

ARTE E FILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Estética e Filosofia da Arte da UFOP

ISSN: 2526-7892

ARTIGO

SOBRE O HORROR EM GOYA: *CAPRICHOS E DESASTRES DA GUERRA*¹

*Jason de Lima e Silva*²,

Resumo:

Francisco de Goya é um artista cuja obra tem inquietado uma geração de poetas e pensadores. A série de gravuras, no entanto, inaugurada pelos *Caprichos (Los Caprichos)*, em 1799, representa uma guinada fundamental no percurso estético de Goya. Com base no conceito de horror, circunscrito pelas noções de fantástico e grotesco segundo a figura do monstro, penso ser possível não apenas compreender uma parte decisiva de sua obra, mas levantar algumas questões: não estaria o juízo de gosto, na arte desse aragonês, mais próximo de um desprazer interessado do que de um prazer desinteressado? Ou, nesse caso, restaria apenas o riso do cômico e o deleite do abjeto? E se o prazer estético encontrar-se interdito na representação pela experiência impactante do horror, haveria ainda obra de arte propriamente dita? Por fim: como e por que muitas dessas imagens não agradáveis de Goya produzem um efeito que compromete seu espectador? São alguns problemas que pretendo colocar neste artigo.

Palavras-chave: Horror; Grotesco; Fantástico; Goya.

Abstract:

Francisco de Goya is an artist whose work has unsettled a generation of poets and thinkers. The engraving series, however, inaugurated by *Caprichos (Los Caprichos)* in 1799, represent a turning point in Goya's aesthetics. Based on the concept of horror, which is constrained by the notions of fantastic and grotesque according to the figure of the monster, I consider it possible not only to understand one decisive part of his work, but also to raise some questions: would not the judgment of taste be, in the art of this Aragonese, closer to an interested displeasure than to an uninterested pleasure? Or, in that case, what would be left if not the comic laughter and the delight in the abject? And if the aesthetic pleasure finds itself banned from the representation by the shocking experience of horror, would there still be a work of art? Lastly, how and why many of these displeasing images of Goya create an effect that implicates his spectators? These are some questions which I intend to debate in this article.

Keywords: Horror; Fantastic; Grotesque; Goya.

¹ On horror in Goya: *Caprices and Disasters of war*

² MProfessor de Filosofia do Centro de Ciências da Educação da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestre e doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Endereço de email: jlimaesilva@yahoo.com.br

Gigantes e duendes, torturados, castrados e mutilados. Homens com cabeça de jumento, galinhas com cabeças de bebês. Mundo de sombras e assombrados, de ilusões e feitiçarias, bruxas e demônios, caretas e violações. O que acontece, afinal, em Goya? Goya é uma obra tão vasta quanto complexa. Vasta em termos de produção e técnica, complexa em termos estéticos e hermenêuticos. É impossível traduzi-lo de uma só vez. Uma coisa é certa: ele quer nos comprometer, pelo caráter satírico de sua crítica ou pelo enfrentamento muitas vezes trágico de seu grotesco. Há uma longa trajetória, claro, como é o caso de todo o artista, mesmo que tenha sido breve sua vida: não é o caso de Goya, que morre com oitenta e dois anos de idade em Bordeaux, na França. Nasceu em março de 1746, em Fuendetodos, uma província de Zaragoza, cidade na qual sua família vivia e seu pai trabalhava como dourador. Aprendeu aí, na oficina de desenho do mestre Luzan, a copiar uns modelos renascentistas e maneiristas. Recebeu uma menção em um concurso em Parma, na Itália, com a pintura de seu Aníbal vencedor, esboçada no seu Caderno italiano (1770). Decorou a cúpula do coreto da Basílica del Pilar em Zaragoza. Em janeiro de 1775, o artista aragonês se mudou para Madri, já casado com Josefa Bayeu. Trabalhou na Real Fábrica de Tapetes de Santa Bárbara, nos cartões que serviriam de modelo à tapeçaria da corte, aos comedores e aposentos reais. Foi então chamado por Anton R. Mengs³, pintor e diretor da fábrica, e indicado pelo pintor, amigo e cunhado Francisco Bayeu. Os cartões da tapeçaria real traziam o gosto pelo pitoresco: a sensibilidade da alma para a observação e a paixão pelo diverso, a paisagem e o povo como temas fundamentais, a exaltação do hispânico dos *majos* e *majas*, em oposição ao aristocratismo estrangeiro. Mas a arte dos cartões de Goya na corte também deve à pintura flamenca de gênero dos Países Baixos.⁴ Goya já conhecia e vivia esse gosto da época, sem contar a tradição renascentista e veneziana, barroca e maneirista (em 1770, Goya tinha feito sua primeira viagem à Itália para participar do concurso de Parma). Paralelamente ao trabalho dos cartões, Goya foi um comprometido retratista dos nobres, na maior parte de sua vida pintou políticos como Floridablanca, intelectuais como Jovellanos, duquesas como as duas mulheres ilustradas: duquesa de Osuna e duquesa de Alba.⁵ Assumiu o lugar de Tenente diretor de pintura da Academia de Bellas Artes de San Fernando em 1785 e, em abril de 1789, tornou-se pintor de câmara do rei Carlos IV, poucos meses antes de a Bastilha ser tomada em Paris. Toda essa fase é fundamental. É uma carreira por si mesma já digna de inveja na época, e Goya a sente, na mesma proporção que como artista enfrenta e se regozija de sua liberdade aos quarenta

³ O austríaco Anton Mengs (1728-1779) encontrou Carlos III em 1755, quando este era rei de Nápoles, e no mesmo ano encontrou Winckelmann. Chegou a Espanha em 1761 vindo de Roma, e cinco anos depois, tornou-se pintor de câmara. Suas ideias estéticas ganharam êxito: pensou a arte segundo o critério de imitação não servil da natureza, tal como os “naturalistas” (Velázquez, Ribera, Murillo), mas segundo o critério de uma beleza ideal, por cuja seleção é possível ao artista chegar à essência das coisas (Cf. BOZAL, 2002, p. 33-50).

⁴ O ambiente rural, festas, jogos, bodas e banquetes, domínio do cromatismo e da luminosidade, a exemplo de pintores como Andrés de la Calleja (1705-1785). E ainda sob o horizonte do chamado costumbrismo: os passeios, as portas como a de Alcalá, os encontros nos prados, a atividade da caça, em pintores como Ginés de Aguirre (1727-c.1818), Ramon Bayeu (1746-1793), Luiz Paret y Alcázar (1746-1799). Cf. BOZAL, 2002, p. 33-50.

