrbios que o faziam perder o equilíbrio.[23]
(Sebastián Martínez)

O trecho de uma das cartas trocadas entre Martínez e Zapater, amigos próximos de Goya, narra aquilo que Thomas Crow[24] evidencia como sendo o colapso físico e mental que o pintor sofreu durante sua vida e que tem raízes exatas desconhecidas, muito embora tenha sido agravado em decorrência do dado momento histórico espanhol, seu ambiente econômico e político conturbados e os conflitos armados, além de eventos trágicos que se desdobravam sobre a vida pessoal do artista. Não se pode afirmar que Goya sofresse de algum transtorno mental tal como se conhece e discute o assunto na atualidade: não houve um diagnóstico médico feito à época. Contudo, é possível suspeitar que o artista em diversos momentos tangenciou intensamente a loucura, a tristeza profunda e o isolamento, que são notoriamente observados em sua vida e estão na sua produção. Sabemos informações do estado de saúde de Goya principalmente através das cartas trocadas entre ele e seus amigos, porém estas ainda faltavam em riqueza na descrição de detalhes.

É reportado que, no final de 1792, o artista foi acometido por graves doenças durante uma viagem a Andaluzia, que o provocavam a sensação contínua de zumbidos incapacitantes e roncos na cabeça, acompanhados de vertigem e episódios de perda repentina da visão, febre, dores abdominais, náusea e desmaios. Diagnósticos com uma leitura posterior sugerem, baseados em tais relatos, um vasto número de possíveis enfermidades que poderiam ser identificadas, tais como: poliomielite, meningite bacteriana ou meningite sifilítica, envenenamento por chumbo, epilepsia, doença de Ménière, acidente vascular cerebral, vasculite, oscilações de humor bipolares, doença de Vogt-Koyanagi-Harada ou síndrome de Cogan.[25]

> ‘Tão mal que me pergunto se minha cabeça está sobre meus ombros, não tenho vontade de comer, não tenho vontade de nada’. [...] A noite auditiva na qual ele está mergulhado vai obrigá-lo a abrir mais os olhos. Sua maneira de pintar, mas também de se conduzir, torna-se diferente. A perda de contato com o mundo exterior e a impossibilidade de comunicar-se oralmente, que reforçam sua solidão, aguçam seu sentido da visão e ao mesmo tempo incitam-no a focalizar-se antes de tudo no seu

[23] MARTÍNEZ, Sebastián *apud* CROW, Thomas, 1999, p. 86.
[24] CROW, Thomas. *Ibid.*, p. 78-97.
[25] DERVAUX, Alain. Depression in the Life and Work of Goya (1746-1828). *L'information psychiatrique*. Arcueil, v. 83, n. 3, p. 211-217, 2007.

> interior, a explorar sua própria imaginação. Ele renuncia ao seu cargo na academia e se retira progressivamente da vida pública.[26]

A moléstia causada pelas doenças que Goya teria contraído, obrigaram-no a cessar sua produção, pressionando sua retirada da vida pública. Em seu estado de saúde, ele não sustentaria seu envolvimento na criação de cartões para as tapeçarias reais, tampouco conseguiria se manter fisicamente próximo aos membros da família real, dadas as condições de debilidade às quais ele se encontrava: "às vezes estou em tal humor que nem eu mesmo posso suportar, em outros momentos me sinto mais calmo",[27] e além disso, terá de expressar-se apenas escrevendo, e pela linguagem dos sinais.[28] A nobreza e VV.MM. não se permitiriam encontrar-se frequentemente com um doente trêmulo e lânguido.

Além disso, havia todo o contexto de confusão e duplicidade de pensamento que Goya viveu naquele momento histórico, como também as raízes da posição que ele ocupava como sujeito: nascido numa classe dividida entre a média e a baixa, Goya não era nem pobre demais, nem nobre demais, e, com isso, tornou-se observável, no desenrolar de sua carreira, uma opinião confusa e variável. Todorov relata a maneira que Goya fez sua "entrada no mundo", quer dizer, como ele emergiu dessa situação mediana para uma elite, e isso deu-se principalmente pelo seu casamento com Josefa Bayeu, irmã de Francisco Bayeu, que era um dos grandes pintores espanhóis em destaque. Com esse ingresso à nobreza, Goya torna-se próximo aos círculos iluministas, junto aos intelectuais e liberais:

> nenhum testemunho permite ver nessa união história de amor. Nada prova que Goya tenha jamais pintado um retrato de sua esposa, e um único desenho preserva os traços dela; nas cartas, ele só fala de Josefa de passagem, essencialmente no momento de seus numerosos partos (somente um filho do casal sobreviverá). A impaciência de vê-los chegar, que ele expressa nessa ocasião, parece ter como único motivo o desejo de deixar a casa o mais depressa possível. [...] Em compensação, o casamento lhe abre muitas portas. Ele se torna membro do clã Bayeu.[29]

> Por suas origens, Goya pertence ao povo, mas, graças ao convívio que seu estatuto de pintor mundano lhe impõe, integrou-se à elite esclarecida. Ao tornar-se cortesão e acadêmico, sofre a influência dos membros de seu círculo, figuras políticas ou culturais favoráveis às ideias iluministas.[30]

Nessa elite, como também na nobreza, Goya consolidou sua carreira pintando quadros e afrescos de temas religiosos, e com isso ganhou admiração, tornando-se o favorito

---

[26] TODOROV, Tzvetan, 2014, p. 38-39.
[27] GOYA *apud* TODOROV, Tzvetan. *Ibid.,* p. 38.
[28] TODOROV, Tzvetan. *Ibid.,* p.38.
[29] *Ibid.* p. 17-18.
[30] *Ibid.* p. 27.

de Anton Raphael Mengs (1728-1779), considerado, à época, o maior pintor da Espanha. Ao ganhar alguma relevância, em suas obras, Goya por vezes se colocava ao lado do povo, em outras, ao lado da elite, e ainda muitas outras vezes, depreciando os dois grupos. Ele era membro presente nos círculos dos *ilustrados*, adeptos ao racionalismo e alinhados à Revolução Francesa, ao mesmo tempo que saudava frequentemente o *Majismo*,[31] o que indicava uma identificação política com os grupos e indivíduos que viviam nas margens da sociedade. Além disso, por ser um homem do *pueblo*, seus gostos por touradas e festivais de rua se contrastavam com seus interesses de aprender o idioma francês. São elementos distintos, mas que mostram a clara divisão na vida de Goya com seu recorrente nacionalismo (*costumbrismo*), em contrapartida ao racionalismo iluminista.[32] Ainda sobre isso, na época, a tauromaquia[33] é desprezada por seus amigos *ilustrados*, mas Goya jamais renunciara totalmente aos seus gostos "plebeus".[34] E ainda além, a contradição das frequentes pinturas sobre os *divertimentos nacionais*, muito presentes na construção de sua carreira, e que tematizam quantidade significativa de tapeçarias destinadas à residência do príncipe herdeiro Carlos IV, iria contra a própria representação de realeza que Goya fazia, por vezes alinhada a um ideal iluminista e que pela *forma* de sua pintura,[35] indicaria propriamente alguma crítica à monarquia.

É notável uma ambiguidade de Goya a respeito de suas opiniões sobre fazer parte da alta classe, e essa confusão é constitutiva da própria elite: discursivamente, uma parte considerável da nobreza se colocará à favor da pauta iluminista, contudo não moveria um dedo para abrir mão de seus próprios privilégios. A elite, como um todo, estaria numa guerra interna entre a ala esclarecida, liberal, ou *ilustrada*, contra uma outra parte absolutamente conservadora, alinhada à Igreja e à Inquisição.

> O prêmio do conflito é o povo: cada corrente gostaria de atraí-lo para seu lado. É verdade que o próprio projeto do despotismo esclarecido é minado por uma

[31] O *Majismo* foi um movimento cultural que se difundiu na Espanha do século XVIII e consistia na valorização dos trabalhos e festividades populares. Por isso, um grande número de elementos característicos importantes a essa construção da imagem tradicional e originalmente espanhola se destacou: o teatro de *duende* (espíritos e fantasmas), bandidos, contrabandistas, toureiros e *picaros* (malandros). Além desses exemplos, havia o culto aos *majos* e *majas*, figuras da classe baixa, de comportamento altivo, corajoso e forte atitude de orgulho popular, se vestiam com trajes elaborados e exalavam toda a incorporação do puro sangue e espírito castelhano, destemidos e cheios de bravura e atrevimento. Os majos e majas seriam a imagem de contrapartida aos *afrancesados*. O *Majismo* foi, à sua maneira, uma resposta de afirmação nacionalista e de resistência à influência estrangeira.

[32] CROW, Thomas, 1999, p. 86.

[33] É a área que lida com os touros, desde sua criação às festividades e touradas. Posteriormente foi tema da série de gravuras *La Tauromaquia* (1816), produzidas por Goya.

[34] TODOROV, Tzvetan, 2014, p. 42

[35] Abordaremos a pintura Carlos IV e sua família um pouco mais adiante.

> contradição interna: seus promotores querem que os habitantes do país se comportem como indivíduos livres e racionais, e sejam considerados dotados da mesma dignidade que eles próprios, mas ao mesmo tempo se reservam o direito de outorgar essa liberdade e esses direitos aos outros quando bem lhes parecer. Desejam conduzir a população à autonomia e para isso a conservam em submissão. Propõem a igualdade como ideal, mas não aceitam renunciar de nenhum de seus privilégios. Gostariam de se emancipar da tutela da Igreja, mas não se dispõem a defender a liberdade de consciência.[36]

Essa confusão de identidade e opinião dá-se devido ao fato dessa Espanha setecentista ter sido um dos lugares mais socialmente atrasados e politicamente reacionários, era "uma nação em retrocesso numa Europa em progresso".[37] O país era um palco aberto à confusão e caoticidade. O místico, o desconhecido e a desrazão encontrariam ali um terreno fértil para se reproduzir a céu aberto, e aos olhos de todos, sem que os seus desastres fossem defrontados à mesma altura e intensidade. Goya já havia adoecido e estaria no início de uma nova fase de sua produção, marcada principalmente pela prostração que a doença o impunha.

Em cartas trocadas entre seu círculo confidente, é verificado que Goya teria possivelmente, em algum momento de sua ascensão artística e de classe, sofrido de uma forte desilusão ou descontentamento a respeito daquela alta sociedade. As palavras de Goya indicam, em momentos diferentes, visões opostas que ele tinha sobre seu envolvimento com a nobreza. Sobre o retrato do Conde de Floridablanca (*José Moñino y Redondo, I conde de Floridablanca*. 1783), dentre outro diverso número de interações com importantes personagens da aristocracia espanhola, observa-se, por parte do artista, um grande entusiasmo em entrar na alta classe da Espanha:

> Goya se representa no interior do quadro no papel de um cortesão obsequioso, a ponto de fazer pensar nas miniaturas medievais em que se via o humilde pintor oferecer, dobrando os joelhos, sua obra ao cliente. É verdade que Goya está muito excitado com a perspectiva de pintar esse grande homem, o primeiro personagem realmente importante que lhe encomenda seu retrato. 'Ele quer que eu lhe faça o retrato. Isso pode me render muito. Devo tanto a esse senhor!', escreve a Zapater (22 de janeiro de 1783).[38] [...] Acima dele, o retrato do rei Carlos III está vigilante. [...] Ele mesmo se representa como servidor do servidor, ainda mais submisso: estamos diante de uma verdadeira celebração de autoridade! [...] Sua humildade é excessiva.[39]

---

[36] TODOROV, Tzvetan, 2014, p. 26-27.
[37] ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.40.
[38] GOYA *apud* TODOROV, Tzvetan, o*p. cit.*, p.20.
[39] TODOROV, Tzvetan, *Ibid.,* p. 20-21.

Figura 6 - Autorretrato.

Fonte: Francisco de Goya y Lucientes. 1783.
Óleo sobre tela, 86 x 60 cm. Coleção Museu de Belas Artes de Agen.

Figura 7 - José Moñino y Redondo, I conde de Floridablanca.

Fonte: Francisco de Goya y Lucientes. 1783.
Óleo sobre linho, 260 x 166 cm. Coleção Banco da Espanha.

> [...] na vida real, Floridablanca não manifesta nenhum entusiasmo diante desse retrato aplicado demais: 'Não há senão silêncio, cada vez mais silêncio em meus assuntos [com ele], ainda mais silêncio do que antes do retrato', queixa-se Goya a Zapater (7 de janeiro de 1784).[40]

> 'Beijei-lhes a mão, não, eu jamais tivera uma tal felicidade, não podia desejar mais. [...] Que grandeza, meu Deus, nem eu nem minhas obras merecemos tanto!' (9 de janeiro de 1779) [sobre uma interação num período que Goya passou com a família real]. O encontro com o irmão do rei o encanta particularmente. 'Fiquei um mês inteiro, sem interrupção, com Suas Altezas, são uns anjos' (20 de setembro de 1783). [...] Uma parte desse prazer resulta de essas honrarias serem acompanhadas de salários e recompensas, dos quais Goya dá conta fielmente a Zapater. 'Meu querido Martín, aí está, eu sou pintor do rei com 15 mil *reales* por ano' (7 de julho de 1786).[41]

Nesse entendimento positivo em compor a elite social, Goya comemora em cartas a Zapater por ter sido recebido na corte e, em geral, pela sua ascensão. No princípio, ele era um homem de gostos muito simples e populares. "Seus prazeres principais são a boa comida, em particular o chocolate, a tourada e, sobretudo, a caça".[42] Por outro lado, seu novo ambiente transformará seus hábitos, o fazendo "ter a impressão de nascer para outro mundo".[43] E isso não necessariamente o fará tão feliz ou obsequioso como quando retratara o conde.

> [Goya reclama]. 'Já não vou mais aos lugares onde se podem ouvir seguidilhas [danças populares], pois cismei de satisfazer certo capricho e de manter certa dignidade, a qual, segundo ouvi de ti, um homem deve ter; com tudo isso, compreenderás que não estou muito contente' [1792]. Visivelmente, sob a influência da corte e dos 'esclarecidos', ele deve renunciar aos prazeres simples de que tanto gostava! [...] 'Quero fazer o que me agrada, e que vá a merda aquele que leva em conta o mundo e as fortunas da corte, vejo bem claramente que os ambiciosos não vivem, que nada sabem do lugar onde vivem' (20 de outubro de 1781). [...] Contudo, ele é obrigado a reconhecer que, apesar dessas declarações, continua levando uma vida de cortesão, embora esta não o satisfaça plenamente: 'Tenho tantas coisas a fazer que não há espaço para nada, mas estou farto de ser infeliz, queria muito estar contigo e degustar esse prazer que temos de estar juntos, e nada, nem os aplausos, nem todas as satisfações com o rei, o príncipe, me impede de estar cheio de preocupações' (16 de dezembro de 1786).[44]

Faz-se notável uma vontade de Goya em produzir coisas diferentes; alguns de seus escritos trazem uma voz tediosa ao se ocupar majoritariamente de retratos e dessas relações. Em 1778 ele já dizia: "prefiro fazer ainda outra coisa que será mais do meu gosto";[45] dez anos

[40] GOYA *apud* TODOROV, Tzvetan, 2014, p. 21.
[41] GOYA *apud* TODOROV, Tzvetan, 2014, p. 23.
[42] TODOROV, Tzvetan. *Ibid.,* p. 22.
[43] GOYA *apud* TODOROV, Tzvetan. 2014, p. 27.
[44] GOYA *apud* TODOROV, Tzvetan, 2014, p. 27-28.
[45] GOYA *apud* TODOROV, Tzvetan, 2014, p. 41.

mais tarde, diria também: “no tempo que me restasse, eu poderia fazer coisas do meu gosto (1788)”.[46] Nesse sentido, pode-se entender que, tragicamente, talvez teria sido a doença uma das causas que o libertou disso, pois, “por causa dela, [...] ele pinta outra coisa que não quadros de encomenda, pela primeira vez é impelido unicamente pela necessidade interior”.[47] Dessa forma, revelava-se um cenário de surgimento de alguns monstros, pouco a pouco, conforme Goya se isolava. Suas reivindicações observadas nas cartas que trocava entre seus companheiros, e os indícios de seu obscurecimento tinham as raízes já bem firmadas quando produziu as obras dos *pedreiros*.

Nesse amanhecer do século XIX, Goya parece trazer lentamente a figura do louco e toda sua carga, como se numa intenção de trazer o mundo de volta ao chão. Os *ilustrados* espanhóis pareciam não enxergar diante de seus olhos, tamanha intensidade das luzes sobre sua visão. A concepção racionalista parecia ofuscar sua percepção de que o mundo se dava, ainda, por bases materiais, mais terrenas do que o mundo das ideias. Não se faziam perceber da extensa barbárie social que se estendia cada vez mais, não só em decorrência dessa confusão de posicionamentos políticos, mas pela enorme hipocrisia instalada em cada uma de suas mentes clareadas, que não se permitiriam perder, quer dizer, abrir mão, de seus inúmeros privilégios de classe. Há indícios de que Goya, apesar de ter se tornado membro frequente no grupo dos *ilustrados*, em certa medida havia também se arrependido, ou mesmo estaria incerto sobre essa adesão completa ao racionalismo absoluto. Mesmo que impregnado por esse pensamento, ele também foi capaz de superá-lo, simultaneamente fazendo a sua crítica.[48]

> Goya não exerceu uma influência imediata sobre a trajetória da pintura da Espanha, e muito menos sobre os pintores de outros países europeus: ele só começa a ser conhecido fora da Espanha a partir de meados do século XIX, décadas após sua morte. Não foi líder tonitruante de um movimento internacional de vanguarda. [...] Ao longo dos duzentos anos que acabam de passar, é que somos levados a constatar: produziu-se uma subversão durante esse período da história, e Goya é o artista que, certamente não o único, mas melhor do que ninguém, pressentiu os novos caminhos que se abriam à sua arte e esboçou alguns primeiros passos por esses caminhos.[49]

Se “Goya busca apreender a verdade do mundo, tanto aquele que o rodeia quanto de sua mente”,[50] ele concretiza isso apenas com olhares desconfiados, irônicos, satíricos, e um tanto julgadores, de uma pessoa que observou processos violentos e dramáticos, e viveu sob o domínio de uma grave doença por mais de 30 anos.

---

[46] GOYA *apud* TODOROV, Tzvetan. 2014, p. 41.
[47] TODOROV, Tzvetan. *Ibid.,* p. 40.
[48] *Ibid.* p. 14.
[49] *Ibid.* p. 12.
[50] *Ibid.* p. 33.