⁵ O avô da duquesa de Alba, embaixador da França, foi um dos poucos espanhóis que havia lido os filósofos franceses e inclusive visitado Rousseau em Genebra. A casa da duquesa de Osuna foi o centro de encontro das ideias francesas iluministas (Cf. HUGHES, Robert. **El tres de maio**. Trad. Ramon Barnils. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1979. Pp. 61-62)

anos de idade.⁶ Mas aqui me interessa outra experiência, em razão da qual as veredas excepcionais do pensamento artístico parecem mais curiosas do que as encomendas profissionais de um pintor da corte, embora do ponto de vista estético muitos de seus retratos ultrapassem o paradigma naturalista e neoclássico. Mas me interessa perceber como a plástica de Goya produz efetivamente pensamentos, na abertura dos quais podemos aos poucos reconhecer os problemas que cada gravura, cada pintura, cada desenho, deixou para o seu mundo e sintomaticamente também para o nosso mundo. Não se trata, obviamente, de um pensamento teórico, mas de imagens do pensamento que dialogam muitas vezes com legendas: imagens-figuras e imagens-palavras, em cujo jogo está justamente o nosso trabalho de interpretação. Ao mesmo tempo, tais imagens tornam visível o invisível: nossas superstições e obsessões, nossos pesadelos e devaneios. Nesse segundo sentido, o fantástico não é apenas o adjetivo para o pensamento plástico ou figurativo de Goya, mas, antes, é a condição substantiva de seu peculiar modo de ver e pensar. Logo, não se trata apenas de um pensamento por imagens, mas de um pensamento cujo sentido extraordinário questiona profundamente o ordinário de nossa condição, no limite também do que lhe é assustador ou perverso.



GOYA, F. de., *San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo*, c. 1787-1788. 1. original de arte, óleo sobre tela, 350 cm X 300 cm. Catedral de Valência⁷.

⁶ Na carta de agosto de 1786 a seu amigo Martín Zapater, Goya diz: “Me había ya establecido un modo de vida envidiable, ya no hacía antesala ninguna, y el que quería algo mío me buscaba” (GOYA, Francisco de. **Cartas a Martín Zapater**. Edição de Mercedes Águeda e Xavier de Salas. [cidade] Ediciones Istmo, 2003. P. 231). Encontramos também a expressão “no quiero hacer antecámaras” na carta de março do mesmo ano e Mercedes Águeda a explica na nota 5 desta mesma carta: “Goya se siente satisfecho de su situación personal e profesional... *no quiero hacer antecámaras*, es decir, esperar o solicitar ser recibido por alguien importante, parece que no quería recurrir a nadie para subir en su profesión, sino que deseaba que los encargos viniesen a él, em reconocimiento de su próprio mérito” (*Ibid.* P. 222).

⁷ Fonte: <http://www.ciudadpintura.com/SearchProducto?Produnum=13120>. Acesso em: 10/05/2017

Muito já se escreveu sobre Goya, histórica, biográfica e filosoficamente. Terei obviamente de citar e interpretar apenas algumas imagens, dada a vastidão da obra e a história de suas interpretações. A seleção faço segundo a percepção de Baudelaire a respeito de como Goya vê as coisas, em outras palavras, de como o artista representa o mundo: segundo o seu “aspecto fantástico”⁸. Primeiro passo, depois do qual a ideia é compreender o fenômeno do horror no horizonte da monstruosidade nas gravuras de Goya. A análise de Baudelaire é feita a partir da série de gravuras chamada “Caprichos” (1799), mas ela traduz perspicazmente uma intuição que pode ser ampliada para a interpretação de outras obras ao longo da vida do mestre aragonês, mesmo anteriores aos “Caprichos”. É só vermos a assombrosa pintura para a catedral de Valência “San Francisco de Borja y el moribundo impenitente” (1788): o moribundo de boca aberta, prestes a morrer, sob a expectativa de seus demônios com olhos brilhantes e dentes à mostra, e a luta de um padre extasiado de cuja cruz notamos o jato de sangue, que espirra sobre o doente e sobre a redoma diabólica. “Vuelo de brujas” (1797) é também um exemplo do aspecto fantástico de Goya antes dos “Caprichos”. A coleção “Sonhos” não pode deixar de ser citada, já que é ela que prepara a concepção dos “Caprichos”, a exemplo do desenho que antecipa a mais célebre das gravuras de Goya (a lâmina 43 dos “Caprichos”): “Sueño 1. Ydioma universal. El autor soñando”, de 1797. O capricho tem algo de substancialmente onírico na sua gênese, não só como representação do mundo dos sonhos. A fantasia do autor se confunde com a realidade de sua criação, inversamente, a obra tem por fonte o seu profícuo e acentuado delírio. Algumas perguntas: como Goya enxerga e representa fantasticamente as coisas sem duplicar o real pela fantasia de um mundo imaginado, mas, ao contrário, é capaz de imaginar o mundo humano na extremidade do que lhe parece bizarro e cômico, mas também absurdo e insensato, grotesco e trágico? Como, afinal, a fantasia de Goya pode mostrar a estranha e demasiadamente humana condição de se estar exatamente neste mundo, e não noutro, mundo vivido no qual nem a deformidade da natureza, nem os vícios da vida social, podem ser piores do que do que os pesadelos da razão, contando a sua realidade mais concreta e o seu efeito mais perverso, a barbárie da guerra?

Quanto à seleção das obras, pela ordem temporal, sigo as duas séries de gravuras em água-forte e água-tinta, cuja produção está entre os anos 1790, quando Goya prepara as estampas para os seus Caprichos” (precisamente entre 1793 e 1798), e 1815, quando Goya encerra a série “Desastres de guerra”. O Museu do Prado classifica ao total sete séries de gravura, mas as cinco primeiras são autenticamente

⁸ BAUDELAIRE, Charles. “Alguns caricaturistas estrangeiros”. In: **Escritos sobre arte**. Org. e Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 1998. Pp. 34-35.

⁹ Essa pintura fará parte das encomendas para o Palacio de la Alameda, dos duques de Osuna. Foram seis quadros, ao total, com temas de bruxaria: “El hechizado por fuerza”, “El burlador de Sevilla”, “Aquelarre”, “Escena de brujas”, “Vuelo de brujas” e, por último, “La cocina de las brujas”. Se já são “horripilantes pinturas”, mais surpreende que a duquesa de Osuna tenha querido com elas decorar um dos salões de sua bela casa de campo. Havia, portanto, um interesse pela moda romântica em torno das bruxas. As pinturas de Borja para a catedral de Valência foram do encargo da duquesa e foi a primeira vez que Goya pintou monstros sobrenaturais, conforme escreve Folke Nordström em seu livro “Goya, Saturno y melancolía”, de 1962 (Cf. NORDSTRÖM, Folke. **Goya, Saturno y melancolía. Consideraciones sobre el arte de Goya**. Trad. Carmen Santos. Madrid: Machado Libros, 2013. Pp. 203-205).

coleções, no sentido de terem sido pensadas como tais: “Cópias de Velázquez” (1778), “Caprichos” (1799), “Desastres de guerra” (1810-1815, publicada apenas em 1863, pela Real Academia de San Fernando), “Tauromaquia” (1814-1816), “Disparates” (1815-1819, publicadas na revista francesa “L’art”, em 1877), “Últimos caprichos” (série inconclusa: c.1826-1828) e “Vários” (1775-1819), que é um catálogo de lâminas sem pertencer à coleção específica. Quero mostrar algumas relações possíveis dessas séries entre si, quando supor oportuno, tanto quanto aproximar tais coleções de trabalhos anteriores aos “Caprichos” e posteriores aos “Desastres”, como as “Pinturas negras” (1820-1823). É justo cada coleção (para não dizer cada imagem) de Goya ter um trabalho à parte, mas esse método que proponho também pode favorecer uma ideia mais precisa de seu percurso, embora ainda superficial de sua obra. Os “Caprichos”, aliás, inauguram uma sucessão de licenças que só são possíveis ao Goya maduro. Mais do que a maturidade cumulativa dos anos, o tempo de ter sofrido o impacto de uma doença que o deixou quase cego e o condenou à surdez, desde 1792, quando visita o amigo Sebastián Martínez em Cádiz. A doença converte Goya a si mesmo: inflexão de sua alma e de sua obra.¹⁰ No lugar de se ocupar somente com a representação do mundo visível, a exemplo dos cartões para a tapeçaria e dos retratos aos nobres, os “Caprichos” reclamam de Goya a sua própria inventividade, a sua “caprichosidade”, como define Ortega y Gasset, o livre devaneio de sua imaginação, tudo aquilo, enfim, que será a condição histórica e espiritual para o romantismo: a gênese criativa da obra e a erupção do gênio.¹¹ Entre o artesão aragonês e o pintor de corte, Goya se põe além de si mesmo, depois de pressentir a morte no ápice da própria vida. Ele se detém diante do que já não pode mais fugir: a invenção de imagens como sua própria destinação. Mesmo antes da enfermidade, Goya escreve ao amigo Zapater sobre “pôr na cabeça sustentar certo capricho e conservar certa dignidade” (tradução nossa).¹² A convalescência não lhe dá senão a impossibilidade de recusar este caminho entre a criação das imagens e a dignidade da vida através da obra.¹³

Estética e filosoficamente, suas estampas estão mais próximas do grotesco do que do belo.¹⁴ O fundamento de seu juízo de gosto, em uma linguagem kantiana, parece-

¹⁰ Comenta Matilla: “La sordera producida por la enfermedad supuso un punto de inflexión en sua vida y en su carrera, pues a partir de este momento convivirían, junto a los encargos oficiales, las obras realizadas por la propia voluntad del artista en las que plasmaría, sin límites a la imaginación y a la creatividad, sus más íntimas vivencias, inquietudes y ocurrencias” (MATILLA RODRÍGUEZ, José Manuel. *Goya en tiempos de guerra*. Madri: Museo del Prado, 2008. Pp. 170-171, n. 21. Disponível em: <https://www.goyaelprado.es/bibliografia/biblioteca-digital/> Acesso em: 10/05/2017.

¹¹ Cf. ORTEGA Y GASSET, José. *Papeles sobre Velázquez y Goya*. Madri: Alianza Editorial, 1987. P. 291.

¹² GOYA, Francisco de. *Cartas a Martín Zapater*. *Op.cit.* P. 315.

¹³ Na carta a seu amigo Martín Zapater de abril de 1789 surge, pela primeira vez, a expressão que responde a essa necessidade que Goya sente de invenção, quando escreve sobre *inventar a pintura*. “Mucha energia ai en esta última que me as escrito, es verdad que tu (...) lo hallas en la manga, como yo el inventar la Pintura...” (*Ibid.* P. 286). E há uma carta do ano seguinte, de dezembro de 1790, na qual Goya fala em “sustentar certo capricho e conservar certa dignidade” que já foi bastante repetida, e serve aliás de ponto de partida para uma excelente análise de Ortega y Gasset, embora Ortega cite a palavra *ideia* no lugar de *capricho*.

¹⁴ Wolfgang Kayser situa Goya na tradição do *grotesco fantástico*, que começaria com As tentações de Santo Antão (tríptico de Bosch), como “prototema” (do qual viriam Cranach, Grünewald, Brueghel), e, mais tarde, seria secularizado nas sátiras de Callot e Goya. Haveria em seguida os

me aí corresponder mais ao desprazer interessado do que ao prazer desinteressado. Em Kant, vale lembrar, há um limite fundamental para a arte: o asco (*Ekel*). Kant até admite uma representação artística do feio, mas há uma razão para a sua convicta recusa do repugnante em termos estéticos: o objeto se confundiria com a sensação de repúdio de tal maneira que o prazer de sentir e pensar livremente a beleza da obra seria inevitavelmente interdito.¹⁵ Não haveria assim jogo livre entre imaginação e entendimento, como vivificação do ânimo de quem contempla o belo sem necessitar de seu conceito. Não haveria propriamente um prazer estético na representação. Se o horror produz asco, como ainda pretendo demonstrar, ele interdita o prazer estético. Nesse caso, julgaríamos ser a obra que causa o horror ainda uma obra de arte, e por quais motivos? E à parte à estética kantiana, poderia o horrível da arte (ou o horror na arte) ser a continuação do terrível do mundo por outros meios? Por fim: como e por que muitas dessas imagens não agradáveis de Goya produzem um interesse que nos compromete, mesmo que extrapole a experiência do belo? São algumas das questões que pretendo colocar neste artigo.