3 Uma historicização da loucura

A partir da alta Idade Média, e até o final das Cruzadas, os leprosários tinham multiplicado, por toda a superfície da Europa, suas cidades malditas.[51]
(Michel Foucault)

Há um processo que ocorreu em toda a Europa – especialmente na França –: o espalhamento sistemático e, à época, necessário, de dezenas de milhares de leprosários. Essas instituições foram cruciais ao tratamento e controle da epidemia de lepra,[52] que varria o solo europeu por volta dos séculos XI ao XIV. Não existindo, no dado momento, um tratamento médico ou remédios eficientes à cura da infecção, o principal método empregado era o afastamento dos doentes dos espaços comuns e da sociedade no geral, isolando-os nessas instalações soturnas de tribulação e reclusão. Devido à proporção da catástrofe, a difusão dessas instituições foi, em certa medida, também a difusão estrutural do que poderia ter sido, de maneira primitiva, uma rede pública de saúde, inicialmente administrada por ordens religiosas e pelo poder real. Em vista do longo período temporal pelo qual a lepra devastou o mundo, além das condições às quais a sociedade europeia num todo vivia, é evidente que essas instituições, com práticas médicas duvidosas, mostravam-se imensamente ineficazes: os leprosários serviam como locais remotos de cárcere e para a adoção de cuidados paliativos rudimentares – senão, propriamente violentos.

Do final do século XIV em diante, já parecia que a lepra poderia ser superada, visto que havia uma significativa regressão no número observado de leprosos. Um dos fatores responsáveis pela diminuição do número de infectados e da erradicação da doença, de maneira geral, seria precisamente a natureza da ampla prática de segregação dos doentes. No entanto, esse processo de isolamento, que poderia ser identificado como um tipo de quarentena, não necessariamente foi feito com uma plena consciência médica da importância da mesma. "A lepra se retira, deixando sem utilidade esses lugares obscuros e esses ritos que não estavam destinados a suprimi-la, mas sim mantê-la a uma distância sacramentada, a fixá-la numa exaltação inversa".[53] Apesar do suposto esforço em direção à supressão da doença, essa *exaltação inversa* indicava com precisão, que o objetivo primário dessas instalações era a exclusão total desses indivíduos do resto da sociedade. Neste ponto, é necessário diferenciar o esforço do isolamento de indivíduos doentes para seu tratamento –

[51] FOUCAULT, Michel. 2019, p. 3.
[52] Doença de Hansen, ou Hanseníase; doença infecciosa causada pelas bactérias *Mycobacterium leprae* ou *Mycobacterium lepromatosis*.
[53] FOUCAULT, Michel, *op. cit.*, p. 5.

como é feito numa quarentena –, do esforço de isolar e excluir sistematicamente uma parcela expressiva da população em troca desse reforço negativo de sua imagem.

Essa exclusão tinha papel fundamental na criação de personagens sombrios, temidos e obrigatórios, que fizessem lembrar dos pecados e do necessário temor divino, um dos alicerces da organização social da época. A convicção do medo de Deus já existia há muito tempo, profundamente enraizada no imaginário daqueles sujeitos:

> Diz o ritual da igreja de Viena: 'Meu companheiro, apraz ao Senhor que estejas infestado por essa doença, e te faz o Senhor uma grande graça quando te quer punir pelos males que fizeste neste mundo'. [...] 'E por mais que estejas separado da Igreja e da companhia dos Sãos, não estarás separado da graça de Deus.' [...] eles se salvam pela mão que não se estende. O pecador que abandona o leproso à sua porta está, com esse gesto, abrindo-lhe as portas da salvação. [...] O abandono é, para ele, a salvação; sua exclusão oferece-lhe uma outra forma de comunhão.[54]

Além disso, ao serem desocupados ou abandonados em decorrência da redução de infectados, o destino dos leprosários passa a ser o encerramento de suas atividades ou sua reforma institucional. Além dos leprosos remanescentes, os bens, renda, edifícios e administração das gafarias serão repassados aos cuidados de hospitais e outras ordens. Algumas dessas instalações tornam-se clínicas gerais, e outra boa parte, casas de correção. É nesse momento que a herança maldita proveniente dos leprosos é herdada aos loucos, essa visão perversa e desgraçada, a imagem da impureza, da ausência divina e a condenação à marginalidade. Os loucos são o exemplo reverso de conduta social: para existir um estatuto de normalidade, deve também existir o seu revés, a loucura, e neste rótulo, um imenso número de sujeitos pertencentes a uma ampla gama de vulnerabilidades será enquadrado.

> Frequentemente, nos mesmos locais, os jogos da exclusão serão reencontrados. [...] Pobres, vagabundos, presidiários e 'cabeças alienadas' assumirão o papel abandonado pelo lazarento, e veremos que salvação se espera dessa exclusão, para eles e para aqueles que os excluem.[55]

A fabricação do estreito vínculo entre loucos e leprosos não fica restrita apenas a uma concepção estigmatizada, mas está escancarada no cotidiano dessa Europa arrasada. Os mendigos, ou os aleijados de Brueghel[56] são a mescla absoluta dessa pena à qual muitos foram sentenciados, pois são tão leprosos quanto loucos. Diante dessa dupla condenação, são escorraçados ao exterior dos muros das cidades e tornam-se objeto de observação e escárnio.

---

[54] FOUCAULT, Michel, 2019, p. 6.
[55] *Ibid.* p. 6.
[56] BRUEGHEL, Pieter I. *Les Mendiants ou Les Culs-de-jatte,* 1568. Óleo sobre madeira, 21,5cm x 18,5 cm. Coleção Museu do Louvre.

As feições do grupo débil sugerem problemas neurológicos, e além disso, a falta de suas pernas talvez não exiba apenas uma ideterioração física causada pela infecção, mas, quem sabe, a própria imobilidade social que os aflige. O teor geral trágico da cena era a alegação de uma decadência moral instalada nesses processos, e nos próprios indivíduos que tomavam essa postura. A degradação não era só dos estropiados, mas de seu mundo. Ambos os lados são tomados por uma atmosfera de indisposição geral, avessa ao convívio comum. E dessa maneira, esses sujeitos estarão sentenciados a viver apenas entre si, em seus devidos grupos.

> Uma das razões pelas quais a representação desses doentes era tão típica nos séculos XV e XVI era o desprezo que grande parte da sociedade sentia pelos mendigos. Essa visão crítica também era compartilhada por certos artistas, à medida que se espalhava a opinião de que os pobres e deficientes eram preguiçosos demais para trabalhar. Como resultado, em resposta a essa tendência, tornou-se necessária a ideia de controle municipal sobre a distribuição de esmolas, o desenvolvimento de um programa de alimentação e saúde pública e a criação de instituições correcionais onde essas pessoas pudessem encontrar trabalho.[57]

Figura 8 - Les Mendiants ou Les Culs-de-jatte.

Fonte: Pieter I. Brueghel, 1568.
Óleo sobre madeira, 21,5 x 18,5 cm. Coleção Museu do Louvre.

[57] ORTIZ, Alberto. *Los lisiados de Pieter Brueghel, el viejo.* Fundación IO, 2019. Disponível em: https://old.com.fundacionio.es/2019/03/01/los-lisiados-de-pieter-brueghel-el-viejo/ .

Ainda outro objeto, a *Stultifera Navis* ou a alegoria do *Navio dos Tolos*, ganha súbito aumento de representação no século XV, e mostra, a sua maneira, o tratamento de exclusão e, por meio deste, purificação, que as águas e sua *magia revitalizante* poderiam realizar aos mentecaptos. A justificativa desse retorno simbólico da nau era que

> ela simboliza toda uma inquietude, soerguida subitamente no horizonte da cultura europeia, por volta do fim da Idade Média. A loucura e o louco tornam-se personagens maiores em sua ambiguidade: ameaça e irrisão, vertiginosa desrazão do mundo e medíocre ridículo dos homens. Antes de mais nada, toda uma literatura de contos e moralidades. Sua origem, sem dúvida, é bem remota, Mas, ao final da Idade Média, ela assume uma superfície considerável: longa série de 'loucuras' que, estigmatizando, como no passado, vícios e defeitos, aproximam-nos todos não mais do orgulho, não mais da falta de caridade, não mais do esquecimento das virtudes cristãs, mas de uma espécie de grande desatino pelo qual, ao certo, ninguém é exatamente culpável, mas que arrasta a todos numa complacência secreta.[58]

Registros da época indicam que os loucos eram entregues aos comerciantes e aos marinheiros, e, por isso, abandonados aos ventos de sua própria sorte – ou à falta dela. O intuito dessas viagens era para que pudessem ser "perdidos de vista" os problemas, nessa *terapia náutica*. Na hipótese do sucesso, caso ninguém fosse obrigado a "caminhar na prancha", era esperado que, assim, seus espíritos se esclarecessem.

> Fechado no navio, onde não se escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo. É um prisioneiro da mais livre, da mais aberta das estradas: solidamente acorrentado à infinita encruzilhada. É o Passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem. E a terra à qual aportará não é conhecida, assim como não se sabe, quando desembarca, de que terra vem. Sua única verdade e sua única pátria são essa extensão estéril entre duas terras que não lhe podem pertencer.[59]

Por outro lado, fica evidente a imagem de uma embarcação entregue às mãos de sujeitos subversivos – tanto propriamente os loucos, quanto os capitães que aceitavam essa tarefa, e, em decorrência disso, faziam-se tão igualmente insanos quanto sua carga – e, disso, o que se indica, é uma nau navegada sem claros rumos, que ilustrava a imagem do presente naufrágio social que se alastrava por todos os cantos:

> a Nau dos Loucos, estranho barco que desliza ao longo dos calmos rios da Renânia e dos canais flamengos. [...] De todas essas naves romanescas, a *Narrenschiff* é a única que teve existência real, pois eles existiram, esses barcos que levavam sua carga insana de uma cidade para outra. Os loucos tinham então uma existência facilmente errante.[60]

---

[58] FOUCAULT, Michel, 2019, p. 13-14.
[59] *Ibid.*, p. 12.
[60] *Ibid.* p. 8-9.

Em 1494, Sebastian Brant havia publicado seu longo poema satírico *Das Narrenschiff*,[61] com dezenas de xilogravuras atribuídas a Albrecht Dürer. Neste, toda a sorte de sujeitos caíram em seu sarcasmo, independentemente de sua posição ou importância. O autor apontava um dedo crítico e irônico, e aos seus olhos, eram todos néscios.[62] A construção do poema, dá-se, de alguma maneira, como um "empréstimo do velho ciclo dos argonautas".[63] Brant incluiu a si mesmo no poema, numa postura reflexiva e autocrítica.

> Todos os Estados encontram-se agora saturados de escrituras sagradas e de tudo o que se destina à salvação da alma: tanto a Bíblia, que traz os ensinamentos dos santos padres, como livros de toda sorte, em tal quantidade que me causa estranheza que não tenham aprimorado ninguém. Ao invés disso, a Escritura e os preceitos são recebidos com desprezo, e o mundo inteiro continua mergulhado em trevas e cometendo pecados às cegas. Todas as ruas e travessas estão apinhadas de insensatos; eles vivem entregues às maiores tolices, mas não aceitam serem chamados de néscios. Por isso, pensei em como embarcar os insensatos na nau: serão necessários galé, veleiro, gripo, barqueta, escuna, canoa, cimba, draga, chalupa, e ainda trenó, carreta, carrinho de mão, carroça, pois um barco apenas não seria o bastante para levar a multidão de néscios. O número é tão grande que, como um enxame de abelhas em voo, vários correm por toda parte em busca de transporte para a travessia e, sem encontrá-lo, tentam nadar até o navio. Cada qual deseja ser o primeiro a chegar. Muitos tolos e néscios conseguem subir a bordo e deles eu fiz aqui um retrato. Aqueles que não tiverem apreço pela escrita e os que não souberem ler irão reconhecer sua própria essência no desenho e poderão ver como são, a quem se igualam e o que lhes falta. Chamo-o de Espelho dos Insensatos, pois nele cada tolo se vê refletido: quem aí se mira, conhecerá como realmente é. Quem olhar diretamente para sua imagem no espelho perceberá que não deve tomar-se por douto ou presumir ser o que não é, pois não há entre os vivos quem não tenha falhas ou quem possa afirmar que é um sábio e não um parvo.[64]

> Calo-me, pois os lobos não estão longe. Um insensato fere a muitos antes do tempo e não sabe o mal que lhes causa. Se cada um fosse a espalda do outro, então saberia de suas dores. Quem quiser, que leia este livro de néscios. Eu sei muito bem onde o sapato me aperta, e portanto se ouvir criticarem-me dizendo: 'Médico, curai a vós mesmos, pois sois da mesma categoria', eu o sei e confesso a Deus que cometi muitos contrassensos e faço parte da ordem dos tolos. Por mais que puxe para tirar o gorro dos insensatos, ele nunca me abandona.[65]

> [Num protesto contra a pirataria e as reproduções grosseiras de sua obra]: [...] não foram poucos os que, talvez após ter bebido um bom tanto, quiseram a bel-prazer pendurar-lhe novos versos. Aqueles que assim fizeram deveriam ter-se lembrado que desde há muito já se encontram sentados na nau, para a qual levei a eles e a outros; e assim poderiam ter-se poupado o esforço. [...] Muitos dos meus versos foram cortados, perdendo-se o sentido na metade; muitas rimas tiveram de agachar-se para caber no molde e formato de impressão. [...] Nem todo néscio saberia fazê-la, a não ser que se chamasse como eu, o insensato Sebastian Brant.[66]

---

[61] BRANT, Sebastian. *A Nau dos Insensatos*. São Paulo: Octavo, 2010.
[62] Sujeito sem coerência, incapaz de produzir sentido, ignorante ou estúpido.
[63] FOUCAULT, Michel. 2019, p. 8. O poema, naturalmente, ecoa o apreço pelo ajuntamento de todos os tipos de pessoas que se podia ler, séculos antes, no poema de Dante.
[64] BRANT, Sebastian, *op. cit.*, p. 21-22.
[65] *Ibid.* p. 337.
[66] *Ibid.* p. 351.

Figura 9 - [Sem Título]

Fonte: Albrecht Dürer, ca. 1494.
Legenda: "A nau dos insensatos – Rumo à Insensatolândia! – Sejamos todos alegres – Doutor Grifo".[67]

Figura 10 - [Sem Título]

Fonte: Albrecht Dürer, ca. 1494.
Legenda: "À dança dos parvos eu me uno, colocando-me na dianteira do desfile, pois vejo ao meu redor uma montanha de livros que não leio e nem consigo entender".[69]

Figura 11 - [Sem Título]

Fonte: Albrecht Dürer, ca. 1494.
Legenda: "Já estou com um pé na cova e o cutelo do esfolador está espetando minha bunda, mas eu me recuso a abandonar minha insensatez".[68]

Figura 12 - [Sem Título]

Fonte: Albrecht Dürer, ca. 1494.
Legenda: "Quem não prende bem a cilha antes de cavalgar e em tempo não toma as precauções sensatas é motivo de escárnio quando cai ao chão".[70]

[67] BRANT, Sebastian, 2010, p. 20.
[68] *Ibid.* p. 34.
[69] *Ibid.* p. 26.
[70] *Ibid.* p. 50.

Produzido na mesma época, “chegou-se mesmo a supor que o quadro de Bosch [O navio dos loucos, ca. 1475-1500] fazia parte de toda uma série de pinturas ilustrando os principais cantos do poema de Brant”.[71]

Figura 13 - La Nef des fous.

Fonte: Hieronymus Van Aken Bosch, ca. 1475-1500.
Óleo sobre madeira, 33 x 66,4cm. Coleção Museu do Louvre.

[71] FOUCAULT, Michel, 2019, p. 17.

Torna-se possível considerar a loucura como não acabada, mas sob o alicerce das relações sociais que envolvem os sujeitos, e que são sempre de época, bem como também as práticas sociais de rotulação e identificação dos indivíduos pertencentes a diversos grupos minoritários que cairão nas desgraças inscritas aos desviantes:

> cento e dezesseis dos cantos do poema de Brant destinam-se a traçar o retrato dos insanos passageiros da Nau: são os avaros, os delatores, os bêbados. São os que se entregam à desordem e à devassidão; os que interpretam mal as Escrituras, os que praticam o adultério. [...] O projeto e o sentido da obra; trata-se de mostrar, [...] em suma, tudo o que o próprio homem pode inventar como irregularidades de conduta.[72]

Trata-se, então, de uma formação *discursiva* da loucura, também determinada historicamente pela arbitrariedade da medicina e da biologia neste assunto.[73] Essa definição se transforma, se adequa e desfaz a depender do momento, e a arbitrariedade vai se estender junto às maneiras de lidar com esses sujeitos. É também numa obra de Bosch,[74] que se verifica a possibilidade de corrupção dos sujeitos portadores das verdades psicopatológicas. O médico presente na cena, figura que em decorrência de sua própria formação, deveria ser, dentre todas, a mais "esclarecida", vestindo um chapéu de funil de cabeça para baixo, mostra-se um charlatão, "ainda mais louco que aquele a quem pretende curar – com toda sua falsa ciência".[75] Um médico louco seria mais ou menos capaz de exercer essa verdade psicopatológica? E no caso de tratar outros pacientes, trataria a si mesmo com os mesmos métodos e intensidade?

> [Na Renascença] a consciência crítica da loucura viu-se cada vez mais posta sob uma luz mais forte, enquanto penetravam progressivamente na penumbra suas figuras trágicas. Em breve estas serão inteiramente afastadas. Será difícil encontrar vestígios delas durante muito tempo; apenas algumas páginas de Sade e a obra de Goya são testemunhas de que esse desaparecimento não significa uma derrota total: obscuramente, essa experiência trágica subsiste nas noites do pensamento e dos sonhos, e aquilo que se teve no século XVI foi não uma destruição radical, mas apenas uma ocultação. [...] Sob a consciência crítica da loucura e suas formas filológicas ou científicas, morais ou médicas, uma abafada consciência trágica não deixou de ficar em vigília.[76]

---

[72] FOUCAULT, Michel, 2019, p. 25.

[73] Há uma crítica de Foucault ao poder psiquiátrico. Os psiquiatras, historicamente, ocuparam as posições de detentores legítimos do poder médico e, com isso, uma violenta neutralidade com relação aos desastres relacionados ao assunto. No mesmo sentido, é a psiquiatria que dita os contornos aos quais a sociedade deve encaixar suas maneiras de existir no mundo. A autoridade médica é constituída pela legitimidade da razão e da sanidade, tirando assim, do sujeito paciente, a autonomia de identificar sua própria razoabilidade.

[74] BOSCH, Hieronymus Van Aken. *A extração da Pedra da Loucura.* ca. 1501-05. Óleo sobre madeira. 34.5 x 48.5 cm. Coleção Museu do Prado.

[75] FOUCAULT, Michel, *op.cit.*, p. 26.

[76] *Ibid.* p. 28-29.

Figura 14 - A extração da Pedra da Loucura.

Fonte: Hieronymus Van Aken Bosch, ca. 1501-05.
Óleo sobre madeira, 34.5 x 48.5 cm. Coleção Museu do Prado.

Nos seguintes séculos, os desdobramentos disso culminam na criação de critérios que irão delimitar os mecanismos e as instituições atribuídas aos tratamentos e ao encarceramento. Ao revelar os seguintes métodos empregados a esse destino, verifica-se os meios pelos quais a própria estrutura de disciplinamento em si, levaria as pessoas à loucura. É para o entendimento disso, que se estende todo este argumento. É nesse momento que se expõe, mais evidentemente, uma das maneiras pelas quais o capitalismo, na história, tratou e trata os seus cidadãos atípicos, tendo como principais fundamentos, a incompreensão dessas condições e uma indisposição em entendê-las. A engrenagem produtiva, bem como a ignorância de seus atores, enunciam sua impaciência e a falta de um olhar empático, que seriam fatores necessários para desenredar a psique dessas pessoas. O resultado disso é a revelação de um sistema que se retroalimenta desses corpos corrompidos.

O processo de disciplinamento seria facilitado pelo fato de que muitos desses prédios já existiam, e novamente se reproduz a lógica aplicada na transformação dos leprosários em manicômios. Faz-se necessária a existência de um local em terra para que os "médicos com chapéu de funil" possam executar suas *cirurgias esclarecedoras*: "[sobre a nau] ela não irá mais de um aquém para um além, em sua estranha passagem; nunca mais ela será esse limite fugidio e absoluto. Ei-la amarrada, solidamente, no meio das coisas e das pessoas. Retida e segura. Não existe mais a barca, porém o hospital".[77]

Vê-se o louco – e todos os seus derivados –, como eterno objeto de disciplinamento e, com isto, essas instalações adotarão um caráter reformatório. Será uma tentativa de uma domesticação da loucura. "É sabido que o século XVII criou vastas casas de internamento".[78] Foucault mostra a amplitude desse poder médico através do exemplo do Hospital Geral em Paris, instituição de funcionalidade mista inaugurada em 1656:

> à primeira vista, trata-se apenas de uma reforma – de uma reorganização administrativa. Diversos estabelecimentos já existentes são agrupados sob uma administração única. [...] 'De todos os sexos, lugares e idades, de qualquer qualidade de nascimento, e seja qual for sua condição, válidos ou inválidos, doentes ou convalescentes, curáveis ou incuráveis'. [...] Essa tarefa é confiada a diretores nomeados por toda a vida, e que exercem seus poderes não apenas nos prédios do Hospital como também em toda a cidade de Paris sobre todos aqueles que dependem de sua jurisdição: 'têm todos os poderes de autoridade, direção, administração, comércio, polícia, jurisdição, correção e punição sobre todos os pobres, de Paris, tanto no interior quanto no exterior do Hospital Geral.' De saída, um fato é evidente: o Hospital Geral não é um estabelecimento médico. [...] E além dos tribunais, decide, julga e executa. 'Para tanto, os diretores disporão de: postes, golilhas de ferro, prisões e celas [...] não obstante não se concederá nenhuma defesa ou exceção'.[79]

[77] FOUCAULT, Michel, 2019, p. 43.
[78] *Ibid.* p. 48.
[79] *Ibid.* p. 49-50.

No mesmo esforço que os Hospitais Gerais na França, vêm as *Zuchthäusern*, "casas de correção e trabalho forçado" alemãs, como também as *Narrentürmer*, "torres dos loucos". Ainda seriam populares, na Inglaterra, instituições como as *houses of correction*, que teriam existido há pelo menos um século antes, e que foram sucedidas pelas *workhouses*, uma variedade de albergue, que na forma de enormes galpões, e de maneira bastante precária, abrigavam os pobres e os mendigos em troca de trabalho. Ademais, um grande número de prisões e manicômios também estaria num processo de espalhamento mundial.

Novamente, essas instalações sempre têm em si um caráter mutável, suas funções variam de século em século e a cada reforma de governo e de sociedade, bem como seu entendimento para com seus "residentes" se adequa a depender da necessidade. Em reforço a essa ideia, nota-se que, no século XIX, uma quantidade considerável de *workhouses*, que um dia foram *houses of correction*, iriam transformar-se em asilos, tal como os leprosários em manicômios, e estes em clínicas psiquiátricas e assim por diante. O fato de algumas dessas instituições penitenciárias adotarem métodos de produção aos seus ocupantes – nas *workhouses*, encontrava-se uma lógica recorrente de trabalho árduo, algumas eram detentoras de oficinas de costura, fiação, teares, lavanderias, moinhos, e ainda o trabalho puramente braçal: quebrar pedras, esmagar ossos para produzir fertilizantes –, indicava uma maneira à qual o sistema via necessidade de tornar os bandidos, necessitados, doentes e deficientes, de alguma maneira, por bem e/ou por mal, produtivos.

Em 1830, na Inglaterra, foram instituídas novas diretrizes pela Comissão da Lei dos Pobres, numa tentativa de lidar com o imenso número de pessoas em condição de miserabilidade. Em virtude disso, em 1836, foi inaugurada uma *workhouse* na cidade de Andover. Contudo, um incidente que ocorreu por volta de 1830-40, o *Escândalo da Workhouse de Andover*, teria escancarado os horrores que passavam os seus residentes:

> a comida era escassa, anos consecutivos de mau tempo e colheitas ruins deixaram centenas de milhares de pessoas à beira da inanição. As doenças eram desenfreadas, a temida cólera se espalhando rapidamente, dificultando o trabalho e o ganho de dinheiro. A vida para os pobres estava se tornando cada vez mais difícil. Os soldados dispensados após seus serviços nas guerras napoleônicas inflaram o número de desempregados. [...] Grupos de trabalhadores famintos, sem-teto e desempregados, sem nada a perder, se reúnem em noites, determinados a compartilhar suas queixas. Eles começam a quebrar máquinas agrícolas que, em sua opinião, haviam roubado seus empregos, incendeiam celeiros e montes de feno, roubam e atacam proprietários de terras e fazendeiros, e o conflito se espalha por todo o sul da Inglaterra. [...] Suas ações foram recebidas com brutalidade, reprimidas por uma milícia e um sistema judicial que resultou em enforcamento e deportações. [...] Na década de 1830, decidiu-se que isso perpetuava um sistema de pauperismo e que o novo sistema seria um sistema nacional, que removeria os pobres de suas casas e os colocaria em grandes instituições onde trabalhavam em troca de seu

> sustento. Homens e mulheres separados, seus bens e dignidade confiscados, seriam tratados e presos por seu crime de serem pobres. [...] Os trabalhadores de Andover haviam sido alguns dos grupos mais ferozes durante a revolta operária da década de 1830. Eles formaram um grupo violento e desesperado, capaz de semear o caos e a destruição por toda a região. Eles tomaram suas punições, e, quando o asilo de Andover foi fundado em 1835, seus guardiões eram justamente aqueles que haviam sofrido os incêndios e roubos provocados por esses pobres. Por isso, buscaram vingança, e as condições no asilo de Andover tornaram-se terríveis. Ao longo dos anos, ocorreram abusos de todos os tipos, sem que os governadores do asilo tomassem qualquer providência para melhorar a situação. [...] O diretor e a diretora, ex-militares, administravam o local como uma instituição penal. Eles roubavam as rações de comida dos prisioneiros e aplicavam punições brutais. Os indigentes passavam tanta fome que brigavam pelos ossos que eram obrigados a triturar para fazer adubo, na esperança de comer qualquer pedaço de carne que lhes restasse. Muitos dos ossos estavam em decomposição e eram de diversos animais, inclusive alguns de um cemitério local onde uma nova igreja estava sendo erguida. Após anos de campanha, quando John Walter expôs essa história no jornal The Times, o público e o governo ficaram tão chocados que o sistema implementado pela Comissão da Lei dos Pobres foi investigado e desmantelado. Em 1847, a Comissão da Lei dos Pobres foi finalmente dissolvida ao final de seu mandato, e um novo conselho assumiu o seu lugar. O sistema de asilos continuou até o século XX, mas o governo assumiu o controle, nomeando um Ministro de Estado com assento na Câmara dos Comuns. O asilo de Andover permaneceu em funcionamento até o final do século XIX.[80]

Figura 15 - A Bastilha de Andover.

Fonte: Ilustração do jornal “The Penny Satirist”, 1845.
Legenda: “Os pobres catando os ossos para viver”.

A essa ideia de produtividade, os loucos não ficaram imunes; contudo, foram dispostos numa ideia de produtividade distinta: se o sistema faz necessária uma vasta existência de loucos, tanto pela necessidade de um cidadão com imagem negativa, como daquela *exaltação inversa*, eles não poderiam ser, em momento algum, uma *commodity* em

[80] BANHAM, Helen. *The Andover Workhouse*. Hampshire History, 2014. Disponível em: https://www.hampshire-history.com/andover-workhouse/ .

escassez, e por isso, as *workhouses* (e outras instituições) se davam, efetivamente, como fábricas de loucos, e os produziam exatamente a partir dos sujeitos marginalizados.

> Em períodos de escassez de mão de obra, os asilos ofereciam uma grande reserva de trabalhadores, cuja bruta exploração tinha a vantagem adicional de reduzir os salários daqueles que estavam fora deles; em períodos de abundância de mão de obra, os asilos absorviam um grande número de desempregados, mantendo-os subjugados e sob vigilância. O propósito político, ou ideológico, do confinamento talvez seja mais difícil de precisar com exatidão, mas o filósofo Michel Foucault argumentou de forma plausível que ele visava punir a 'imoralidade do irracional' e afastar a ameaça revolucionária – representada pela loucura – da liberdade política e pessoal absoluta.[81]

> No contexto da lógica do desvio social do século XVII foi atribuída ao trabalho a função de auxiliar na manutenção da ordem social e econômica, antes mesmo do nascimento da Psiquiatria no campo médico. Pinel, ao tomar a loucura como patologia no contexto da lógica do desvio moral do século XVIII, utiliza o trabalho como recurso terapêutico no tratamento moral e o submete à autoridade médica, legitimando a ciência psiquiátrica e dando origem a uma nova relação entre o social e a inscrição da loucura (Guerra, 2009). Para Foucault, (1961/2003) em *A História da Loucura na Era Clássica*, o internamento no século XVII não estava ligado ao tratamento ou à cura, mas sim a um imperativo de trabalho com a finalidade de impedir a mendicância, a ociosidade e as desordens sociais nos períodos de crise econômica e social. Fora da crise, em momentos de pleno emprego e altos salários, a opção não é mais prender os sem trabalho, mas sim ocupá-los enquanto presos (dentre eles, os loucos) – como mão-de-obra barata para garantir a prosperidade da sociedade liberal da época. Nesta perspectiva, o trabalho era utilizado pelas instituições de assistência leiga como remédio contra o desemprego em momentos de crise econômica e como um estimulante para os momentos de desenvolvimento industrial, não havendo distinção entre loucos e demais degenerados sociais visto que todos eram ocupados e produziam conforme suas possibilidades.[82]

Além desse tipo de produção, aos loucos, ainda foi destinada uma *produtividade passiva* – que estava dada pela sua simples existência e pelos seus modos de agir –, a do entretenimento. Como anteriormente apresentados, os *Dangas,* os bobos da corte, e a reclamação de Sebastián de Morra na obra de Velázquez, foram alguns exemplos pelos quais se observou, na história, em algum nível, a espetacularização desses sujeitos desviantes. Contudo, a partir do século XVII, enfatizava-se ainda a necessidade de outros tipos de espetáculo relacionados às doenças e ao diferente. Os fetiches, o vexame, a observação curiosa, e a necessidade de repulsa, faziam a confirmação dos sujeitos sãos de suas próprias faculdades mentais, e assim, encontrariam-se determinados locais públicos que se destinavam a entreter e a convencer seus espectadores de suas próprias condições de sensatez.

---

[81] CROW, Thomas, 1999, p. 88-89.

[82] ANDRADE, M. C.; COSTA-ROSA, A. O encontro da loucura com o trabalho: concepções e práticas no transcurso da história. In: *Gerais: Revista Interinstitucional de Psicologia*, vol. 7, 2014, p. 27-41. Disponível: https://docs.bvsalud.org/biblioref/2018/04/882496/v7n1a04.pdf .

O primeiro caso são os circos, muito conhecidos pelo espetáculo que promovem, mas que, na história, constituiriam-se de maneira muito relevante a partir dos diferentes tipos de pessoas que ali se apresentavam, e de suas debilidades. Com seus personagens marcantes – como por exemplo, a figura da mulher barbada, possuidora de algum desregulamento hormonal, ou acometida pelo *hirsutismo*[83] –, era local em que comumente se buscava o diferente e, em decorrência disso, abririam-se precedentes para a reprodução das mesmas lógicas exploratórias.

Uma obra de José de Ribera (*Magdalena Ventura con su marido e hijo o La barbuda de los Abruzos*, 1631), mostra uma mulher barbada amamentando seu filho, ela tem mãos fortes, expressão resoluta e corpo enrijecido, fatores que enfatizam a sua "masculinidade". A junção da posição dela, à frente de seu marido, que tem expressão receosa, colocados num fundo escuro e com estelas de pedra com algumas inscrições do tipo "um grande milagre da natureza" e "teve três filhos antes de, aos 37 anos, começar a crescer uma densa barba", fazem da acomodação geral da obra, a de dramática tragédia.

Orientado diretamente – como se verifica pelo próprio título –, na obra de Ribera, um desenho feito à tinta, num momento mais tardio na carreira de Goya, confirmaria que os olhos do artista também estariam voltados para estes desviantes, mas numa percepção diferente. Já fazem algumas décadas que ele "desenha regularmente aquilo que vê ou aquilo em que pensa, constituindo assim uma espécie de diário de bordo visual, destinado a ele mesmo ou a amigos próximos".[84]

É através da quebra do enrijecimento da figura, tanto pela sua remoção do fundo trágico, quanto pela rearticulação do corpo da mulher, e ainda principalmente pelo seu riso, que o desenho de Goya simultaneamente produziria um sentimento de ternura entre a mulher e seu bebê, que brinca com a barba dela – o elemento que seria a causa de todos os problemas, e do estranhamento sobre essa pessoa. Apesar de algum divertimento, essa contradição faz, ao mesmo tempo, perceber uma rudimentar presença daquela *abafada consciência trágica*, que antes apontava Foucault.

[83] Nome dado ao crescimento excessivo de pelos no corpo da mulher, em locais em comum aos homens.
[84] TODOROV, 2014, p. 53.

Figura 16 - Magdalena Ventura con su marido e hijo o La barbuda de los Abruzos.

Fonte: José de Ribera, 1631.
Óleo sobre tela, 194 x 126 cm.
Coleção Fundação Casa Ducal de Medinaceli.

Figura 17 - Esta mujer fue retratada en Nápoles por José Ribera o el Españoleto, por los años 1640.

Fonte: Francisco de Goya, ca. 1814-17.
Tinta sobre papel, 26 x 18 cm.
Coleção Museu de Belas Artes de Boston.

O segundo exemplo, possivelmente a mais alta expressão de descomedimento com relação aos sujeitos desviantes – em caso de possibilidade de mensurar o desastre –, são os zoológicos humanos, que eram destinados a todo tipo de variação de indivíduos, e que se tornam locais adequados à objetificação mais extrema e desumanizadora à qual um ser humano poderia ser submetido. As deficiências físicas, as monstruosidades, os incivilizados e sujeitos de diferentes raças e etnias – principalmente dos povos originários de África e da América do Sul –, serão considerados "primitivos", e portanto, fazem parte das diferentes "áreas de visitação" desses zoológicos europeus. Neles, os loucos seriam menos frequentes, pois seus principais objetos de fascínio eram as diferenças etnorraciais, contudo, pela própria linha argumentativa construída até o momento, não seria difícil imaginar que a incompreensão do europeu para com os nativos de outros continentes também seria um precedente de associação classificatória deles com a loucura: aos olhos invasores, observa-se que os loucos seriam todos aqueles que não eram eles mesmos.

A autonomia de sujeitos desviantes seria um elemento que, durante a história, criaria pontos de choque contra aqueles que são os mais adeptos ao *status quo*. Isso se estenderia dos loucos à colonização, à patologização, ao ódio ao ócio, ao riso, ao divertimento, à problematização da sexualidade e ao abjeto.

O terceiro local destinado ao entretenimento, e que se valia dos insensatos como objeto direto para isso, são exatamente os manicômios. Acima, foi indicada a maneira pela qual essas instituições se formaram e como elas se destinavam à supressão violenta de uma população em vulnerabilidade, mas dessa vez, irão abrir-se como um tipo de lazer para o público geral, em troca de apenas algumas moedas, e da humilhação dos internos:

> em 1815, ainda, a acreditar num relatório apresentado na Câmara dos Comuns, o Hospital de Bethleem exibe os furiosos por um *penny*, todos os domingos. Ora, a renda anual dessas visitas elevava-se a 400 libras, o que pressupõe a cifra espantosamente alta de 96 mil visitas por ano. [...] Mirabeau relata em suas *Observations d'un voyageur anglais* que os loucos de Bicêtre eram mostrados como 'animais curiosos ao primeiro campônio que aceitasse pagar um *liard*'. [...] [Relembrando a correlação com os bobos da corte]: alguns carcereiros tinham grande reputação pela habilidade com que faziam os loucos executar passos de dança e acrobacias, ao preço de algumas chicotadas. [...] [Era como] atribuir aos insanos o cuidado de mostrar os loucos, como se coubesse à própria loucura prestar testemunho com relação àquilo que ela era.[85]

São muitos os relatos de visitações que esses locais recebiam, e dentre eles, havia, além materiais escritos por alguns psiquiatras – críticos a essa prática exploratória e degradante, como por exemplo Esquirol –, também, uma carta escrita por Goya.

> Vi os nus, cobertos de trapos, tendo apenas um pouco de palha para abrigarem-se da fria umidade do chão sobre o qual se estendiam. Vi-os mal alimentados, sem ar para respirar, sem água para matar a sede e sem as coisas necessárias à vida. Vi-os entregues a verdadeiros carcereiros, abandonados à sua brutal vigilância. Vi-os em locais estreitos, sujos, infectos, sem ar, sem luz, fechados em antros onde se hesitaria em fechar os animais ferozes, e que o luxo dos governos mantém com grandes despesas nas capitais.[86]

> [Sobre a obra *Corral de Locos*, 1794, numa das cartas] de Goya a Iriarte: 'Representa um pátio de loucos no qual se veem dois deles lutando, completamente nus, enquanto apanham do homem que os vigia, e outros [vestidos] com sacos (é uma cena à qual assisti em Saragoça)' (7 de janeiro de 1794).[87]

---

[85] FOUCAULT. Michel, 2019, p.149.

[86] ESQUIROL, Jean E. D., Des Établissements consacrés aux aliénés en France. In: ESQUIROL, Jean E. D. *Des Maladies Mentales*, T.II. Paris: J.B. Baillière, 1838. Disponível em: https://archive.org/details/b33287612_0002.

[87] GOYA *apud* TODOROV, Tzvetan, 2014, p. 45-46.