A ideia é, portanto, pensar a representação do horror fantástico na obra mais marginal de Goya (e mais livre também), e por uma questão de método, tomarei por ordem exemplos dos *Caprichos* e dos *Desastres da guerra*. A primeira série se anuncia no *Diario de Madrid*, em 1799:

Coleção de estampas de assuntos caprichosos, inventadas e gravadas à 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 multidão de extravagâncias e desacertos que são comuns na sociedade civil, e entre preocupações e embustes vulgares autorizados pelo costume, pela ignorância ou pelo interesse, aqueles que acreditou mais aptos para subministrar a matéria para o ridículo e exercitar ao mesmo tempo a fantasia do artífice (tradução nossa).¹⁶

O anúncio foi provavelmente escrito por um amigo poeta, Leandro Fernández de Moratín, herdeiro ibérico do espírito iluminista, mas Goya, já em 1794, em uma carta a Don Bernardo de Iriarte, fala de caprichos e invenções nos quadros que preparava para a Real Academia de San Fernando.¹⁷ O texto de seu anúncio já indica

jornais e revistas do século XIX (sátiras políticas), as ilustrações de J. Tony para Musset (“Voyage où il vous plaira”, 1843). Os franceses também teriam cultivado tal gênero. De um lado, haveria a irrupção do romantismo francês, de outro, a Revolução de julho e Heine negando o talento dos franceses para o noturno-fantástico. Kayser define, como os dois maiores mestres do grotesco, o pintor flamengo James Ensor (1860-1949) e Alfred Kubin (1877-1959). (KAYSER, Wolfgang Johannes. **O grotesco: configuração na pintura e na literatura**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009. P. 146).

¹⁵ KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. P. 169, §48.

¹⁶ GOYA, Francisco de. **Anuncio de Los Caprichos**. *Diario de Madrid*, 6 de febrero de 1799. Disponível em: <https://mediateca.educa.madrid.org/documentos/lc2ep7h5akl56467>. Acesso em: 01/05/ 2017.

¹⁷ “Para ocupar la imaginación mortificada en la consideración de mis males..., me dediqué a pintar un juego de cuadros en que he logrado hacer observaciones a que regularmente no dan lugar las

este caráter duplo na gênese dos “Caprichos”: primeiro, o fato de serem as imagens censuras críticas aos desacertos da sociedade; segundo, o fato de traduzirem a fantasia de seu artífice. O primeiro ponto corresponde à tradição do ilustrado ibérico, ilustrado tal como Goya se sente e se situa entre a corte e os amigos, embora sem a formação de um escritor a exemplo de seu amigo Jovellanos, retratado em 1798, leitor da filosofia francesa. Para os ilustrados, o vício poderia ser corrigido se a razão o percebesse, e uma das formas para isso se daria pela exposição do caráter ridículo que o consolida, nos hábitos solitários ou sociais. A arte serviria então de meio, e a sátira seria o caminho mais direto para isso: como crítica da ignorância, dos erros e da perversidade de todas as classes, de todos os gêneros e profissões. A vida em sociedade, a cidade portanto, é o cenário e o objeto para a sátira, na intimidade de uma taberna ou na rua efetivamente. São dois grandes temas que vingam nos “Caprichos”: o cortejo e a bruxaria. A consagrada lâmina 43 faria a divisão entre essas duas grandes partes, sem se contar o tema anticlerical, a sátira dos frades, iluminista por excelência. Mas Goya não é um ilustrado convencional, como lembra Valeriano Bozal em uma de suas valiosas conferências: ele nos ensina a ver de uma maneira não habitual. Está, por isso, para além dos caricaturistas estrangeiros, como o inglês Willian Hogarth, cujas gravuras o aragonês teve a oportunidade de conhecer na casa de seu amigo Martínez. E isso por uma razão: Goya expõe a “deformidade como substancial da natureza humana”¹⁸. A deformidade que não é caricatura, se se considerar a caricatura como a alteração e valorização de traços de um personagem específico para produzir a diversão. Já haveria então nos “Caprichos” essa tensão entre quem mostra ilustradamente de fora o caráter ridículo e deformado dos vícios, e quem, em contrapartida, vê a partir de dentro o grotesco da própria ação, deformidade que a beleza, o poder ou a fé não escondem, mas evidenciam na expressão: coisas invisíveis que a fisionomia grava em uma expressão de insolência ou rapacidade, a ponto de tomar o lugar do rosto e virar uma máscara, como no caso dos funcionários da justiça que, como leões, depenam a mulher em forma de ave: *¡Qual la descañonam!* (estampa 21), um verbo que teria a ver com “depenar”, metaforicamente arrancar. O comentário do manuscrito da Biblioteca Nacional diz que os juízes fazem vista grossa aos escrivães e policiais para que “roubem e deplumem as putas pobres”.¹⁹

obras encargadas, y en que el capricho y la invención no tienen ensanche”.

¹⁸ BOZAL, Valeriano. **Los caprichos. Conferência**. Madri: Fundação Juan March, 1994.

Disponível em: <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=22195> Acesso em: 15/05/2017.

¹⁹ Tradução nossa. Esses manuscritos não são hermeneuticamente determinantes para a compreensão das estampas. René Andioc faz algumas advertências em “Al margen de los Caprichos: las ‘explicaciones’ manuscritas”, 1984, que reproduzo aqui: todos os manuscritos são “cópias de cópias” e há os que pertenceram a Adelardo López Ayala. Estão conservados pelo Museu do Prado e pela Biblioteca Nacional. O texto da Biblioteca Nacional é ideologicamente mais radical; expressa pouca simpatia pelos reis e nobres, não aprecia o povo e é profundamente anticlerical. O manuscrito do Prado introduz certa imagem criadora. É possível que seja do amigo de Goya, Leandro F. Moratín, e quem sabe em parceria com Ceán Bermúdez, e é bem provável que tenha sido autorizado por Goya, que envia um exemplar dos “Caprichos” ao duque de Wellington. (Os trechos dos manuscritos estão disponíveis no site do Museo del Prado e podem ser consultados a cada gravura: <https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya>



GOYA, Francisco de. ¡Qual la descañonan!, Caprichos, estampa 21, c.1797-1799. Água-tinta e água-forte polida, 215mm X 147mm. Museo Lázaro Galdiano (Madrid)²⁰

O discurso de anúncio dos “Caprichos” ainda exalta o artífice inventor no lugar do copiadador servil, quando capaz de reunir, “em um só personagem fantástico”, diz o texto, “circunstâncias e caracteres que a natureza apresenta compartilhados em muitos”.²¹ Já em 1792, Goya defende a pintura como arte nobre e liberal, e não atividade servil, em uma carta que serve de “Informe ao plano de estudos” da Real Academia, na qual atuava como mestre, em relação a seus alunos de pintura.²² A reivindicação lembra muito a de Leonardo da Vinci, de elevar a pintura ao estatuto de arte liberal, publicada em seu “Tratado da pintura”, em Roma, no mesmo ano da carta de Goya, resultado de uma seleção feita após sua morte, em 1519, pelo discípulo Francesco Melzi. O nome “Caprichos” para uma coleção também não é original. Entre 1744 e 1749, Piranesi já havia gravado, em água-forte, um catálogo de “Grotteschi” ou “Capricci”, fantasias arquitetônicas e cárceres de invenção.²³ Pouco antes de Piranesi, Tiepolo já havia produzido suas gravuras em duas séries

²⁰ Fonte:

https://www.goyaenelprado.es/obras/lista/?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=26. Acesso em: 07/05/2017

²¹ “La pintura (como la poesía) escoge en lo universal lo que juzga más a propósito para sus fines: reúne en un solo personaje fantástico, circunstancias y caracteres que la naturaleza presenta repartidos en muchos, y de esta combinación, ingeniosamente dispuesta, resulta aquella feliz imitación, por la cual adquiere un buen artífice el título de inventor y no de copiante servil”. GOYA, Francisco de. **Anuncio de Los Caprichos**. Diario de Madrid, 6 de febrero de 1799. Disponível em: <https://mediateca.educa.madrid.org/documentos/lc2ep7h5akl56467>. Acesso em: 01/05/2017.

²² GOYA, Francisco de. Informe al Plan de Estudios de la Academia. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 14 de octubre de 1792. Madrid: Fundación Banco Central Hispánico, 2016.

²³ Luigi Ficacci, em uma edição especial de Piranesi, escreve na sua apresentação: “Este tipo de composições, no domínio do ‘capricho’ enquanto gênero, derivavam muito mais das invenções recentes de Giovanni Battista Tiepolo do que do estilo alegórico das vistas imaginárias de Giovanni Paolo Pannini” (FICACCI, Luigi. **Piranesi-Águas-fortes**. São Paulo: Taschen, 2006. P. 36).

de “Capricci” e “Scherzi di fantasia”, com cenas míticas e bucólicas, mas também macabras, como em “A morte dá audiência”, com a figura de um esqueleto sentado com um livro em mãos, em torno do qual se reúne um pequeno público, curioso e espantado, incluindo um cão esquelético, que se aproxima para ouvi-lo. Não podemos esquecer a influência da tradição cômica desde as gravuras de Callot, nem a influência do inglês Hogarth, com as séries de crônicas de decadências na água-forte, fortunas perdidas pelo excesso de bebida, imagens de bizarros castigos e rituais de crueldades. Mas com uma diferença importante, e Gassier é astuto nesta percepção: pela primeira vez na história, no caso de Goya, a gravura irá exprimir o monstruoso.²⁴ A questão é investigar qual o estatuto de seus monstros para essa diferença na história da arte e do pensamento. A coleção dos “Caprichos” de Goya somam oitenta estampas ao total. Se o riso e a sátira configuram a crítica nos “Caprichos”, o medo e a perfídia se naturalizam nos “Desastres da guerra”, tal como a aridez de suas paisagens, que sustentam mortos e vivos abandonados, a exemplo da estampa 60, cuja legenda diz: “No hay quien los socorra”. Nos “Desastres”, Goya representa a exceção da guerra e da fome. Há a crítica também ao regime da Inquisição. Por razões políticas não as anunciou nem as publicou em vida, pois a exceção virou a regra na Espanha: entre 1808 e 1814, ocorreu golpe de Estado de Fernando VII, abdicação do trono de Carlos IV, resistência à invasão francesa de Napoleão, seguida da ordem tirânica de Fernando VII, catastróficamente *el Deseado*, que recusa juramento à Constituição de 1812 (em Cádiz), reinstaura a Inquisição e persegue os liberais por decreto legal.²⁵ Também houve a fome que assolou Madri entre 1811 e 1812. Mas, apesar de todo o realismo da maior parte das imagens, e muito embora tenha sido o artista convidado pelo general Palafox “para ver e examinar as ruínas da guerra”, como escreve Goya a Real Academia de San Fernando, em 1808²⁶, o artista também imagina a cena destes “Desastres”: imagina para mostrar a perspectiva uma realidade cujo horror muita gente que o viveu não pôde vê-lo, e, se o viu, não poderia aceitá-lo, e, se o aceitou, não conseguiria comunicá-lo, para fazer aqui uma analogia com o “Tratado do não-ser” de Górgias. O absurdo da guerra e a impossibilidade de comunicar sua experiência. Walter Benjamin comenta sobre a geração de soldados da primeira guerra que volta “mais silenciosa do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, não mais ricos.”²⁷ O fato é que, tanto na coleção dos “Caprichos” quanto na dos “Desastres da guerra”, há algo de fantasticamente horroroso, que tende a se tornar menos satírico e mais grotesco, menos cômico e mais trágico, ao

²⁴ Aqui vale uma citação de Pierre Gassier a respeito dessa tradição implicada na obra de Goya, como ruptura da estética clássica: “Et pourtant nous sentons bien, comme les gens du XIX^e siècle, que le “Caprices” n’appartiennent déjà plus au siècle de Lumières et que ces satires, comme on les appelait, annoncent la rupture complète avec l’esthétique classique. Qu’on leur compare les “Scherzi di Fantasia”, les “Capricci” de Tiepolo et les séries gravées de Hogarth: d’un côté c’est l’anecdote, la scène plaisante ou grave, mais toujours rationnelle, exprime par des moyens classiques, sensibles chez Tiepolo, mais généralement froids chez Hogarth; tandis qu’en feuilletant les “Caprices” de Goya on entre dans un autre monde, celui de la passion, de l’invective et du cauchemar. Pour la première fois l’eau-forte va exprimer le monstrueux, à la manière de Bosch dans la peinture” (GASSIER, Pierre. *Goya*. Genève: Skira, 1955. Pp.53-54).

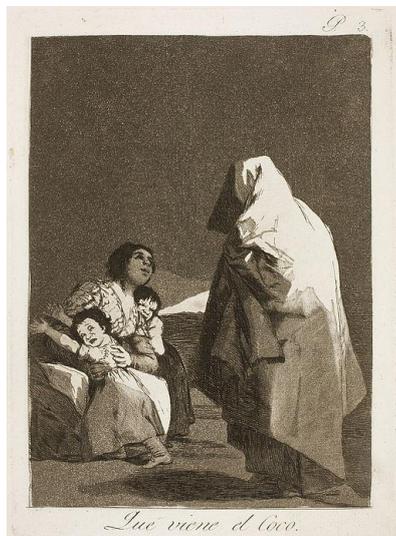
²⁵ Cf. *Ibid.* Pp.100-101.

²⁶ MATILLA RODRÍGUEZ, José Manuel. *Op.cit.* Pp. 39-45.

²⁷ BENJAMIN, Walter. “O Narrador”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. P. 198.

longo de sua obra. Nos “Caprichos”, a dimensão fantástica da obra sobrepõe, em alguns momentos, a sátira iluminista pelo vínculo substancial entre o monstro e o humano. Nos “Desastres”, o aspecto fantástico está na expressão do caráter trágico e grotesco da condição humana, a ponto de não haver mais lugar para o riso, dado o predomínio do asco e do horror. Teríamos três disputas em termos de território que, por sua vez, situariam três fronteiras: a fronteira entre o real e o fantástico, a fronteira entre o fantástico e o grotesco, a fronteira entre o humano e o monstro.