A obra que resulta desse relato faz emergir algumas questões acerca do assunto. Na pintura, vê-se um grupo de loucos, cada um em seu delírio, mas, coletivamente, agitados. Brigam entre si, suplicam e imaginam, urgem à insanidade. Estão colocados nus, num pátio de muros altos e, "dessas nudezas [dos corpos, que se estendiam] ao longo dos muros [também] nus", fazem-se "visíveis corpos suplicantes, corpos oferecidos às correntes e aos chicotes, que contradiziam o delírio dos rostos menos pela miséria desse despojamento do que pela verdade humana que se manifestava em toda essa carne intacta".[88]

De alguma maneira, também se faz possível captar aquela *produtividade passiva* à qual os loucos foram imputados, mas que, dessa vez, não apareceria apenas neles, mas na própria na forma da obra: em sua cena reclusa, um pátio distingue entre os seus muros, em sua área, um enorme espaço vazio ou abatido, que também é indicado, tanto acima, quanto abaixo do centro da obra. Este espaço foi construído em partes quase antagônicas, numa completamente escurecida, e noutra excessivamente superexposta, fazendo surgir, a partir deste contraste, uma posição de indefinição em que se agitam os loucos, e que se defronta com o tumulto dos mesmos. Se o contra-iluminismo formal do *pedreiro bêbado* era a ativação de seu corpo, partindo para fora de um estado de mortificação, era porque o engajamento iluminista exigiria que o *pedreiro ferido* estivesse combalido, pois, para ser exibido no palácio real, ele devia manifestar-se de uma forma menos ameaçadora. Novamente, a prostração tinha uma tarefa crucial, mas que, dessa vez, dava-se mais no espaço do que em seus agentes.

Essa mortificação das áreas de representação cria um rebaixamento da visão sobre a pintura, dificultando, ou até mesmo impossibilitando que seja feita uma análise completa da obra. Esta, por sua vez, expande-se a partir dessa *produtividade passiva* e ilegibilidade, impedindo que o observador enxergue diante da grandeza indefinida desses muros e dessa iluminação. A luz, nesse caso, dá-se tão umbrosa quanto o fundo da imagem, escuro como breu, fazendo a obra se criar como um jogo contraditório entre esses espaços mortificados, incompreensíveis, e seus atores à frente. O louco empoleirado: "uma presença humana já liberada e como que livre desde o começo dos tempos, por um direito de nascimento", foi "[mostrado] em seu vigor e cujos gestos, se invocam seus sonhos, cantam sobretudo sua sombria liberdade".[89] Pela impossibilidade da acuidade visual, profundamente exploratória da pintura, faz-se necessária "uma visão imaginária e aterrorizante da solidão, do medo e desesperança, engendrados pelas doenças mentais e alienação social".[90]

---

[88] FOUCAULT. Michel, 2019, p. 544.
[89] *Ibid.*, p. 544.
[90] CROW, Thomas, 1999, p. 88.

Figura 18 - Corral de Locos.

Fonte: Francisco de Goya y Lucientes, 1794.
Óleo sobre metal. 32 x 43 cm. Coleção Meadows Museum

Nesse período de forte influência iluminista, a razão, e o conhecimento que partia dela, atrelados a uma narrativa científica, foram os elementos discursivos mais relevantes, e uma contradição inerente a estes processos nunca deixou de se destacar. Muitos, ou todos, eram loucos, e identificar e tratá-los violentamente – mesmo se isso transgredisse a racionalidade que os próprios iluministas defendiam – fazia-se muitas vezes justificável. A condução punitivista desse tratamento faria surgir pontos de incongruência acerca do termo razão, em seu amplo sentido, mas ela não é, e nem deve ser considerada, necessariamente, ruim, afinal, a observação e as decisões racionais que foram tomadas sobre a situação dos loucos, principalmente por alguns importantes psiquiatras da época, como Philippe Pinel e Jean-Étienne Esquirol, foram responsáveis pelas reformas da institucionalidade dos manicômios, e seria o início do fim desses tipos de tratamento. Estes dois, tornaram-se os "libertadores" dos loucos de suas correntes, e os fundadores de uma nova psiquiatria em prol de um olhar mais humanitário.[91]

A razão aqui criticada, é a razão imediata cotidiana, que entendemos como aquela que é diretamente regida pelos processos socioeconômicos de mantenimento do sistema capitalista, e que teria sido um dos grandes fatores responsáveis pela fabricação desses horrores. No entanto, sobre o iluminismo, essa seria só uma dentre suas diversas contradições.

Algumas obras de Goya fazem, em meio e através de uma confusão, emergir o que se consideraria rachaduras na formulação de um ideal de racionalidade moderna. Para qualquer desviante, a (in)consciência da perda de sua razão, manifestava ser possuidora de um profundo conhecimento estrutural das relações humanas, e isso seria revelado somente quando se destaca uma mortificação de áreas da consciência ou exatamente da racionalidade.

A carência de uma análise lógica evidencia rudimentarmente a própria forma dessas relações, e ainda, faz-se profundamente incômoda e misteriosa à maioria dos sujeitos sãos, justamente pela imensa possibilidade de coisas que se ocultam nesse ambiente vago. Nesse sentido, seria como: ao tirar a consciência de um indivíduo, a ele sobrasse apenas a estrutura de sua situação. Dito de outra maneira: ao tirar a lógica (ou o discurso), restaria apenas sua *forma*, que seria indefinidamente mais reveladora do que o assunto a que esta poderia tratar.

Os horrores cotidianos de uma Espanha ambivalente, tão liberal quanto retrocessiva, criaram conflitos internos no qual o povo é disputado. Essa questão vinha acompanhada de

[91] Apesar disso, "essa compreensão súbita e 'real' da loucura é um mito, baseado, como todos os mitos, no esquecimento das origens históricas. A transformação do espaço de exclusão em espaço médico possibilitou que a loucura se tornasse objeto de observação e experimentação científica. Objetificar os loucos era dominá-los, já que eram definidos como produto de causalidades naturais, e na prática isso se tornou claramente uma nova forma de exercer poder sobre eles". (KHALFA, Jean. Introduction. In: FOUCAULT, Michel. *History of Madness*. Abingdon: Routledge, 2006). Tradução nossa.

um pacote de eventos absurdos ou que abalavam com a estrutura social do país, como a morte do Rei Carlos III, as incursões armadas e revolucionárias francesas, o *Majismo*, e até mesmo a reascensão da Inquisição, e assim, contribuíram para a construção desse ambiente fértil de fantasia, de violência e degradação. No mesmo período em que havia pintado *Corral de Locos*, Goya foi afastado de sua produção para a *Real Fábrica de Tapices*, e pouco tempo depois, de suas atribuições acadêmicas. Essa lenta retirada pública de Goya, o permitiria explorar outros pontos de sua produção, suprindo as necessidades de mudança e liberdade que ele mesmo havia manifestado e desejava há tanto tempo.

Dessa maneira, a produção da série *Los Caprichos* (1797-99) seria, em algum nível, determinante para essa libertação de Goya de alguns de seus vínculos públicos e assim, talvez inevitavelmente, a obra também iria espelhar isso em sua forma. Se antes Goya teria "movido montanhas" para criar sua circulação na aristocracia e na nobreza, cria-se uma impressão de que essa retirada, aparentemente, ocorreu sem grandes resistências por sua parte. Se Goya empenhou-se em dominar as técnicas de retrato e recebia com solicitude os convites de importantes figuras públicas para trabalhar em suas imagens, *Los Caprichos* parecia vir com um tanto de alívio, desinibição ou num desembaraço, das mãos do artista. Se Goya regrediu em seu estado social e salutar, a obra também regrediu. A gravura, em comparação à pintura, seria um tipo de obra rebaixada, publicamente de menor relevância, mas no entanto muito mais apta à circulação no espaço público.

Uma regressão também ocorria na Espanha, e a faria retornar à Idade Média enquanto os primeiros degraus da modernidade já estavam construídos. A dada realidade *ilustrada* se mostrava, em sua verdade, como um porão medieval, e essas masmorras estavam apinhadas de bruxas, duendes e todo um universo de criaturas soturnas. *Los Caprichos* faria redobrar a atenção sobre si ao trazer esse ambiente de ocultismo, e dessa forma, reflexionaria sobre a racionalidade imediata, suscitando um certo mau progresso do pensar em que a Espanha teria caído, em causas desse "iluminismo disparatado" que se construiu.

É como se resurgissem os grotescos *grylles* de Bosch e, assim, a arte regredia em si mesma, e se redobraria num passado nem tão distante assim. Na tentativa de um avanço da razão, cria-se também uma maneira pela qual ela retrocede, e esse retroceder eleva as questões sobre essa própria razão. Esse deslocamento que voltaria a uma Idade Média, colocaria em evidência uma *Moderna Idade Média* espanhola.

O *capricho* seria uma gravação que se inscrevia no imaginário de quem viveu naquele momento, e faria, nessa metalinguagem deslocada, a ênfase dos horrores através de uma fantasia. Pela *forma* da obra, a ironia faz dos horrores existentes, fantasia, e essa seria

uma maneira de aumentar ainda mais essa realidade, é um caminho feito pela indireta mensagem que a violência cria, quer dizer, um deslocamento dessa mensagem violenta faz elevar a atenção sobre isso. *Los Caprichos* talvez criasse exatamente uma soltura dos *grylles* aos céus, pela própria maneira que se deu o seu espalhamento. Anunciados como:

Figura 19 - [Sem Título]

Núm. 37 14?

DIARIO DE MADRID

DEL MIERCOLES 6 DE FEBRERO DE 1799.

Santa Dorotea Virgen. = Q. H. en la Iglesia de San Felipe Neri.

Observacio. meteorolog. de ayer.				*Afecciones astronomicas de hoy.*
Epocas.	*Termom.*	*Barometro.*	*Atmosferd.*	El 30 de la Luna. Sale el sol á las 7 y 59 m. de la m. y se pondrá las 5 y un m. de la tarde.
7 de la m.	3 r. o.	25 p. 5/8 l.	O. y Nub.	
12 del d.	3 1/2 r. o.	25 p. 8 1/4 l.	O. y Nub.	
5 de la t.	3 r. o.	25 p. 8 1/4 l.	O. y Nub.	

Coleccion de estampas de asuntos caprichosos, inventadas y grabadas al agua fuerte, por Don Francisco Goya. Persuadido el autor de que la censura de los errores y vicios humanos (aunque parece peculiar de la elogüencia y la poesia) puede tambien ser objeto de la pintura: ha escogido como asuntos proporcionados para su obra, entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil, y entre las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, la ignorancia ó el interés, aquellos que ha creido mas aptos á subministrar materia para el ridiculo, y exercitar al mismo tiempo la fantasia del artifice.

Fonte: Diário de Madrid, 1799.

Legenda: "Coleção de estampas de assuntos caprichosos, inventadas e gravadas em água-forte por D. Francisco de Goya. Persuadido o autor de que a censura dos erros e vícios humanos (ainda que peculiar da eloquência e da poesia), escolheu como assuntos proporcionados para sua obra entre a multiplicidade de extravagâncias e desacertos que são comuns na sociedade civil, e entre preocupações e mentiras vulgares autorizadas pelo costume, pela ignorância ou pelo interesse, aqueles que acreditaram ser mais aptos para subministrar a matéria para o ridículo e exercitar ao mesmo tempo a fantasia do artífice".[92]

Vendidos por apenas 4 *reales* cada,[93] a série de 80 gravuras surgia nesse formato que não faria, de sua circulação, a pública, mas viria com algum espalhamento um tanto marginal, e que, por isso, criaria ainda outro nível de sátira pela importância que Goya havia construído em sua carreira, contra um preço relativamente tosco e uma informalidade que o artista teria anunciado nesse primeiro momento. As imagens que a série trazia fizeram menção a reis,

[92] Parágrafo do jornal "Diário de Madrid", na edição do dia 6 de fevereiro de 1799. Disponível em: https://hemerotecadigital.bne.es/hd/viewer?oid=0001598112 .

[93] CROW, Thomas, 1999, p. 89. O conjunto todo não teria um valor baixo, mas o fato de ser precificado individualmente faz pensar que qualquer um com seus 4 *reales* levaria uma cópia, se assim quisesse.

nobres, pobres, feiticeiros, bruxas, sombras, bodes, padres e, com isso, passou também a ser ameaçada de censura pelo *Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición*.

As gravuras não eram totalmente alegóricas e nem literais, e sugerem "uma grande narrativa de caráter anedótico",[94] que, pelo riso, também lembraria dos bobos, e de um desatino que não daria conta de si mesmo, e que acabaria por se emaranhar nessa risada impostora, que, em si, traria a possibilidade de uma autoconsciência hedionda. Isto faz lembrar um comentário de Adorno sobre Kafka:

> aquele que viveu uma vez sob a máquina de Kafka jamais poderá estar em paz com o mundo, nem se contentar em julgar que o mundo vá mal: o momento reconfortante que sustenta a constatação da onipotência do mal é como que corroído pelo ácido.[95]

> Esses monstros, quimeras e híbridos [pessoas/animais], muitas vezes combinações inexistentes de elementos perfeitamente realistas, em geral, têm uma função didática, representam, por exemplo, os seres que habitam o inferno, cujos tormentos os humildes pecadores devem temer; ao mesmo tempo encarnam as fantasias ou as pulsões sádicas dos artistas e oferecem matéria aos devaneios dos espectadores.[96]

Se em Bosch, na Idade Média, esses seres eram os que habitam as profundezas do inferno, Goya os traz de volta à terra, elevando-os ao nível do chão. Naquele momento, eles são mesmo reais.[97]

Figuras 20 e 21 - As Tentações de Santo Antão (detalhe)

Fonte: Hieronymus Van Aken Bosch, ca. 1500.
Óleo sobre madeira, 128 x 101 cm. Coleção MASP.

[94] CROW, Thomas, 1999, p. 90.
[95] ADORNO, Theodor, 1973, p. 130.
[96] TODOROV, Tzvetan, 2014, p. 69.
[97] Curiosamente, num entrelaçamento da escrita e da argumentação, após escrever este pequeno parágrafo, encontrei, na página 70 do livro de T. Todorov, a seguinte frase: "Para retomar uma frase de Malraux: 'Bosch introduz os homens em seu universo infernal, Goya introduz o infernal no universo humano'".

Figura 22 - Duendecitos
(Los Caprichos nº49)

Fonte: Francisco de Goya, 1797-99. Gravura em chapa de cobre sobre papel. 28,5 x 20 cm.
Coleção RABASF.
Legenda: "Los verdaderos Duendes de este mundo, son ciertos espantájos de muchas especies q. comen y veven, y se rien de los demás".

Figura 23 - Ya van desplumados
(Los Caprichos nº20)

Fonte: Francisco de Goya, 1797-99. Gravura em chapa de cobre sobre papel. 28,5 x 20 cm.
Coleção RABASF.
Legenda: "Arrojan á escovazos de su casa las mugeres á los incautos q. cayeron en sus lazos, despues de vien desplumados; y no faltan personas grabes y muy reberendas q. las guarden las espaldas"

As manchas que ficam do processo, e os traços profundos no metal, que se traduziam em linhas escuras no papel, faziam da técnica da água-forte a responsável por uma parte da carga de pesadelo que ficava nessas impressões, e assim, criavam mesmo um peso nessas figuras. As duras gravações que as ferramentas faziam nas chapas de cobre não escondiam os traços que constituíam as figuras, e isso produziu, nestas, apesar da escureza, alguma revelação de sua matéria. Apesar de ser, tecnicamente, possível, Goya não aliviou os sulcos no metal que seriam responsáveis por esse traço grosseiro, e, por causa disso, a imagem impressa viria com esse elemento em seu estilo. Os riscos, ou rabiscos pretos, envolviam as personagens como que numa intenção de não passarem despercebidos, constituindo-lhes de negrura. Afinal, por que escondê-los? (Se eles são mesmo tão visíveis).

Figura 24 - Por qué esconderlos? (Los Caprichos nº 30)

Fonte: Francisco de Goya y Lucientes, 1797-99. Gravura em chapa de cobre sobre papel, 28,5 x 20 cm. Coleção RABASF.
Legenda: "Algunos tios amontonan y esconden dinero; pero no les faltarán sobrinos q. desentierren y malgasten".

Se "zombar das superstições do povo está em voga entre os esclarecidos",[98] as referências de Goya às crenças populares são simultaneamente críticas a essas, pelo fato de demonstrar um grande número de tolices ou ignorâncias presentes nelas, enquanto seriam, também, uma *crítica da crítica* dos *ilustrados* sobre estas, pois os mesmos entendiam essa *bruxaria popular* como se fosse uma grande imbecilidade: em contrapartida aos novos ideais de esclarecimento científico, eram um fruto da incultura, da incompreensão do mundo, e da falta de racionalidade. De uma maneira similar aos apontamentos críticos e satíricos que fez Brant na Nau dos Insensatos, em *Los Caprichos*, Goya também cria uma maneira de insinuar inúmeros desvios de conduta e, enquanto faz isso, a *forma* da obra ganha um outro nível de consolidação própria ao produzir esses redobramentos.

[98] TODOROV, Tzvetan, 2014, p. 64.

Figura 25 - Lo que puede un Sastre! (Los Caprichos nº 52)

Fonte: Francisco de Goya y Lucientes, 1797-99.
Gravura em chapa de cobre sobre papel. 28,5 x 20 cm. Coleção RABASF.
Legenda: "En el mundo se adora un leño vestido pr. un sastre, pr. q solo nos contentamos con la exterioridad."

O *Capricho 52*, intitulado "*Lo que puede un Sastre!*", indicaria a facilidade de criar essas crenças e os poderes que uma pessoa comum teria ao fazer isso, e em sua versão manuscrita, traz a frase: "em um mundo em que se adora um tronco vestido por um alfaiate, é porque nos contentamos apenas com a exterioridade", fazendo emergir, também, uma grande superficialidade dessas relações, ou propriamente de algumas crenças, tal como eram também superficiais as relações e toda aquela estrutura social aristocrata e *ilustrada*.

As obras da série *Los Caprichos* apresentadas aqui são de uma versão "manuscrita", quer dizer, que trazem algumas frases escritas pelo próprio artista logo abaixo de suas impressões, como um tipo de legenda, que enriquece o conteúdo visual. Essa escolha foi feita pelo fato de que, se em nossa metodologia, foi apresentado um conflito que diz respeito à impossibilidade de analisar plenamente a obra de Goya, pelo fato de ela não exatamente ter existido em seu próprio período, essas anotações, ou legendas, fazem-se muito valiosas para alguma e qualquer tentativa de analisá-las, ou simplesmente observá-las.

Duas outras placas da série dizem exatamente sobre Goya, pois são autorretratos, mas, ao mesmo tempo, internamente, muito dizem sobre si mesmas. Elas também recordam aquele indício, anteriormente comentado, de que o artista talvez experienciasse algum forte descontentamento, e assim, tivesse adquirido uma posição um tanto cética sobre as relações humanas, seja de qual lado fosse, do povo ou da nobreza, e até mesmo, de sua relação consigo mesmo e com sua produção. O Goya do *Capricho 01* era um intelectual, adepto iluminista,

> um artista cínico e desdenhoso, próspero e cauteloso, com bochechas rechonchudas, pálpebras inchadas e olhos penetrantes; ele parece plenamente convicto de sua própria superioridade e do valor de suas inúmeras denúncias de pecado, estupidez e corrupção, contidas nas oitenta gravuras seguintes.[99]

Mas o Goya do *Capricho 43* seria a sua plena face reversa, absolutamente tomado por uma desilusão, que viria a ser revelada por essa dose de desrazão. Era trazida por esses *montruos*, e pelo seu progressivo desaparecimento da sociedade, de seu esquecimento que está ocorrendo diante seus olhos, e ao qual ele não pode fazer muito para combater. Talvez o que ocorra seja uma intensa luta interna, entre a razão e a imaginação, o real e o onírico, o pesadelo e as luzes, ou até mesmo a existência e a inexistência que Goya tangencia pelo fato de talvez ser este o início de um enlouquecimento. Adentrar nesse mundo distinto, ser colocado nessa posição de louco, traria também um medo imensurável, já que um enorme repertório de observação desses sujeitos e tudo aquilo que eles viviam, ao longo de décadas, já havia se inscrito muito profundamente na mente do artista. Goya talvez se alimentasse de sua produção, e aqueles devaneios sombrios que suas figuras faziam emergir na mente dos observadores da obra, talvez estivessem recaindo ainda mais severamente sobre ele mesmo: "melancólico e com medo, instável e com falta de confiança, ele sofreu de um colapso da própria razão e, talvez, espere que outros experienciem o mesmo".[100]

---

[99] CROW, Thomas, 1999, p. 78.
[100] *Ibid.,* p. 78.

Figura 26 - Francisco Goya y Lucientes, Pintor (Los Caprichos nº 01)

Fonte: Francisco de Goya y Lucientes, 1797-99.
Gravura em chapa de cobre sobre papel. 28,5 x 20 cm. Coleção RABASF.
Legenda: “Verdadero Retrato suyo.”

Figura 27 - El sueño de la razón produce monstruos (Los Caprichos nº 43)

Fonte: Francisco de Goya y Lucientes, 1797-99.
Gravura em chapa de cobre sobre papel. 28,5 x 20 cm. Coleção RABASF.
Legenda: “Quando duerme la razon, todas son fantasmas y visiones monstruosas”.

A série *Los Caprichos*, se deu, de alguma forma, como uma demarcadora do fim dessa primeira fase da produção de Goya. Ela, como resultado de diversos eventos, bem como sucessora das obras que traziam os *divertimentos nacionais*, os *pedreiros* e *Corral de Locos*, acabou por determinar uma trajetória na qual o artista, publicamente, surgiu – com seus retratos e pinturas de temas religiosos –, bem como também, a maneira, e um tanto do porquê, ele acabou por desvanecer-se. Goya talvez não tenha desaparecido por completo da vida pública, mas possivelmente *Los Caprichos* sequer foram percebidos em seu tempo. Eles "poderiam ser comprados de um perfumista no endereço de Goya",[101] mas a venda durou apenas dois dias antes da censura da Inquisição, e "a importância de *Los Caprichos* ou escapou da Família Real ou foi ignorada pela mesma",[102] que seguiu encomendando outro diverso número de retratos.

Figura 28 - La Familia de Carlos IV

Fonte: Francisco de Goya y Lucientes, 1800. Óleo sobre tela. 280 x 336 cm. Coleção Museu do Prado.

[101] BATICLE, Jeannine. *Goya: Painter of Terror and Splendour*. Londres: Thames & Hudson, 1994, p. 80.
[102] *Ibid.,* p. 83.

Goya havia sido nomeado *Pintor del Rey*, e seu salário aumentado para *50 mil reales* anuais.[103] Em 1800, apenas um ano depois da publicação da série de gravuras, teria surgido também uma pintura que retratava o rei e sua família. Tal como nos *caprichos*, novamente se observava uma maestria de Goya em individualizar os personagens de suas obras, mas dessa vez, eles não eram fictícios, contudo, existiriam de uma maneira tão esquisita quanto os *duendecitos* do *capricho 49*. Mesmo ao continuar produzindo retratos – para cumprir sua função de pintor na nobreza –, Goya estaria num processo sem volta, e que, cada vez mais, iria tornar tudo o que fazia numa forma de olhar tão diferente.

O retrato da família real não esconderia nos rostos dos monarcas, uma enorme tolice da qual eles mesmos se constituíam. Não é à toa que, num período problemático da Espanha, uma pintura de seus governantes, iria trazê-los como que completamente alheios uns aos outros, e, no quadro, alguns deles sequer olham para seus parentes, e até mesmo, olham diretamente para os lados, ou para trás, como se sua importância ou sua pose – e propriamente suas posições, suas perspectivas – pouco importasse, apesar de serem eles os responsáveis diretos pela quantidade de querelas que se instalavam no país. Goya, num compromisso observador, põe-se à esquerda, e ao fundo do quadro, e assim surge uma questão: como se dá, conflitantemente, e em pensamentos, as duas observações distintas de um sujeito que, em questão de poucos anos, viu e relatou a barbárie que originou a ideia central de *Corral de Locos* e, ao mesmo tempo, nesse momento posterior, estaria num gabinete de pintura do rei?

Em sua forma, essas obras trazem um conteúdo, mas que apenas se cria sobre si mesmo – a contrapelo de alguma contextualização da trajetória tanto da Espanha quanto do artista –, e a partir de um elemento que se desdobra, fazendo de sua leitura algo muito além de um pensamento imediatamente formado quando as observa pelas primeiras vezes. A (des)razão delas se confronta com a razão de sua época.

> sob a lei da forma estética, a realidade existente é necessariamente *sublimada*: o conteúdo imediato é estilizado, os 'dados' são reformulados e reordenados de acordo com as exigências da forma e da arte, a qual requer que mesmo a representação da morte e da destruição invoque a necessidade de esperança. [...] A transcendência da realidade imediata destrói a objetividade reificada das relações sociais estabelecidas e abre uma nova dimensão da experiência: o renascimento da subjetividade rebelde. [...] A verdade da arte reside no seu poder de cindir o monopólio da realidade estabelecida (i. e., dos que a estabeleceram) para *definir* o que é *real*.[104]

[103] BATICLE, Jeanine, 1994, p. 85.
[104] MARCUSE, Herbert, 1977, p. 20-22.

Se, numa leitura foucaultiana, indicamos que o momento histórico de Goya, tal como o presente, são os da *história da emergência das razões modernas,*[105] a razão é – ou até o momento sempre foi – regida por decisões administrativas e de racionalização social. Dessa forma, percebe-se que as certezas imediatas são na maioria das vezes, senão em todas, alta ou puramente ideológicas. Em palavras diretas, desde muito antes, mas principalmente a partir do iluminismo, a história do pensamento se dará, também, como uma história da ditadura da razão. A partir da ciência deste fato, faz-se possível fugir ou cogitar fugir dessas razões, buscando um pensamento que desvie do determinado pela realidade imediata "racional" – ou num termo antes elaborado, da razão imediata cotidiana.

Talvez esse pensamento fosse aquele que se autonomiza, devendo trazer em si, um ato de reflexão. Esse ato é constituído de uma forma em que o pensamento em si mesmo se redobra, tal como em *Los Caprichos*. Viu-se, na série, uma obra que exige de seus objetos figurados uma abstração de sentido, que seja possível entender de mais de uma maneira, e, preferencialmente, que não esgotasse seus sentidos. Esse processo de que origina uma reflexão, é melhor teorizado pelo poeta romântico Friedrich Schlegel, e demonstrado por Walter Benjamin.[106] "A ação da liberdade, pela qual a forma torna-se forma da forma, como seu conteúdo, e retorna para si mesma, chama-se reflexão".[107]

---

[105] SAFATLE, Vladimir. Arqueologias das sombras da razão. In: FOUCAULT, Michel, 2019.
[106] BENJAMIN, Walter, 1993. Nesta obra, as teorias de Schlegel são profundamente articuladas.
[107] FICHTE, Johann G. Der Wissenschaftslehre. In: FICHTE, I. H. (ed.). *Sämtliche Werke*. Berlim: Veit & Comp, 1845, p. 67.

4 A reflexão como autonomização do pensamento

No momento do primeiro romantismo alemão,[108] diversas questões gnosiológicas foram discutidas, dentre essas, as relacionadas à produção filosófica de Fichte, foram emergidas e reformuladas pelos primeiros românticos,[109] Novalis e, fundamentalmente, F. Schlegel, num processo narrado detalhadamente por Walter Benjamin em sua tese de doutoramento em 1919.[110]

A questão da autonomia do pensamento, ou a dita reflexão, é associada por Benjamin à crítica como *medium–de-reflexão*.[111] Tendo um sentido duplo, a crítica poderia ser um meio *da* reflexão, ou seja, um modo desta, ou um meio *de* reflexão, isto é, como ela se constrói.[112] A reflexão é, portanto, fundamentada como um tipo de contrapartida do pensamento puramente lógico ou fixo, como diz Benjamin, o *conhecimento monológico*, baseado em simples cadeias de causa e efeito.[113] É de tal maneira, linear e consequencial, que é elaborada grande parte das teorias sobre o desenvolvimento do conhecimento, e do próprio desenrolar da história, e é deste modelo de razão e racionalidade simplista que parte a filosofia cíclica de Schlegel. Sua teoria indica que o pensamento reflexivo autêntico não chega ou não deve chegar, em conclusões definidas, mas alimentar a si mesmo contínua e infinitamente: como quando pensamos em algo e, em seguida pensamos no porquê pensamos nisso, e se inicia uma série de pensamentos em abismo sobre o que pensamos e por quais razões pensamos naquilo, e porque pensamos no que pensamos e estamos pensando, e assim por diante – para os loucos, isso seria o delírio, ou a chamada fuga de ideias, o pensamento acelerado, errático e com mudanças abruptas. Numa infinitude da reflexão que se sustenta em si, essencialmente pelo processo de elevação de cada passo de pensamento anterior em conteúdo para o próximo, surge a estrutura da forma de um pensamento que se autonomiza, tendo, neste processo, a reflexão sido desenvolvida em três ou mais graus sucessivamente.[114]

---

[108] Final do século XVIII e início do XIX. Observa-se que, muitas interpretações sobre o romantismo – que também teve um papel de redefinição de certos aspectos filosóficos – o colocam como um movimento repleto de sentimentalismo, emoção e introspecção, com uma dose de fragmentação do indivíduo, desta maneira, como "noturno" e obscurantista. De tal maneira, opondo-se às correntes iluministas que se formavam na França, entendidas como "diurnas", ou racionalistas.

[109] Também conhecidos por Círculo de Jena ou *Jenaer Frühromantik*.

[110] BENJAMIN, Walter, 1993. Em sua tese, é fundamental destacar que Benjamin não faz uma leitura de Schlegel e Novalis apenas na posição de poetas ou escritores romancistas, mas como efetivamente filósofos. É explícito, já no início do trabalho, que há um esforço de revaloração e reelaboração da visão tida desses autores neste período.

[111] Em alemão, *Reflexionsmedium*. Termo com sentido ambíguo utilizado propositalmente por Benjamin.

[112] BRAZIL, Luciano. "Pensar do pensar do pensar": A crítica como medium-de-reflexão na tese de doutoramento de Walter Benjamin. In: *Dissonância: Revista de Teoria Crítica*. v. 5. Campinas, 2021, p. 122.

[113] SELIGMANN-SILVA, Márcio. A Redescoberta do Idealismo Mágico. In: BENJAMIN, Walter, 1993, p. 9.

[114] BENJAMIN, Walter, *Ibid.*, p. 35-38.

1º Grau da reflexão: é o pensar de algo, sendo este pensar, diante do objeto pensado, uma forma. Este grau, que constitui a matéria da reflexão, é chamado por Schlegel de *sentido*. Nota-se uma certa consciência da forma do pensar, sendo mais importante seu ato, e não seu objeto pensado.

2º Grau da reflexão: é o pensar do primeiro pensar, isto é, este, retoma transformado num grau mais elevado. É o resultado do que se diz um processo reflexivo autêntico e se dá como *pensar do pensar*. O sujeito adquire consciência de seu próprio pensamento sobre o anterior, e aquele primeiro grau deixa de ser forma e vira conteúdo desta reflexão, a "forma da forma, como seu conteúdo" de Fichte.[115] Este grau Schlegel nomeia de *razão*.

Curiosamente, numa elaboração de Foucault sobre a loucura, ele acaba por reproduzir essa mesma forma de estrutura da reflexão, do *pensar do pensar*. Ao mesmo tempo, ousa indicar sobre a crítica, enfatizando que sua forma geral requer esse processo em abismo:

> a denúncia da loucura torna-se a forma geral da crítica. Nas farsas e nas sotias, a personagem do Louco, do Simplório ou do Bobo assume cada vez maior importância. Ele não é mais, marginalmente, a silhueta ridícula e familiar: toma lugar no centro do teatro, como o detentor da verdade - desempenhando aqui o papel complementar e inverso ao que assume a loucura nos contos e sátiras. Se a loucura conduz todos a um estado de cegueira onde todos se perdem, o louco, pelo contrário, lembra a cada um a sua verdade; na comédia em que todos enganam aos outros e iludem a si próprios, ele é a comédia em segundo grau, o engano do engano.[116]

3º Grau da reflexão: enquanto no primeiro grau adquirimos a consciência do pensar de um objeto e no segundo a consciência do próprio pensar sobre este pensamento anterior, neste grau, atingimos a consciência da própria reflexão do processo de nos conscientizarmos do pensamento. Dá-se então, nesta etapa, o *pensar do pensar do pensar*. No entanto, o *pensar do pensar* é, neste grau, acometido pela ambiguidade, podendo ser o objeto pensado: *pensar (do pensar do pensar),* ou o sujeito pensante: o (*pensar do pensar) do pensar*.[117] Ou seja, o pensar de uma reflexão ou a reflexão do pensar, respectivamente.

Deve-se atentar ao fato de que, deste terceiro grau em diante, a reflexão segue de maneira infinita, que transforma as reflexões passadas em objetos para as futuras e, por consequência, multiplica também sua ambiguidade. É necessário, porém, enfatizar que para os românticos esse crescimento não é apenas infinito em continuidade, mas em conexão, como a *infinitude realizada do conectar*,[118] que tem característica temporal inabalável e ocorre ao

---

[115] FICHTE, Johann G., 1845, p. 67.
[116] FOUCAULT, Michel, 2019, p. 14.
[117] BENJAMIN, Walter, 1993, p. 38.
[118] *Ibid.* p. 34.

conectar em numerosos níveis de reflexão, que são percorridos por todos os lados. A reflexão é, então, substancial e completa em si mesma[119] (tal como uma obra que faria da sua leitura, a múltipla, e com diversas possibilidades de entendimento). Nota-se que, no desenvolvimento do pensamento primeiro romântico, há ênfase na ideia de *mediação,* vale ressaltar, portanto, justamente o nível de importância presente nesses *meios*, ou seja, na forma como esses saltos de pensamento são feitos, pois, é precisamente neles, onde há a possibilidade de atingir, em algum grau, o conhecimento: "entendendo-se esta conexão infinita, todas as coisas são passagem para outra coisa (ou, a rigor, passagem para o absoluto), tudo é mediação. Daí a identificação entre a *Reflexionsmedium* e o absoluto".[120] Schlegel finaliza: "Não podemos intuir a nós mesmos, neste ponto o Eu sempre nos escapa. Podemos, no entanto, certamente pensar a nós mesmos. Para nosso espanto, parecemos a nós mesmos, então, infinitos, posto que na vida cotidiana sentimo-nos tão inteiramente finitos".[121]

Diante da elevação dessas mediações como elementos de suma importância ao processo de criação do conhecimento, e à necessidade de uma elaboração infinita, de uma não conclusão, diz também Adorno – em outro contexto –, sobre o ensaio:

> [...] o ensaio, porém, não quer procurar o eterno no transitório, nem destilá-lo a partir deste, mas sim eternizar o transitório. [Como foi apresentado anteriormente, podemos lembrar que, o louco, é o passageiro por excelência, um prisioneiro da passagem, ou seja, do transitório]. [...] O pensamento é profundo por se aprofundar em seu objeto, e não pela profundidade com que é capaz de reduzi-lo a uma outra coisa. O ensaio lida com esse critério de maneira polêmica, manejando assuntos que, segundo as regras do jogo, seriam considerados dedutíveis, mas sem buscar a sua dedução definitiva. Ele unifica livremente pelo pensamento o que se encontra unido nos objetos de sua livre escolha. Não insiste caprichosamente em alcançar algo para além das mediações — e estas são mediações históricas, nas quais está sedimentada a sociedade como um todo —, mas busca o teor de verdade como algo histórico por si mesmo.[122]

> [...] o que se anuncia de modo inconsciente e distante da teoria é a necessidade de anular, mesmo no procedimento concreto do espírito, as pretensões de completude e de continuidade, já teoricamente superadas. Ao se rebelar esteticamente contra o método mesquinho, cuja única preocupação é não deixar escapar nada, o ensaio obedece a um motivo da crítica epistemológica. A concepção romântica do fragmento como uma composição não consumada, mas sim levada através da auto-reflexão até o infinito, defende esse motivo antiidealista no próprio seio do

[119] A visão de Schlegel – por vezes mística ou religiosa – leva à ideia de completude, de um todo absoluto – de forma ampla, sempre buscado porém inalcançável. Contudo, sabendo a reflexão como completa, não se deve entendê-la como conclusiva, afinal, é completa pois pensa sobre si, questiona sobre si e desenvolve sobre si, mas não é conclusiva, pois não chega a resultado definitivo, mas constrói o conhecimento justamente pelo seu processo autorreflexivo interno e contínuo.

[120] BRAZIL, Luciano, 2021, p. 123.

[121] SCHLEGEL, Friedrich. Philosophische Vorlesungen Aus Den Jahren 1804-1806. Nebst Fragmenten Vorzüglich Philosophisch Theologischen. In: WINDISCHMANN, K. J. H. (ed.). *Friedrich von Schlegel's sämmtlichen Werken*. Bonn: Weber, 1846, p. 13.

[122] ADORNO, Theodor, 2003, p. 27.

> idealismo. O ensaio também não deve, em seu modo de exposição, agir como se tivesse deduzido o objeto, não deixando nada para ser dito. [...] O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada.[123]

Os problemas levantados pelos primeiros românticos fazem possível deduzir que há nestes uma dica latente dos contornos e de uma elaboração daquilo que viria a ser o pensamento moderno. Isso pode ser observado tanto pela visão deles com relação a uma quebra da perspectiva de predominância da antiguidade clássica,[124] da ruptura de padrões estéticos idealistas, dos frequentes conflitos existenciais e da duplicidade das coisas, quanto pela própria forma de suas publicações, a das coleções de notas e da exaltação da fragmentação, tanto da forma quanto do indivíduo e do texto, além da proposição da infinidade do si mesmo de cada coisa.