Começemos pela palavra: o termo fantástico vem do grego, *phantastikós*, e significa o que é relativo à imaginação, e assim como o termo *phántasma*, aparição ou ilusão, deriva do verbo *phaino*, que significa aparecer, tornar visível. Sua representação é primeiramente fantástica pela invenção de criaturas não humanas: seres sobrenaturais que à primeira vista não somos nós, como na lâmina 64 dos “Caprichos”, com a legenda “Buen viaje”. Predomina o mundo da noite. Uma criatura calva, com buço cadavérico, conduz o voo. A extensão de suas asas o quadro não encerra. Às suas costas, entre as asas, se juntam suas seguidoras, gritas, uivam quem sabe. Para onde irão? Voam sobre a cidade ou pairam num mundo desconhecido? Uma delas nos flagra com um único olho aberto. São demônios, escreve Théophile Gautier, “voam batendo suas asas para um trabalho inominado. O vigor e a força deles são extraordinários. Quase chegamos a ouvir a batida de suas peludas membranas na pesada noite”.²⁸ O voo é uma constante no percurso de Goya, geralmente sob o cenário de um fundo negro, ou fortemente sombreado com os detalhes e sobreposições que a água-tinta permite. “Linda maestra!”, a lâmina 68, outro voo dos “Caprichos”: mostra duas mulheres, uma jovem e uma velha nos ares com a vassoura entre as pernas sob o cuidado de uma coruja: a primeira com o rosto coberto pelo braço, apoiado por sua vez nos ombros da mais velha, que conduz a viagem noite adentro. Essas personagens não parecem tão demoníacas quanto às de “Buen viaje”, mas se fossem totalmente humanas, como voariam em uma vassoura? Os manuscritos do Prado e da Biblioteca Nacional não deixam de registrar a vassoura como importante utensílio para as bruxas.



GOYA, Francisco de. *Que viene el Coco*, Caprichos, estampa 3, c. 1797-1799. Água-tinta e água-forte

28 GAUTIER, Théophile. Op.cit. P. 92.

polida. National Gallery of Art (E.U.A.).²⁹

Mas a arte de Goya é fantástica também por representar o que não se mostra propriamente aos olhos, mas se sente e pressente, pode ser temido ou malignamente gozado. A ideia de Goya tornar visível o invisível é uma leitura do búlgaro Tzvetan Todorov, falecido em 2017, que elevou o artista aragonês ao estatuto de pensador no seu livro “Goya à sombra das luzes”.³⁰ Mostrar o não visto ou ver o que não se mostra, mas constitui um fenômeno no mundo, motivo pelo qual tem o seu estatuto de realidade, seja o quão complexa for essa palavra que diz a totalidade dos entes na natureza. Como são reais o medo infantil e o prazer no sorriso da mãe diante do Coco, invocado na tradição para assustar as crianças (o que seria para nós o bicho-papão). “Que viene el Coco” é a terceira estampa dos “Caprichos”. Vemos o que é invisível a olhos nus e, ao mesmo tempo, visto na evidência do pavor das criancinhas: a aparição vai ao encontro delas, exclusivamente, mesmo porque a mãe direciona sua visada para o outro lado, ao largo do fantasma. Comenta o manuscrito da Biblioteca Nacional que as mães tontas amedrontam seus filhos com o Coco e outras piores se valem desse artifício para ficar a sós com seus amantes. Mas suportaria a mãe um encontro com seu amante sob os gritos atônitos de seus filhos? Ao menos notamos na mulher quase um riso de prazer, decorrente talvez da proteção que oferece aos filhos, depois de ter lhes causado medo. Vinte anos mais tarde, a figura de capuz aparece também em outra série, a do “Disparates”, com o título “Disparate de miedo” (lâmina 2): à esquerda se ergue uma silhueta gigante que se curva para permanecer dentro do quadro. Os soldados se amontoam em pânico ao chão. Há um de pé, com o sabre em mãos, que se inclina a correr, mas também parece prestes a cair, dado o eufórico abatimento do medo. Mais ao fundo, como uma mancha branca, um exército parece se aglomerar junto a uma árvore esquelética e se contém para não alcançar a cena principal, o lugar e o instante do pavor coletivo. Matilla lembra haver no desenho preparatório garras, que foram eliminadas na lâmina, diz haver uma transformação do terrível em ridículo e menciona o rosto jocoso do homem que aparece na manga do falso gigante.³¹ Quase não teríamos visto esse rosto coberto pela manga. É uma aparição insignificante diante do fantasma encapuzado e do terror que domina os grupos de homens armados.

²⁹ Fonte:

https://www.goyaenelprado.es/obras/lista/?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=26.
Acesso em: 03/05/2017

³⁰ TODOROV, Tzvetan. **Goya à sombra das Luzes**. Trad. Joana Angélica d’Avila Melo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

³¹ MATILLA RODRÍGUEZ, José Manuel. *Op.cit.* Pp. 474-475.



GOYA, Francisco de. *Disparate de miedo*, Disparates, estampa 2, c.1815-1819. Água-tinta, água-forte, ponta seca. 242 mm X 356 mm. Museo del Prado (Madri)³².

Curioso também em Goya é aparecer algo extraordinário para nós quando assim não se traduz no interior da própria representação. Suponho haver aí, entre o fantástico de uma representação cujo objeto é não humano e o fantástico da fantasia humana, uma terceira forma, a do fantástico nem totalmente humano, nem exatamente não humano, dado como encenação natural de uma cena extraordinária. É o caso do médico-asno que testemunha o fim de seu paciente, enquanto duas silhuetas o aguardam por trás do cortinado: “De que mal morirá?” (“Caprichos”, estampa 40). Nada pôde fazer ou nada fez para salvá-lo? Morreria o homem afinal de sua enfermidade ou do próprio tratamento? Haveria se convertido em veneno o remédio? Não sabemos. A legenda pode nos direcionar para essas questões, mas continua sendo absurda a figura de um asno no lugar de um médico, com suas patas à mostra, com seu jaleco profissional e seus olhos voltados para baixo, segurando cuidadosamente o pulso do moribundo. O asno que também aparece em água-tinta na estampa 39, “Asta su abuelo”. Vemos um escudo de armas na lateral da mesa enquanto o personagem exibe orgulhoso sua genealogia de asnos. O desenho 26 de “Sueños” prepara essa gravura. Pode esse não ser um literato, mas se julgar praticamente um letrado, sem dúvida digno o bastante para exhibir o livro de sua admirável linhagem, ícones de inumeráveis asnos que se repetem nas páginas e também no brasão da família o orgulho de seu legado. As máscaras não escondem, como diz Todorov, mas apenas revelam a feição habitualmente ocultada na vida em sociedade. Ou seja, respondem àquilo que cada um é efetivamente.³³

³²https://www.goyaenelprado.es/obras/lista/?tx_gbgonline_pi1%5Bcollectionids%5D=29&tx_gbgonline_pi1%5Bgosort%5D=d&tx_gbgonline_pi1%5Bpoffset%5D=1. Acesso em 03/05/2017.

³³ Diz Todorov: “os rostos que cada um fabrica para si no mundo é que são enganosos; as máscaras com as quais Goya vai recobri-los, transformando os homens em jumentos ou em macacos, revelam, ao contrário, a verdadeira natureza deles” (TODOROV, Tzvetan. *Op.cit.* P. 88).



Francisco de Goya, *El entierro de la sardina*, c. 1808-1812, pintura a óleo. 82.5 cm X 62 cm. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid)³⁴.

As máscaras, aliás, são valiosíssimas na obra de Goya. “El entierro de la sardina” é uma referência importante. No inventário da morte de Goya, o título era simplesmente “Baile de máscaras”.³⁵ No estandarte, erguido ao centro da pintura, há a imagem de uma máscara grotesca, o Momo, símbolo da festa que move todo este carnaval. No canto esquerdo, vemos um personagem travestido de cão: a cabeça, o tronco curvado e a pata quase nos convencem ser realmente um animal. Já em Brueghel, há um carnaval em luta contra a quaresma, em 1559. Mas a atmosfera do “Entierro de la sardina” lembra alguns quadros de James Ensor e, embora com maior contraste e variação de cores luminosas, o fantástico grotesco da pintura de Ensor não deixa de ser um mundo aberto por Goya, tanto no sentido do que lhe é grotescamente terrível, quanto no seu sentido cômico e satírico.³⁶ Na segunda estampa dos “Caprichos” há um jogo de máscaras muito curioso e um longo título: “El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega”. O “sim” aqui significa aceitar o primeiro noivo que surge. Pode revelar a submissão social de uma jovem pelo fato de não poder recusar a proposta, como armadilha de sua condição e tática da família: o que chamaríamos um casamento arranjado. Muito provavelmente seja o padre que vem atrás do casal. O noivo é velho e feio. A noiva está mascarada e caminha com altivez. Atrás de sua cabeça, no entanto, salta um rosto monstruoso, careta dupla, como se da nuca esse rosto tivesse ganhado autonomia para escarnecer de quem a segue: primeiro o noivo, depois o padre. Quem sabe a vingança antecipada, que sua altivez mascarada à frente oculta de si e dos outros durante a celebração. O comentário da Biblioteca Nacional, do qual

³⁴ Fonte: <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/goya/goya-en-el-museo-de-la-academia>. Acesso em 05/05/2017.

³⁵ É uma pintura da época do governo de José Bonaparte (1812-1814), conservada na Real Academia de San Fernando, com essas e outras informações, como há no livro em forma editado pela própria Academia: Cf. LÓPEZ, María Ángeles B.P.; Del Pino, Mercedes G. de Armezúa (org.). **Goya en el Museo de la Academia**. Madri: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2016.

³⁶ Cf. TRICOT, Xavier. “James Ensor, painter of the macabre and comic grotesque”. In: **The grotesque factor**. Málaga: Museu Málaga, 2012. Pp. 122-151.

precisamos ter sempre um distanciamento histórico e crítico como os demais manuscritos, registra uma reprovação moral às noivas e a seus pais no jogo da conquista pelo casamento: “Os matrimônios se fazem regularmente às cegas: as noivas adestradas por seus pais se mascaram e se enfeitam lindamente para enganar o primeiro que chega”.³⁷ À parte os múltiplos sentidos da mascarada em Goya, e para voltar a fronteira problemática entre o gesto humano e a criatura fantástica, vale ser conferida a estampa 71 dos “Desastres de guerra”. Pois, aqui, já não estamos apenas diante da máscara, mas do monstro: a imagem é a de um legislador com orelhas de asas de morcego e unhas compridas, dos pés e das mãos. Ele se curva sobre seu livro, ergue em riste o indicador da mão esquerda, como se uma voz superior lhe ditasse e, de seu cume, escreve “Contra o bem geral”, como diz a legenda. Abaixo, o povo clama, se ajoelha, e talvez confie na sabedoria desse jurista ou ditador. Historicamente, Fernando VII recém havia negado a Constituição liberal de 1812, promulgada na cidade de Cádiz, última resistência dos liberais na Espanha durante a era napoleônica. A criatura domina e regula a ação dos humanos. Ninguém pode pará-la, justamente porque tem devotos, e é provável que a considerem uma entidade superior a governá-los. Mas o que vemos de fato é um monstro, com a fisionomia da prepotência ainda humana, por isso talvez seja um pouco assustadora. Nesse lugar entre o monstro e o humano, Goya situa o poder de sua fantasia, a crítica de seu gênio.



Francisco de Goya, *El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega*, c.1797-1799, água-forte e água-tinta polida. 215mmX153mm. Museo del Prado.³⁸

³⁷ GOYA, Francisco de. **Goya en el Prado**. Madri: Museo Nacional del Prado. Disponível em: Fonte: https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/el-si-pronuncian-y-la-mano-alargan-al-primero-que-llega/?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=26&tx_gbgonline_pi1%5Bgosort%5D=d. Acesso em: 05/05/2017.

³⁸ Fonte: https://www.goyaenelprado.es/obras/lista/?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=26&tx_gbgonline_pi1%5Bgosort%5D=d&tx_gbgonline_pi1%5Bpoffset%5D=1. Acesso em: 15/05/2017.