Esse contraste com o modelo clássico, muitas vezes acusaria também a obra de Goya de ser inacabada. Sobre os métodos da arte, o artista considera que os jovens artistas não deveriam se debruçar tanto aos estudos de seus mestres consagrados – diferentemente de seus contemporâneos, os neoclássicos, que bebiam diretamente da fonte da antiguidade, dos gregos –, mas ocupar-se em observar a natureza, e "a criação de Deus", que era "criador como ele", ao invés de basearem-se em seus intermediários, nas obras que são mesmo a criação de nossas "mãos miseráveis".[125] No desenlace disso: se o sistema é tal como o objeto, e o objeto é caótico e fragmentado, não deveria o sistema ser correspondentemente caótico e fragmentado? "Como seria possível, afinal, falar do estético de modo não estético, sem qualquer proximidade com o objeto, e não sucumbir à vulgaridade intelectual nem se desviar do próprio assunto?".[126]

A tese de Benjamin, além de fazer uma revaloração de autores e conceitos filosóficos e românticos, dá-se, sobretudo, como um estudo e uma articulação detalhada do modo como o primeiro romantismo alemão foi responsável, também, pela reestruturação daquilo que entendemos como crítica. Nessa teoria, é possível reconhecer uma valorização da *forma*, tanto pela ideia fichtiana de que o "*pensar do pensar*" seria a própria *forma* do pensar, quanto na ideia schlegeliana de que "tudo é um si mesmo", e que seria estendido à ideia da criticabilidade da obra de arte para Benjamin, que diz que há, necessariamente para a existir uma crítica, uma dependência da obra possuir em si uma reflexão que se deixaria desdobrar

---

[123] ADORNO, Theodor, 2003, p. 34-35.
[124] BENJAMIN, Walter, 1993, p. 117.
[125] TODOROV, Tzvetan, 2014, p. 30-31.
[126] ADORNO, Theodor, *op. cit*., p. 18.

(infinitamente e ao absoluto da arte).[127] Assim, intui-se que cada obra seria criticada à sua própria maneira, a depender de si mesma, de sua forma: revelando, portanto, a sombra de uma autonomia da arte – e do próprio trabalho crítico sobre a arte –, podendo estas pensar a si mesmas, refletir a si mesmas. Rejeitando que a crítica se limitasse à um mero julgamento,[128] Benjamin elabora: "a crítica é, então, diante da obra de arte, o mesmo que a observação é diante do objeto natural, são as mesmas leis que se amoldam diversamente em objetos diferentes",[129] reforçando a observação[130] como um processo de pensamento, e a crítica como um processo de observação, que deve ser uma participação criativa, como uma forma de diálogo que elabora a obra para além de sua – aos românticos, necessária – incompletude. O conhecimento crítico de uma conformação é precisamente dado ao elevar esta a algo além de sua limitação, e como sintetiza antes Novalis, um "verdadeiro leitor da obra" deve ser aquele que a recebe e a desenvolve num segundo grau, isto é, como se num segundo momento este leitor crítico fosse, então, uma espécie de autor ampliado.[131]

Portanto, são ideias que demonstram que para os românticos, uma obra de arte verdadeiramente reflexiva, ademais, também criticável, é tão substancial em si, que excede a si mesma num nível de tornar-se assim, completa. Contudo, sendo apenas um ponto de partida e, desse modo, sua crítica, uma atividade reflexiva e autorreflexiva, tão criativa quanto a própria obra destrinchada.

Em suma, é possível considerar a autonomia do pensamento, ou a reflexão, como aquilo que permite uma divergência do molde exigido pela dita *história da emergência das razões modernas*, justamente pelo seu caráter de negação a uma objetividade finalista, "Apenas o incompleto pode ser compreendido, pode nos levar mais além. O completo pode ser apenas desfrutado. Se quisermos compreender a natureza, devemos então pô-la como incompleta".[132] A reflexão é, então, uma possibilidade do pensamento a ser buscada, e considerada como válida – ou valiosa –, contrariamente à crescente hegemonia das falsas lógicas e daquela falsa racionalidade imediata cotidiana,[133] na contramão de uma disciplina

---

[127] BENJAMIN, Walter, 1993, p. 84.

[128] *Ibid.* p. 58. Benjamin explica que foram os românticos os responsáveis pelo termo "crítico de arte", em oposição ao termo antigo utilizado "juiz de arte", que reforçava exatamente a ideia de um veredicto, isto é, um julgamento – enquanto mera opinião.

[129] *Ibid.* p. 72.

[130] A observação mostrava ter extrema importância para Goya; isso pode ser visto, principalmente, pelos desenhos que ele fazia baseados em obras de seus antecessores, bem como nos "álbuns" de observações cotidianas. Das citadas até aqui, Goya observou e redesenhou La Barbuda of Abruzzo (1631), e fez um desenho de observação da obra de Velázquez que trazia o bobo Sebastián de Morra. [rever necessidade]

[131] BENJAMIN, Walter, o*p. cit.*, p. 74-75.

[132] NOVALIS, 1901, p. 104.

[133] Aquela racionalidade que é praticada e difundida em consonância com o dado momento histórico, o de hegemonia do sistema capitalista, e fundamentada, principalmente, no iluminismo.

produtiva amplamente normalizada, e colocada em treinamento a um conjunto acrítico de sujeitos marginalizados, compulsoriamente instalados no senso comum. Diante disso, mostra-se necessário buscar um pensamento que pense por si mesmo, tão sem finalidade imediata quanto a obra de arte: "os espíritos conservadores que exigem da obra de arte que ela fale, aliaram-se aos seus adversários políticos contra a obra hermética, desprovida de finalidade",[134] como uma autonomia frente à loucura, à marginalização, ao isolamento, ao não pertencimento social, e à inexistência. *La pradera de San Isidro* inexistiu, era um desenho preparatório para as tapeçarias destinadas aos palácios, mas seu projeto foi interrompido pela morte de Carlos III em 1788. A obra iria desdobrar-se apenas 30 anos mais tarde, sob outra visão, de maneira a trazer não só a festividade da peregrinação, mas seu pesadelo, e outra vez, Goya faria, disso, uma regressão trágica.

Figura 29 - La pradera de San Isidro

Fonte: Francisco de Goya y Lucientes, 1788. Óleo sobre tela, 41,9 x 90,8 cm. Coleção Museu do Prado.

Figura 30 - La Romería de San Isidro (Pinturas Negras)

Fonte: Francisco de Goya y Lucientes, 1820-23. Técnica mista sobre muro trasladado para tela, 138,5 x 436 cm. Coleção Museu do Prado

[134] ADORNO, Theodor, 1973, p. 111.

5 A autonomia da arte

No texto *Engajamento ou autonomia da arte*,[135] Adorno conceitua acerca de uma distinção das obras de arte, entre os grupos das autônomas e das engajadas, sendo que, esses, coexistem num tipo de incompatibilidade recíproca. Num breve comentário:

> a obra engajada desmascara como fetiche a obra que adormece de bom grado como divertimento descompromissado, altamente apolítico, embora político, diante do dilúvio que as ameaça. Ela desvia da luta concreta. [...] No entanto, [...] as obras autônomas [...], bem como a concepção de arte que as fundamenta, já são a própria catástrofe contra a qual as obras engajadas alertam o espírito.[136]

As obras autônomas carregariam, já em sua própria construção, ou seja, em sua *forma*, aquilo que as engajadas trariam em si como preocupação temática. Faz-se possível considerar que a obra engajada, atida a uma intenção de modificar a realidade, acabaria por tratar isso apenas de maneira ideológica, dependente de um juízo pessoal de valores, e assim, não modificaria essa realidade de maneira real, apenas pretenderia, pois, "atribui a si mesma, e com muita facilidade, todos os valores nobres, para fazer deles um uso abusivo",[137] constituindo-se, então, como uma espécie catarse, liberando-se das responsabilidades a que se ateve. Num dizer sartreano: "Guernica não arrecadou um único apoiador para a causa espanhola".[138] Dessa questão, Marcuse questiona:

> poderá haver, obras autênticas em que as Antígonas destroem finalmente os Creontes, em que os camponeses derrotam os príncipes, em que o amor é mais forte do que a morte? Esta inversão da história é uma ideia reguladora da arte, na lealdade mantida (até à morte) a visão de um mundo melhor, uma visão que mesmo na derrota permanece autêntica. Ao mesmo tempo, a arte milita contra a noção de progresso inexorável, contra a cega confiança numa humanidade que eventualmente se afirmará. De outro modo, a obra de arte e a sua pretensão de verdade seriam falsas. Na mimese transformadora, a imagem da libertação é quebrada pela realidade. Se a arte fosse prometer que, no fim, o bem triunfaria sobre o mal, tal promessa seria refutada pela verdade histórica. Na realidade, é o mal que triunfa, apenas existem ilhas de bem onde nos podemos refugiar durante algum tempo. As verdadeiras obras de arte têm disso consciência; rejeitam as promessas fáceis; recusam o aliviante final feliz. Devem rejeitá-lo, pois o reino da liberdade fica para lá da mimese. O final feliz é 'o contrário' da arte.[139]

Na outra ponta, inicialmente, as autônomas pareceriam não exercer efeitos imediatos na realidade material, por deslocarem-se dessa imediatidade de uma mensagem, ou até mesmo

---

[135] ADORNO, Theodor, 1973, p. 109-135.
[136] *Ibid.* p. 109.
[137] *Ibid.* p. 133.
[138] *Ibid.* p. 120.
[139] MARCUSE, Herbert, 1977, p. 54-55.

da imediatez do mundo, mas sustentariam-se e autonomizariam-se através de sua *forma*, promovendo-se como objetos independentes. Numa articulação com a teoria de Schlegel e, mais amplamente, sobre a questão do deslocamento, entende-se que, seria ele o elemento que propriamente promoveria a reflexão e o questionamento do real, ao realizar aquele desdobrar das coisas em si mesmas, e assim, o real desdobrado expressaria um lugar diferente de si, em contraponto a como ele era inicialmente. Diz Marcuse, numa postura defensiva da autonomia:

> vejo o potencial político da arte na própria arte, na forma estética em si. Além disso, defendo que, em virtude da sua forma estética, a arte é absolutamente autônoma perante as relações sociais existentes. Na sua autonomia, a arte não só contesta estas relações como, ao mesmo tempo, as transcende. Deste modo, a arte subverte a consciência dominante, a experiência ordinária.[140]

> As qualidades radicais da arte, ou seja, a sua acusação da realidade estabelecida e a invocação da bela imagem da libertação baseiam-se precisamente nas dimensões em que a arte *transcende* a sua determinação social e se emancipa a partir do universo real do discurso e do comportamento, preservando, no entanto, a sua presença esmagadora. Assim, a arte cria o mundo em que a subversão da experiência própria da arte se torna possível: o mundo formado pela arte é reconhecido como uma realidade suprimida e distorcida na realidade existente.[141]

Uma relação de coincidência e estranhamento se cria nas teorias que foram, até o momento, trazidas. Ao substituir a palavra *arte* pela palavra *loucura* na frase acima, dá-se o resultado: "a *loucura* cria o mundo em que a subversão da experiência própria da *loucura* se torna possível: o mundo formado pela *loucura* é reconhecido como uma realidade suprimida e distorcida na realidade existente". Nessa substituição, revela-se novamente, no deslocamento, um caráter absolutamente autonomizante, e a forma desse deslocamento, tanto da arte, quanto da loucura, pelo menos neste caso, torna-se muito semelhante. Os desdobramentos tanto da arte em si mesma quanto da loucura em si mesma e, consequentemente, da arte na loucura e da loucura na arte, trazem, em riqueza de fatores, o material necessário para que, nessa *realidade existente*, uma *realidade suprimida* exista por si mesma e interrogue a sua oponente. Mais uma vez, é como se o próprio sistema tivesse, "[atribuído-se ao] cuidado de mostrar os loucos, como se coubesse à própria loucura prestar testemunho com relação àquilo que ela era",[142] e assim, a loucura dos sujeitos, seria levada a render-se como suprimida diante de uma determinada ordem social, que seria, no entanto, tão enlouquecida quanto os mesmos.

---

[140] MARCUSE, Herbert, 1977, p. 11-12.
[141] *Ibid.* p. 19-20.
[142] FOUCAULT, Michel, 2019, p. 149.

> [...] Esta experiência culmina em situações extremas (do amor e da morte, da culpa e do fracasso, mas também da alegria, da felicidade e da realização) que explodem na realidade existente em nome de uma verdade normalmente negada ou mesmo ignorada. [Tal como a da loucura].[143]

Pela ambiguidade, "nos *caprichos* de Goya, frequentemente é difícil determinar se o artista deplora ou se deleita com seus temas perturbadores".[144] O *capricho* nº 10, *El amor y la muerte*, traz um *majo* – figura predominantemente representante da coragem e da altivez –, fatalmente ferido nos braços de sua amante. Isso cria alguma tensão com os monstros trazidos nas outras placas, pois eles existem, mesmo sendo irrepresentáveis; já os *majos*, que acreditam ser de verdade, revelam-se em sua verdade mesma, não ser. Não existem *majos* feridos, como também não existiria uma cena que traria isto. O *majismo* é parte de um firmamento do espírito espanhol; se há um *majo* ferido, ou uma *maja* entristecida, então seriam mesmo eles, a própria imagem de uma Espanha que foi arruinada, e, com isso, viria também alguma destruição de um imaginário heróico levado ao *pueblo*, e que foi, alienadamente, carregado por ele mesmo; dava-se então, como um falso heroísmo do povo.

> A distribuição da opressão entre a população, a composição e a função da classe dominante, as possibilidades existentes de mudança radical. Estas condições históricas estão sempre presentes na obra de vários modos: explicitamente ou como pano de fundo e horizonte, na linguagem e nas figuras da retórica. Mas são expressões e manifestações históricas específicas da mesma substância trans-histórica da arte: a sua própria dimensão de verdade, protesto e promessa, constituída na forma estética. [...] A literatura pode ser revolucionária num determinado sentido, só em referência a si própria, como conteúdo tornado forma. O potencial político da arte baseia-se apenas na sua própria dimensão estética. [...] Quanto mais imediatamente política for a obra de arte, mais ela reduz o poder de afastamento e os objetivos radicais e transcendentes de mudança.[145]

O que é abjeto não pode ser mostrado, ou representado, mas essas figuras aparecem instáveis na obra de Goya. Em Bosch, são seres não-seres, híbridos, representantes positivos de um inferno, mas em Goya, inversos, reclamam os problemas de sua representação; conflitam. As personagens dele, partem mesmo de um repertório observado, mas que vem, quase sempre, com algum deslocamento de si, fazendo com que essa nova abordagem de um objeto faça emergir, no observador, um devaneio produtivo, criando alguma reflexão, desdobrando-se. Outro produto disso é que faz-se assim, nas obras, o tangenciamento de um sentido realista naquilo que na imagem foi observado, mas que apenas *resulta* nisso, como um fruto do conjunto desse devaneio, paralelamente a uma argumentação do contexto social.

---

[143] MARCUSE, Herbert, 1973, p. 19-20.
[144] CROW, Thomas, 1999, p. 90.
[145] MARCUSE, Herbert, *op. cit.*, p. 14.

Figura 31 - El amor y la muerte. (Matriz em cobre do Capricho nº 10)

Fonte: Francisco de Goya y Lucientes, 1797-99.
Chapa de cobre gravada; água-forte, água-tinta. 21,9 x 15,2 cm. Coleção RABASF.

Se o *majismo* é bravo e resoluto, a obra de Goya também faria de si, por vezes, como um c*ontra-majismo*, negativa e aflita. As características que devem ser ocultadas, ou as figuras como os monstros, são evidenciados, e o *majo* heróico, protagonista que jamais seria ocultado, o é. Noutro desdobramento, tanto o *majismo* quanto a obra de Goya também seriam – por vezes aliados, por vezes oponentes – um *contra-iluminismo*.[146]

A *forma* do objeto de arte faz-se mais manifesta que o conteúdo que ela carrega. É a maneira de sua construção e não seu efeito imediato ideológico que a faz ter a possibilidade – e este é um efeito quase nunca necessariamente intencional – de operar efetivamente na realidade material. Adorno inicia seu texto com uma crítica a uma afirmação de Sartre e, nesta, constrói-se uma ideia de que a forma manifesta tanto mais do que seu conteúdo: "Sartre não quer admitir que todo trabalho de arte, por meio de sua pura abordagem, confronta o autor, tão livre quanto ele possa ser, às demandas objetivas de seu agenciamento. Diante delas [as obras de arte autônomas], sua intenção [do autor] rebaixa-se a um simples momento." Assim, "as motivações do autor são irrelevantes ao produto literário [artístico]".[147]

A obra *Corral de Locos*, trazia em sua forma aquela *produtividade passiva*, bem como, áreas de mortificação visual, de não representação, e nas *Pinturas Negras* (1820-23), isso poderá ser tomado de vez como elemento formal fundador. A série é composta por 14 pinturas, que foram traçadas diretamente sobre as paredes da casa em que Goya havia se retirado, a *Quinta del Sordo*, já nos últimos anos de vida, em que o artista vivia sob uma forte reclusão. As *Pinturas Negras* eram guarnecidas de um turvamento tamanho que, apesar de serem construídas também nos tons terrosos, nos pretos escuros como breu, de "apenas possuir um conteúdo alegórico e satírico que fosse extremamente recôndito", o mais relevante obscurecimento da série, era a sua completa inexistência pública. As obras de "pesadelos, e até mesmo escabrosas",[148] não possuíam observadores, exceto o próprio Goya, o seu filho, a sua companheira Leocadia, e alguns dos amigos que restaram.[149] As obras não se dão aos olhos, não permitem que o entendimento adentre seus limites.

Goya faleceu em 1828, mas tanto sua casa, quanto a série, ficaram em posse da família até a morte de seu único filho, Javier Goya, em 1854. A venda da propriedade ficou sob responsabilidade do neto, Mariano Goya, no mesmo período, e seria muito atrasada por percalços legais, efetivando-se apenas em 1863, tornando Luis Rodolfo Coumont o novo

---

[146] O *majismo*, por ser uma corrente de orgulho nacionalista espanhol, faria também, de si, um oponente do iluminismo, pois este trazia consigo um oceano de influência francesa à Espanha.
[147] ADORNO, Theodor, 1973, p. 115.
[148] CROW, Thomas, 1999, p. 96.
[149] *Ibid.* p. 97.

proprietário, e este, foi também o responsável por contratar o fotógrafo francês Jean Laurent para registrar, nas paredes, as pinturas da maneira que foram encontradas, mais de 40 anos após sua criação.[150] Apesar disso, seria apenas em 1874, que o Barão Frédéric Émile d'Erlanger, outro novo proprietário, ordenaria que as obras fossem trasladadas das paredes da *Quinta del Sordo*, para telas, e essa tarefa ficou a cargo do pintor e restaurador Salvador Martínez Cubells.[151] As obras se tornam, de fato, públicas, apenas em 1881, quando o barão, após uma tentativa de venda, decide doá-las ao Museu do Prado.

Se o período de produção das pinturas foi até 1823, significa que esta aparição pública dá-se quase 60 anos depois de Goya as ter pintado. Por causa disso, carregam em si uma imensa obscuridade, com mistério e ruído de temporalidade, de preservação, de representação, de entendimento, de recepção, de discurso, da sua ausência, e propriamente da degradação, já que, por anos, a casa ficou fechada. Faz-se, assim, a emersão de um outro nível de obscurecimento total da série: esses elementos são sua consolidação à autonomia; cumpriu-se o encargo de não se entregarem aos olhos de ninguém. Se em seu próprio período a obra inexistiu e carecia de clareza, essa lacuna temporal as garante, novamente, como reclusas; acumulando o isolamento do artista, que se espalhou na *forma* da obra. A tentativa de entender a psique de Goya exige que se redobre o pensamento da escuridão nela mesma, num abismo total. As *Pinturas Negras*, por serem fabricadas numa reclusão, e pela própria obra se recluir, submergem então como em uma reclusão em 2º grau, são a reclusão da reclusão.

A escuridão como forma dá conta de se sustentar, é autônoma. Tal como na realidade, não se vê o que acontece, negligencia-se o que acontece, acoberta-se o que acontece, e assim, a escuridão é o elemento formal que mais declara a existência de todas essas negligências; pois ela é uma negligência em si mesma, e o turvamento foi um caminho do deslocar que as *Pinturas Negras* absorveram. Se a "arte não é enfatizar alternativas, mas resistir, por meio de nada mais do que a sua própria forma, ao curso do mundo, que ameaça as pessoas com uma arma apontada contra seu peito",[152] a obra de Goya, aos tropeços, desmaios, soluços e vertigens, resistia, e talvez unicamente pelo fato de criar toda essa acomodação tenebrosa, que acabaria, também, por criar uma certa linha histórica reversa de seu momento, mas sem que ele fosse diretamente trazido, muito diferente de um livro de história. O que Adorno diz sobre

---

[150] Os registros de Laurent são, até hoje, os únicos que foram preservados do estado original das obras da série.
[151] OTERINO, Agustín B. *La luz en La Quinta del Sordo: Estudio de las formas y cotidianidad*. Dissertação (Doutorado em História da Arte) – Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2002. p. 242.
[152] ADORNO, Theodor, 1973, p. 114.

Sartre, conforma-se a Goya: “ele não esperava uma mudança real do mundo por meio da literatura; seu ceticismo testemunha mudanças históricas da sociedade”.[153]

Permanece um forte incômodo provocador no mistério, e em tudo aquilo que não se vê, incitando uma investigação, persuadindo que, nesse lapso, algo seja explicitado, cria-se uma necessidade de entendimento acerca de tudo aquilo que não é entendido, curiosidade, desejo de revelar essas situações, esses cenários e esses monstros, que aborrecem enquanto se fazem ocultos. Dá-se, num processo semelhante àquele incômodo dos sãos, sua indignação pela incompreensão de si, e para com os loucos e seu desatino.

A obra *El aquelarre o El gran cabrón* assentava-se na parede oposta à *La Romería de San Isidro*, e ambas carregam consigo alguns vestígios da ignorância ou das superstições populares nos antagônicos domínios da bruxaria, ou de uma procissão católica. A composição original de *El aquelarre o El gran cabrón* incluía ao lado direito da pintura uma enorme área vazia, totalmente escura, como se observa numa das fotografias de Laurent. Esse espaço articula-se como um elemento de contrabalanço a essa massa visual do grupo possuidor de feições indistintas, e que cultuava com devoção os ensinamentos do *cabrón*. A Inquisição julgava, torturava e punia, e, dramaticamente, naquele momento, talvez fosse justificável o povo buscar uma aproximação com a feitiçaria, ao invés da fé cristã, da Inquisição.

Figura 32 - Fotografia de El aquelarre o El gran cabrón

Fonte: Jean Laurent, 1874.[154]

A barbárie e a sua representação não seriam o foco das pinturas, mas seu produto – o foco é algo que elas não poderiam ter, e nem mesmo algum objetivo. Seus objetos articulados são as obscenidades que se passam na mente, e os monstros são o que paira disso e não são propriamente isso, não são apenas o tema, mas a *forma*. O deslocamento insensato de Goya reclamava, ele então “comunica verdades não comunicáveis noutra linguagem; *contradiz*”.[155]

[153] ADORNO, Theodor, 1973, p. 114.
[154] OTERINO, Agustín B, 2002, p. 151.
[155] MARCUSE, Herbert, 1977, p. 22.

Essa ambientação fabrica uma necessidade de censurar esses vácuos de consciência, e seria também censurada, como resultado disso, a própria pintura. O "restauro" das *Pinturas Negras* faria, nesse transporte entre ambientes, que uma parte considerável da formação constitutiva da série se desfizesse. A série engrandecia-se nesse confinamento, e Cubells, ao trabalhar no processo de transferência do muro para tela, em *El aquelarre o El gran cabrón*, acabou por censurar aquela *zona de irrepresentação da pintura*: mais de 1,40 m foram cortados de sua largura, nessa reconstrução.[156] Talvez, o evento se daria como que numa tentativa de equilibrar o instável, como a racionalizar uma pintura insensata. O incômodo se dá, pois aquela área vazia poderia trazer, na mente, mais imaginação do que a figuração sinistra, e "a ficção cria a sua própria realidade que permanece válida mesmo quando negada pela realidade estabelecida. O bem e o mal dos indivíduos confrontam-se com o bem e o mal social".[157]

Figura 33 - El aquelarre o El gran cabrón.

Fonte: Francisco de Goya y Lucientes, 1820-23. Pinturas Negras.
Óleo sobre muro trasladado para tela. 140,5 x 435,7 cm. Coleção Museu do Prado.

Numa recensão à *Wilhelm Meister*,[158] Schlegel teria dito: "felizmente ele é precisamente um destes livros que julgam a si mesmos",[159] e nessa série, além de ocorrer isso que dizia o romântico, um vasto número de elementos exteriores às pinturas, contudo, relacionados a elas, reclamavam a sua *forma estética*, e envolveram-se nesta como numa decantação disso combinada aos processos históricos: as próprias pinturas serem escuras e terem sido feitas em um período de reclusão, a deterioração das condições de Goya, o

[156] MUSEO NACIONAL DEL PRADO. *El aquelarre o El gran cabrón*. Disponível em: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-aquelarre-o-el-gran-cabron/09559184-cfeb-48fe-8acc-89b070b64d92 .
[157] MARCUSE, Herbert, 1977, p. 37-38.
[158] Livro significativo para as elaborações críticas de Schlegel: Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister, ou *Wilhelm Meister Lehrjahre,* de Goethe.
[159] SCHLEGEL, Friedrich. *1794-1802. Seine prosaischen Jugendschriften*. 2. ed. Viena, 1906, p. 172.

fechamento da *Quinta del Sordo* por anos, a falha de Cubells em restaurar *El aquelarre o El gran cabrón*, a falta de explicação da obra pela sua inexistência, em conjunto às áreas vazias, além de outros diversos de fatores que se acrescentam e acabam por confluir nesses lapsos.

Figura 34 - Fotografia de El aquelarre o El gran cabrón (detalhe).

Fonte: Jean Laurent, 1874.

6 Remates finais

De volta à ideia schlegeliana das *mediações,* ou como agora podem ser entendidas, *passagens* –, são os momentos responsáveis pelos saltos de pensamento, e que fazem dos loucos os seus prisioneiros, que os mantêm reféns de um destino incerto, mas comparsas desse processo –, fazem-se, nelas, as possibilidades de surgimento de algum conhecimento. A obra de Goya, na extensão do problema metodológico de sua análise, faz-se apenas visível nas *mediações* que ficam entre um assunto e outro, no reverso de um explícito, nas coincidências ou nas entrelinhas daquilo que foi posto publicamente, ou ordenado socialmente. Sobre a autonomia, talvez a produção de Goya só pudesse reverter-se sobre si mesma, pois as séries que foram até aqui, desdobradas, falharam em circular: como anteriormente dito, elas inexistiram em seu período. Não poderiam ser tidas como um engajamento, qualquer teor panfletário sequer teria dado algum passo. São séries que não permitem que as coloquem às luzes, tal como um método de análise mais tradicional fizesse com uma obra convencional, e por esse motivo, obrigam um esforço adicional para que, delas, retire-se alguma percepção, faz-se necessário um apoio ao avesso dos fatos sociais.

A reflexão, então, ganha uma camada adicional de relevância, pois é apenas a partir dela, e de seu método de profusão de pensamentos, ao reverso de uma imediatidade a qual poderíamos nos ater que, nas obras, faz-se possível alcançar algum remoto substrato analítico. Vimos que Novalis defendeu que aquele "verdadeiro leitor da obra" seria o que a desenvolve num segundo grau, como um autor ampliado,[160] e, nisso, poderíamos considerar que: quanto mais obscura, e menos imediatamente acessível fosse a obra e a forma que ela trata suas demandas, mais se obrigaria que esse processo de pensamento fosse feito "ao infinito e ao absoluto da arte",[161] a obra demandaria reflexionamento. Talvez, essa seja uma fecunda sugestão que se anuncia na produção de Goya, que, ao trazer aqueles elementos problemáticos em si mesmos ou de eventuais desarranjos, geraria substancial matéria para que o observador – mesmo que fosse só ele mesmo, o artista –, esforçasse-se para completar e reflexionar a pintura em sua própria mente, de um jeito que: o que na obra foi entregue, teria um potencial de construir para si, no vago de seu entendimento, o que não foi. Os tons terrosos das *Pinturas Negras* seriam, então, muito possivelmente oriundos de uma terra incondicionalmente fértil à imaginação e ao pensamento. São originados da observação e de uma erosão da racionalidade, e carregavam consigo, o composto essencial para a eclosão de devaneios.

---

[160] BENJAMIN, Walter, 1993, p. 74-75.
[161] *Ibid.* p. 84.

Figura 35 - Perro semihundido.

Fonte: Francisco de Goya y Lucientes, 1820-23. Pinturas Negras.
Técnica mista sobre muro trasladado para tela, 131,5 x 79,5 cm. Coleção Museu do Prado.

A mancha-fundo em tom ocre alaranjado constitui, majoritariamente, a pintura negra *Perro semihundido*. Nela, apenas se anuncia uma pequena figura de um cão, que olha vagamente para cima, e que se reduz diante desse vasto fundo que monta a obra quase inteiramente. Pelo menos desde a Renascença, paralelamente ao surgimento e circulação das pinturas de corte, os cães passaram a ocupar um papel recorrente na arte, sendo frequentemente recrutados como acessórios simbólicos, e com frequência enfatizando qualidades como opulência, virtude, valentia ou vigilância. Antagonicamente a isso, torna-se distinto o movimento que faz a pintura de Goya: ela traz unicamente, em si, esse recurso que, de modo habitual, seria apenas um acessório. Desacompanhado e sob o compromisso de ocupar a tela, este cão parecia não carregar qualidade positiva alguma, tais como as referidas, mas, solto nesse fundo claro, e resguardado por uma mancha um tanto mais escura, traz consigo solidão. Em sua representação, fica relegado à própria sorte.

Há um recorrente rebatimento das obras em si mesmas ou em pares consonantes: *El albañil herido* x *El albañil borracho*; *Magdalena Ventura con su marido e hijo* (Ribera) x *Esta mujer fue retratada en Nápoles por José Ribera o el Españoleto, por los años 1640* (Goya); *La Romería de San Isidro* x *La Pradera de San Isidro*; *El bufón el Primo* (Velázquez) *x El bufón el Primo* (Goya). Esses confrontos, além de demonstrar referência direta entre as obras, criam nessas brechas *mediações* entre suas *formas*, reveladoras de intenção, tanto nas primárias, quanto nas que são produto. Ainda se encontraria algum indeterminado número de exemplos a se discorrer, tais como: *La maja vestida* x *La maja desnuda* ou *Corral de locos* x *La casa de locos*.

Figura 36 - La casa de locos

Fonte: Francisco de Goya y Lucientes, ca. 1808-12.
Óleo sobre painel, 45 x 72 cm. Coleção RABASF.

Defronte o abandono e o esvaziado sentimento de “ficar na sarjeta”, a velhice colidirá diretamente. Essa carga provinda do *Perro* certamente acompanharia as obras na mesma série, como *Dos viejos comiendo*, que tangencia este sentido ao trazer, em duas figuras, um desvario criado em suas atitudes observadoras. Não se sabe se o sorriso do ancião à esquerda é de maldade ou pela falta de seus dentes, já o outro, carrega tamanha degeneração, que sequer possui feição humana, assemelhando-se à uma caveira.

Figura 37 - Dos viejos comiendo.

Fonte: Francisco de Goya y Lucientes, 1820-23. Pinturas Negras.
Técnica mista sobre muro trasladado para tela, 83,4 x 49,3 cm. Coleção Museu do Prado.

Vale ressaltar que as Pinturas Negras não receberam títulos de Goya, mas os que conhecemos no presente momento fizeram-se a partir de investigações e convenções dos historiadores da arte e restauradores das mesmas. Observa-se nos registros diversos nomes diferentes e que reforçam o argumento de que as pinturas obrigam-nos a refletir nelas mesmas: cada entendimento de cada período as nomeou como bem entendeu. Há registros dos seguintes nomes para a obra: "Dos mujeres", "Dos viejas comiendo de una escudilla", "La Muerte comiendo con una bruja", e "Dos viejas comiendo sopa".[162]

[162] Tais nomes estão referenciados nos textos dedicados à obra *Dos viejos comiendo* no site da coleção do Museu do Prado. Disponível em: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/dos-viejos-comiendo/67eecb35-18d3-4377-9482-739713680b42 .

No período de produção dessas obras, Goya estava, novamente, adoecido. Pouco antes de mudar-se para a *Quinta del Sordo*, em 1819, outra doença misteriosa o teria atingido. O registro disso resumia-se a um autorretrato, como narra Todorov:

> um Goya esgotado, e mesmo próximo da morte, cuja mão esquerda aperta convulsivamente o lençol; ele se abandona entre os braços do médico, homem de olhar inteligente e preocupado, o qual lhe estende um copo que sem dúvida contém um medicamento. Atrás dos dois, vislumbram-se imprecisamente três figuras bastante inquietantes, que às vezes são identificadas como um sacerdote e dois criados, mas que mais provavelmente são, considerando-se seus contornos incertos, seres que só existem na mente febril do enfermo, os demônios que o acompanham há tanto tempo e que espreitam seu desfalecimento, como faziam os fantasmas ao redor do moribundo, pintados trinta anos antes [*El Hechizado por Fuerza* (1798)], ou em torno do Goya autor de gravuras como em *Caprichos 43* [*El sueño de la razón produce monstruos* (1799)], ou em *Desastres 1* [Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer (1808-14)].[163]

Figura 38 - Self-portrait with Dr. Arrieta

Fonte: Francisco de Goya y Lucientes, 1820 Óleo sobre tela, 114,6 x 76,5 cm.
Coleção Instituto de Artes de Minneapolis.

[163] TODOROV, Tzvetan, 2014, p. 196-197.

Figura 39 - El Hechizado por Fuerza

Fonte: Francisco de Goya y Lucientes, 1798.
Óleo sobre tela, 42,5 x 30,8 cm. Coleção National Gallery of Art.

Figura 40 - Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer (Desastres de la guerra nº 01)

Fonte: Francisco de Goya y Lucientes, 1808-14.
Gravura em chapa de cobre sobre papel, 24,0 x 31,8 cm. Coleção RABASF.

> A arte reflete esta dinâmica na insistência na sua própria verdade, que assenta na realidade social sendo, no entanto, a sua outra face. A arte abre uma dimensão inacessível a outra experiência, uma dimensão em que os seres humanos, a natureza e as coisas deixam de se submeter à lei do princípio da realidade estabelecida. Sujeitos e objetos encontram a aparência dessa autonomia que lhes é negada na sua sociedade. O encontro com a verdade da arte acontece na linguagem e imagens distanciadoras, que tornam perceptível, visível e audível o que já não é ou ainda não é percebido, dito e ouvido na vida diária.[164]

> A autonomia da arte reflete a ausência de liberdade dos indivíduos na sociedade sem liberdade. Se as pessoas fossem livres, então a arte seria a forma e a expressão de sua liberdade. A arte continua marcada pela ausência de liberdade; ao contradizê-la, adquire a sua autonomia. O *nomos* a que a arte obedece não é o do princípio da realidade estabelecida, mas a sua negação. Mas, uma mera negação seria abstrata, 'má' utopia. A utopia na grande arte nunca é a mais simples negação do princípio da realidade, mas a sua preservação transcendente (*Aufhebung*) em que o passado e o presente projetam a sua sombra na realização.[165]

O redobramento da reflexão não é apenas uma regressão das coisas em si mesmas, mas se faz como uma retomada crítica, que conforma os novos produtos desse pensamento como uma transformação criadora de sentido e que traz uma verificação analítica de tal *realidade estabelecida*.

Os elementos de ambiguidade, bem como a própria autonomia da obra de Goya, fazem reforço daquela ilegibilidade, as obras fazem esses saltos e criam por entre os meios de sua *forma* e circulação as condições possíveis de existir. Vê-se que, de maneira geral, a maioria delas acabou por, nesse ponto, falhar. É uma obra que não existe em seu período, e só se autonomiza por entre esses *meios* históricos, frente à loucura, a marginalização, o isolamento, o não pertencimento social, uma crise da representação, as crises políticas, numa decantação de diversos eventos que chegam no século XVIII e que, individualmente, têm sua peculiaridade, dando-se como um acúmulo de história e de história da arte.

As últimas viagens da vida do artista, a Bordeaux, fizeram-no "muito feliz e desejoso de conhecer o mundo", mas o Goya que sobreviveu a pelo menos três ciclos de doença já estava "surdo, velho, alquebrado e débil",[166] já na casa dos 80 anos.

> Moratín relata que ele quase morreu em maio de 1825, mas sua fome de viver, de conhecer, e de criar não diminui. Numa carta do fim desse mesmo ano, escreve: 'Não tenho nem visão, nem força, nem pena, nem tinteiro, tudo me falta, exceto a vontade' (20 de dezembro de 1825).[167]

---

[164] MARCUSE, Herbert, 1977, p. 78.
[165] *Ibid.* p. 79.
[166] MORATÍN, Leandro de, *apud* TODOROV, Tzvetan. *Op. cit.*, p. 221.
[167] GOYA *apud* TODOROV, Tzvetan, 2014., p. 222.

Ele mesmo diz que: “queria viver como Ticiano, até os 99 anos (24 de dezembro de 1824)”,[168] mas dessa vez, apenas a vontade não lhe sustenta. A tensão, agora, dá-se pelo distanciamento entre seu anseio e sua capacidade de continuar resistindo. No final de sua vida, a mente Goya cedeu aos fantasmas e monstros que, agora, já não o assombram. Diante da barbárie, ele já estava vacinado.

> O ensaísta abandona suas próprias e orgulhosas esperanças, que tantas vezes o fizeram crer estar próximo de algo definitivo: afinal, ele nada tem a oferecer além de suas explicações de poemas dos outros ou, na melhor das hipóteses, de suas próprias ideias.[169]

Figura 41 - Aun aprendo [Eu ainda aprendo]

Fonte: Francisco de Goya y Lucientes, 1826.
Lápis litográfico preto sobre papel vergê, 19,2 x 14,5 cm. Coleção Museu do Prado.

[168] GOYA *apud* TODOROV, Tzvetan, 2014, p. 222.
[169] ADORNO, Theodor, 2003, p. 25.

Referências

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. p. 15-45.

ADORNO, Theodor. Engagement. In: ADORNO, Theodor. *Noten zur Literatur III*. Frankfurt am main: Suhrkamp Verlag, 1973. p. 109-135.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ASSIS, Machado de. *O Alienista*. Rio de Janeiro: Antofágica, 2019.

BRUEGHEL, Pieter I. *Les Mendiants ou Les Culs-de-jatte.* 1568. Óleo sobre madeira, 21,5 x 18,5cm. Coleção Museu do Louvre. Disponível em: https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010061789. Acesso em: 18 de jan. de 2026.

BOSCH, Hieronymus Van Aken. *A Extração da Pedra da Loucura.* ca. 1501-05. Óleo sobre madeira. 34.5 x 48.5cm. Coleção Museu do Prado. Disponível em: https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-extraction-of-the-stone-of-madness/313db7a0-f9bf-49ad-a242-67e95b14c5a2. Acesso em: 18 de jan. de 2026.

BOSCH, Hieronymus Van Aken. *As Tentações de Santo Antão, ca.* 1500. Óleo sobre madeira, 128 x 101 cm. Coleção MASP. Disponível em: https://masp.org.br/acervo/obra/as-tentacoes-de-santo-antao. Acesso em: 18 de jan. de 2026.

BOSCH, Hieronymus Van Aken. *La Nef des fous.* ca. 1475-1500. Óleo sobre madeira, 33 x 66,4cm. Coleção Museu do Louvre. Disponível em: https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062860. Acesso em: 18 de jan. de 2026.

BANHAM, Helen. *The Andover Workhouse*. *Hampshire History*, Hampshire, fev. 2014. Disponível em: https://www.hampshire-history.com/andover-workhouse/. Acesso em: 03 de dez. de 2025.

BATICLE, Jeannine. *Goya: Painter of Terror and Splendour*. Londres: Thames & Hudson, 1994.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1993.

BRANT, Sebastian. *A Nau dos Insensatos*. São Paulo: Octavo, 2010.

BRAZIL, Luciano. "Pensar do pensar do pensar": A crítica como medium-de-reflexão na tese de doutoramento de Walter Benjamin. *Dissonância: Revista de Teoria Crítica.* Campinas, v. 5, p. 109-138, 2021. Disponível em: https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/teoriacritica/article/view/4130/3394. Acesso em: 03 de dez. de 2025.

BRECKNELL, Margaret. The Unusual Life of Jeffrey Hudson. *The Archive*, [s. l.], jun. 2025. Disponível em: https://explorethearchive.com/jeffrey-hudson. Acesso em: 03 de dez. de 2025.

CROW, Thomas. The Tensions of Enlightenment: Goya. In: EISENMAN, S. (ed.). *Nineteenth Century Art: A Critical Story*. Londres: Thames & Hudson, 1999, p. 78-97.

DIARIO DE MADRID. [sem título]. *Diário de Madrid, Madrid, n°37, p.149-153*, 6 de fevereiro de 1799. Disponível em: https://hemerotecadigital.bne.es/hd/viewer?oid=0001598112. Acesso em: 16 de jan. de 2026.

DERVAUX, Alain. Depression in the Life and Work of Goya (1746-1828). *L'information psychiatrique*. Arcueil, v. 83, n. 3, p. 211-217, 2007. Disponível em: https://stm.cairn.info/journal-l-information-psychiatrique-2007-3-page-211?lang=en&tab=texte-integral. Acesso em: 03 de dez. de 2025.

ESQUIROL, Jean E. D. Des Établissements consacrés aux aliénés en France. In: ESQUIROL, Jean E. D. *Des Maladies Mentales*, T.II. Paris: J.B. Baillière, 1838. Disponível em: https://archive.org/details/b33287612_0002/page/400/mode/2upmode/2up. Acesso em: 03 de dez. de 2025.

FICHTE, Johann G. Der Wissenschaftslehre. In: FICHTE, I. H. (ed.). *Sämtliche Werke.* Berlim: Veit & Comp, 1845. p. 64-570.

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura na Idade Clássica.* São Paulo: Perspectiva, 2019.

FULLER, Thomas. *The History of Worthies in England*. Londres: J. G. W. L. and W. G., 1662. Disponível em: https://archive.org/details/historyofworthie00full. Acesso em: 03 de dez. de 2025.

GOMBRICH, Ernst H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

GOYA Y LUCIENTES, Francisco de. *Aun aprendo*. 1826. Lápis litográfico preto sobre papel vergê, 19,2 x 14,5 cm. Coleção Museu do Prado. Disponível em: https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/i-am-still-learning/f0c1615c-8c5f-4e80-b7bc-702ec9f4d2f3. Acesso em: 18 de jan. de 2026.

GOYA Y LUCIENTES, Francisco de. *Autorretrato.* 1783. Óleo sobre tela, 86 x 60 cm. Coleção Museu de Belas Artes de Agen. Disponível em: https://www.musee-agen.fr/annuaires-1/annuaires-des-oeuvres/oeuvre?tx_cimassociation_displayassociations%5Baction%5D=show&tx_cimassociation_displayassociations%5Bassociation%5D=3496&tx_cimassociation_displayassociations%5Bcontroller%5D=Association&cHash=ce0956ac004e5630a6f8e90f2c6be7e9. Acesso em: 18 de jan. de 2026.

GOYA Y LUCIENTES, Francisco de. *Corral de Locos.* 1794. Óleo sobre metal. 32 x 43 cm. Coleção Meadows Museum. Disponível em: https://meadowsmuseumdallas.org/collections/pages/objects-1/info/540/. Acesso em: 18 de jan. de 2026.

GOYA Y LUCIENTES, Francisco de. *Dos viejos comiendo.* 1820-23. Pinturas Negras. Técnica mista sobre muro trasladado para tela, 83,4 x 49,3 cm. Coleção Museu do Prado. Disponível em: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/dos-viejos-comiendo/67eecb35-18d3-4377-9482-739713680b42. Acesso em: 18 de jan. de 2026.

GOYA Y LUCIENTES, Francisco de. *Duendecitos, (Los Caprichos nº49).* 1797-99. Gravura em chapa de cobre sobre papel. 28,5 x 20 cm. Coleção RABASF. Disponível em: https://www.academiacolecciones.com/estampas/francisco-de-goya.php?serie=estampas-caprichos. Acesso em: 18 de jan. de 2026.

GOYA Y LUCIENTES, Francisco de. *El albañil borracho.* 1786. Óleo sobre tela, 35 x 15 cm. Coleção Museu do Prado. Disponível em: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-albail-borracho/c8ffd758-f8a5-42d1-93e3-7347402ded22. Acesso em: 18 de jan. de 2026.

GOYA Y LUCIENTES, Francisco de. *El albañil herido.* 1786-87. Óleo sobre tela, 268 x 110 cm. Coleção Museu do Prado. Disponível em: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-albail-herido/658a2cf1-eb95-489c-b602-f3e3feda6b24. Acesso em: 18 de jan. de 2026.

GOYA Y LUCIENTES, Francisco de. *El amor y la muerte.* 1797-99. (Matriz em cobre do Capricho nº 10). Chapa de cobre gravada; água-forte, água-tinta. 21,9 x 15,2 cm. Coleção RABASF. Disponível em: https://www.academiacolecciones.com/estampas/francisco-de-goya.php?serie=matrices-capricchos. Acesso em: 18 de jan. de 2026.

GOYA Y LUCIENTES, Francisco de. *El aquelarre o El gran cabrón.* 1820-23. Pinturas Negras. Óleo sobre muro trasladado para tela. 140,5 x 435,7 cm. Coleção Museu do Prado. Disponível em: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-aquelarre-o-el-gran-cabron/09559184-cfeb-48fe-8acc-89b070b64d92. Acesso em: 18 de jan. de 2026.

GOYA Y LUCIENTES, Francisco. *El bufón el Primo.* 1778. Água-forte sobre papel, 48,5 x 32,6 cm. Calcografía Nacional (Madrid). Disponível em: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-bufon-el-primo/9553f554-a122-4626-804b-79105386c808. Acesso em: 18 de jan. de 2026.

GOYA Y LUCIENTES, Francisco de. *El Hechizado por Fuerza.* 1798. Óleo sobre tela, 42,5 x 30,8 cm. Coleção National Gallery of Art. Disponível em: https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/francisco-de-goya-a-scene-from-the-forcibly-bewitched. Acesso em: 18 de jan. de 2026.

GOYA Y LUCIENTES, Francisco de. *El sueño de la razón produce monstruos, (Los Caprichos nº 43)*. 1797-99. Gravura em chapa de cobre sobre papel. 28,5 x 20 cm. Coleção RABASF. Disponível em: https://www.academiacolecciones.com/estampas/francisco-de-goya.php?serie=estampas-caprichos. Acesso em: 18 de jan. de 2026.

GOYA Y LUCIENTES, Francisco de. *Esta mujer fue retratada en Nápoles por José Ribera o el Españoleto, por los años 1640.* ca. 1814-17. Tinta sobre papel, 26 x 18 cm. Coleção Museu de Belas Artes de Boston. Disponível em: https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/esta-mujer-fue-retratada-en-napoles-por-jose-ribera-o-el-espanoleto-por-los-anos-1640/1142. Acesso em: 18 de jan. de 2026.

GOYA Y LUCIENTES, Francisco de. *Francisco Goya y Lucientes, Pintor, (Los Caprichos nº 01)*. 1797-99. Gravura em chapa de cobre sobre papel. 28,5 x 20 cm. Coleção RABASF. Disponível em: https://www.academiacolecciones.com/estampas/francisco-de-goya.php?serie=estampas-caprichos. Acesso em: 18 de jan. de 2026.

GOYA Y LUCIENTES. Francisco de. *José Moñino y Redondo, I conde de Floridablanca.* 1783. Óleo sobre linho. 260 x 166cm. Coleção Banco da Espanha. Disponível em: https://coleccion.bde.es/wca/es/secciones/coleccion/obras/jose-monino-y-redondo--conde-de-floridablanca-p_324.html. Acesso em: 18 de jan. de 2026.

GOYA Y LUCIENTES, Francisco de. *La casa de locos. ca.* 1808-12. Óleo sobre painel, 45 x 72 cm. Coleção RABASF. Disponível em: https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/casa-de-locos/463. Acesso em: 18 de jan. de 2026.

GOYA Y LUCIENTES, Francisco de. *La Familia de Carlos IV.* 1800. Óleo sobre tela. 280 x 336 cm. Coleção Museu do Prado. Disponível em: https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-family-of-carlos-iv/f47898fc-aa1c-48f6-a779-71759e417e74. Acesso em: 18 de jan. de 2026.

GOYA Y LUCIENTES, Francisco de. *La pradera de San Isidro*. 1788. Óleo sobre tela, 41,9 x 90,8 cm. Coleção Museu do Prado. Disponível em: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-pradera-de-san-isidro/290d61bb-59ac-49e5-a63f-390eb5bdde46. Acesso em: 18 de jan. de 2026.

GOYA Y LUCIENTES, Francisco de. *La Romería de San Isidro.* 1820-23. Pinturas Negras. Técnica mista sobre muro trasladado para tela, 138,5 x 436 cm. Coleção Museu do Prado. Disponível em: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-romeria-de-san-isidro/d6d92063-15a9-4cfb-a7be-3576a2f8b87e. Acesso em: 18 de jan. de 2026.

GOYA Y LUCIENTES, Francisco de. *Lo que puede un Sastre!, (Los Caprichos nº 52).* 1797-99. Gravura em chapa de cobre sobre papel. 28,5 x 20 cm. Coleção RABASF. Disponível em: https://www.academiacolecciones.com/estampas/francisco-de-goya.php?serie=estampas-caprichos. Acesso em: 18 de jan. de 2026.

GOYA Y LUCIENTES, Francisco de. *Perro semihundido.* 1820-23. Pinturas Negras. Técnica mista sobre muro trasladado para tela, 131,5 x 79,5 cm. Coleção Museu do Prado. Disponível em: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/perro-semihundido/4ea6a3d1-00ee-49ee-b423-ab1c6969bca6. Acesso em: 18 de jan. de 2026.

GOYA Y LUCIENTES, Francisco de. *Por qué esconderlos?, (Los Caprichos nº 30).* 1797-99. Gravura em chapa de cobre sobre papel, 28,5 x 20 cm. Coleção RABASF. Disponível em: https://www.academiacolecciones.com/estampas/francisco-de-goya.php?serie=estampas-caprichos. Acesso em: 18 de jan. de 2026.

GOYA Y LUCIENTES, Francisco de. *Self-portrait with Dr. Arrieta.* 1820. Óleo sobre tela, 114,6 x 76,5 cm. Coleção Instituto de Artes de Minneapolis. Disponível em:

https://new.artsmia.org/programs/teachers-and-students/teaching-the-arts/artwork-in-focus/goyas-self-portrait-with-dr-arrieta. Acesso em: 18 de jan. de 2026.

GOYA Y LUCIENTES, Francisco de. *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer.* 1808-14, (Desastres de la guerra nº 01). Gravura em chapa de cobre sobre papel, 24,0 x 31,8 cm. Coleção RABASF. Disponível em: https://www.academiacolecciones.com/estampas/francisco-de-goya.php?serie=estampas-desastres-de-la-guerra. Acesso em: 18 de jan. de 2026.

GOYA Y LUCIENTES, Francisco de. *Ya van desplumados, (Los Caprichos nº20).* 1797-99. Gravura em chapa de cobre sobre papel. 28,5 x 20 cm. Coleção RABASF. Disponível em: https://www.academiacolecciones.com/estampas/francisco-de-goya.php?serie=estampas-caprichos. Acesso em: 18 de jan. de 2026.

KHALFA, Jean. Introduction. In: FOUCAULT, Michel. *History of Madness*. Abingdon: Routledge, 2006.

LIMA, Dassayeve Távora. A loucura na sociedade de classes. *Blog da Boitempo*, [s. l.], set. 2021. Disponível em: https://blogdaboitempo.com.br/2021/09/14/a-loucura-na-sociedade-de-classes/. Acesso em: 03 de dez. de 2025.

MARCUSE, Herbert. *A Dimensão Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

NOVALIS. Schriften. In: HEILBORN, Ernst. (ed.). *Novalis Schriften: Kritische Neuausgabe Auf Grund Des Handschriftlichen Nachlasses.* v. 2. Berlim: [s.n.], 1901.

ORTIZ, Alberto. Los lisiados de Pieter Brueghel, el viejo. *Fundación IO*, Madrid, mar. 2019. https://old.com.fundacionio.es/2019/03/01/los-lisiados-de-pieter-brueghel-el-viejo/. Acesso em: 03 de dez. de 2025.

OTERINO, Agustín B. *La luz en La Quinta del Sordo: Estudio de las formas y cotidianidad*. Dissertação (Doutorado em História da Arte) – Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2002. Disponível em: https://hdl.handle.net/20.500.14352/55066. Acesso em: 03 de dez. de 2025.

RIBERA, José de. *Magdalena Ventura with her husband and son or La Barbuda of Abruzzo.* 1631. Óleo sobre tela, 194 x 126 cm. Coleção Fundação Medinaceli. Disponível em: https://fundacionmedinaceli.org/en/fa_collection/the-bearded-lady/. Acesso em: 18 de jan. de 2026.

SANTOS, Rafael dos. *Vagabundos Brasileiros: Sobre a ancestralidade marginal do bobo e suas reverberações no brasileiro cômico*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Cênicas) – Universidade Federal de Ouro Preto, Minas Gerais, 2019. Disponível em: https://monografias.ufop.br/bitstream/35400000/2422/1/MONOGRAFIA_VagabundosBrasileirosSobre.pdf . Acesso em: 03 de dez. de 2025.

SCHLEGEL, Friedrich. Philosophische Vorlesungen Aus Den Jahren 1804-1806. Nebst Fragmenten Vorzüglich Philosophisch Theologischen. In: WINDISCHMANN, C. J. H. (ed.).

Friedrich von Schlegel's sämmtlichen Werken. 2. ed. Bonn: Weber, 1846. Disponível em: https://digital.ulb.hhu.de/ihd/content/structure/9627521. Acesso em: 03 de dez. de 2025.

SCHLEGEL, Friedrich. *1794-1802. Seine prosaischen Jugendschriften*. 2. ed., Viena: [s. n.], 1906.

THE PENNY SATIRIST. *The Andover Bastille: The poor picking the bones to live.* The Penny Satirist, 06 de setembro de 1845. Disponível em:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Andover_Bastille.png. Acesso em: 18 de jan. de 2026.

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

VAN DYCK, Antoon. *Queen Henrietta Maria with Sir Jeffrey Hudson.* 1633. Óleo sobre tela, 219 x 174 cm. Coleção National Gallery of Art. Disponível em: https://www.nga.gov/artworks/41651-queen-henrietta-maria-sir-jeffrey-hudson. Acesso em: 18 de jan. de 2026.

VELÁZQUEZ, Diego. *El Buffoon El Primo.* 1644. Óleo sobre tela, 106,5 x 82,5 cm. Coleção Museu do Prado. Disponível em: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-bufon-el-primo/cc7a8493-e2ff-4d33-a0d0-91d7dc210d5a. Acesso em: 18 de jan. de 2026.

Referências Complementares

ADORNO, Theodor. Resignação. In: ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural*. p. 275-282. São Paulo: Editora Unesp, 2020.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: a explicação da história dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

O LOUCO, a história da loucura e o discurso em Michel Foucault. Publicado pelo canal Colunas Tortas. [s.l.], 2023. Vídeo (40min51s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KnkqDJQp8Hc . Acesso em: 03 de dez. de 2025.

O PRIMEIRO romantismo alemão a partir de Friedrich Schlegel: Entrevista com Thiago Santos. Publicado pelo canal Caio Couto. [s.l.], 2020. Vídeo (55min41s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XzTIComuiaA . Acesso em: 03 de dez. de 2025.

PIRAJÁ, T. C. A intencionalidade das formas expressivas: estilo e método em Bordwell e Baxandall. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*. São Paulo, v. 44, n. 48, p. 142-157, 2017. Disponível em: https://revistas.usp.br/significacao/issue/view/10347/1207. Acesso em: 03 de dez. de 2025.