Seja qual for o grau ou a natureza de seu fantástico, Goya produz uma impiedosa e necessária estranheza, condição para a vivência do fantástico. Estranheza ora mais cômica, ora mais temível. Ao longo de sua vida e de sua obra o satírico parece dar vez ao trágico, ao passo que o fantástico tende a ganhar a autonomia de não pertencer a lugar algum, nem duplicar um mundo que o valha, pela fábula das fantasias ou mundo das criaturas e, assim, a representação se fechar de tal maneira que já não existe lugar para o jogo do espectador, nem muita saída para o seu entendimento ou analogia para a sua interpretação: resta o absurdo, como é o caso da mascarada do “Disparate desordenado” (estampa 7) e da lâmina seguinte, também dos “Disparates”: “Los ensacados”. Ambas nos deixam presos no interior de seu enigma, alheios ao que se passa e, embora haja formas e vestígios de humanidade, já não encontramos lugar. A estranheza produzida pelo fantástico nos desloca de uma ordem racional e segura da representação. Algo se insurge no habitual e perguntamo-nos sobre o que acontece. Louis Vax fala justamente do fantástico como a irrupção do sobrenatural em um mundo regido pela ordem racional: “o horrível e o macabro têm seu lugar no mundo natural” (tradução nossa).³⁹ A sua experiência tem algo de involuntário, diz Roger Caillois: é uma interrogação inquieta e inquietante “que surge inesperadamente não se sabe de que trevas”.⁴⁰ Que interrogações nos põem as gravuras de Goya? Até a morte, a velha se enfeitara diante do espelho: “Hasta la muerte”, estampa 55 dos “Caprichos”. Nada demais, uma cena do cotidiano, quem não mantém, em alguma medida e sempre, a sua vaidade? Pierre Gassier diz que o tema da velha coquete era frequente na literatura e na pintura. Mas a representação por si não parece a de um simples e puro exibicionismo. Quem se exhibe, repara em quem nele repara. Talvez seja porque a legenda estabeleça o impacto. A imagem por si é cena de comédia, ao menos já nos conta uma história, não necessariamente para rir, mas a legenda nos arranca para outro lugar. Vemos uma jovem à esquerda que se apoia sobre um tocador e parece segurar o riso: seu olhar se desloca para a imagem do espelho, que nos projeta o rosto da senhorinha. Vemos dois *petimetres* mais ao fundo, uma classe social alta de jovens à moda francesa. Nessa estampa 55, um dos jovens leva a mão em direção à boca, mas não nos esconde seu riso. O companheiro a seu lado olha para cima, com certa indiferença, ar sorrateiro como de um sutil deboche. O adorno que a velha ajusta sobre a cabeça era da última moda e se chamava *caramba*, segundo Pierre Gassier, cuja nota sobre a psicologia goyesca é bastante oportuna: “o extraordinário de Goya é a ferocidade do traço, o pessimismo irremediável da observação. Em vez de fazer rir, como a maior parte dos caricaturistas, ele inquieta e entristece”.⁴¹ Até a morte a velha se enfeitara diante do espelho. Quem sabe durante sua vida tenha confiado no espelho e na moda todas as suas ilusões, ou foi apenas uma afetação de passagem, que lhe tomou algum tempo e fez seus espectadores maliciosos rirem. Até a morte poderão zombá-la, mas quem é capaz de abdicar das próprias ilusões para viver? Se envelheceu, como envelhecemos quando longa é a vida, a morte ainda não lhe venceu o que nela vê e sonha, para além do que é visto e repetido no espelho.

³⁹ VAX, Louis. **L'art et la littérature fantastiques**. Paris: PUF, 1970. Pp. 10-11. Tradução nossa.

⁴⁰ CAILLOIS, Roger. *Cohérences aventureuses: esthétique généralisée – au coeur du fantastique – la dissymétrie*. Paris : Gallimard, 1976. P. 105.

⁴¹ GASSIER, Pierre. *Op.cit.* P. 112.



Francisco de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, Caprichos, estampa 43, 1799. 213mm X 151mm. Museo del Prado⁴².

A lâmina 43 é suficientemente emblemática para traduzir o conceito de Louis Vax sobre o fantástico, irrupção do sobrenatural em um mundo regido pela ordem da razão: “El sueño de la razón produce monstruos”. Certamente a gravura de Goya que mais se repetiu na era da reprodutibilidade técnica, e hoje também virtual. Vemos um homem sentado e debruçado sobre seus braços, sobre uma mesa. Vemos sua cabeça, mas não vemos seu rosto. Atrás deste homem, vestido à moda ilustrada do século XVIII, bem às suas costas, vemos corujas e morcegos e, ao canto direito, um lince que dá a impressão de olhar tanto na nossa direção quanto na do cavalheiro, como se o protegesse. As aves surgem das sombras, pousam próximo ou sobrevoam e se debatem durante o profundo sono do homem. Se tomarmos o desenho que lhe serviu de base, tal homem é o próprio artista, no caso, Francisco de Goya. A inscrição na mesa nos diz: “El sueño de la razón produce monstruos”. Tzvetan Todorov recorda que a palavra *sueño* mantém no espanhol uma ambiguidade: diz tanto sonho quanto sono. Podemos pensar, nesse caso, duas coisas e dar dois diferentes sentidos à imagem: os monstros aparecem quando a razão dorme, ou seja, os monstros da noite se impõem quando vacila o princípio de tudo o que é claro e distinto. Mas podemos também pensar os monstros como o sonho da própria razão e, nesse sentido, a razão como aquela que produz seus próprios monstros.⁴³ A monstruosidade, portanto, não está do outro lado da razão, que a tudo ilumina e que para isso tem de estar sempre desperta, como um soldado com a lanterna e a arma na mão. São os delírios da própria razão que obscurecem nossos sentidos e nos trazem os monstros da noite, na hora menos esperada. Acordada ou não, é ela mesma quem sonha, e sonhando delira: um amor desejado, um ideal de povo ou humanidade. Delirando traz, sem que possamos evitar, nossos doloridos pesadelos, íntimos ou coletivos. Se a redação do anúncio dos “Caprichos” promete a crítica dos vícios por meio do ridículo, aqui, como diz Todorov, “a condenação desses personagens é muito menos nítida: a razão fabrica ideias claras

⁴² Fonte:

https://www.goyaenelprado.es/obras/lista/?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=26&tx_gbgonline_pi1%5Bgosort%5D=d&tx_gbgonline_pi1%5Bpoffset%5D=5. Acesso em: 10/05/2017.

⁴³ TODOROV, Tzvetan. *Op.cit.* P. 80.

mas também pesadelos”.⁴⁴ No manuscrito do Prado lê-se o comentário, de inspiração iluminista, com aquela prudência de quem não quer se submeter às trevas da loucura, através de uma crítica, é possível perceber, da autonomia da imaginação em relação à faculdade de ordenação da alma, a razão, sem a qual a fantasia não engendra artes e maravilhas: “La fantasía abandonada de la razón, produce monstruos imposibles: unida con ella, es madre de las artes y origen de sus maravillas”.⁴⁵

Embora pertencente ao círculo dos liberais, Goya não deixa de pôr em questão o solo a partir do qual o espírito das Luzes se torna possível, o solo da razão: não apenas ao acusar o perigo de seu abandono, mas a ilusão de que nossos fantasmas estariam fora de seu âmbito e, portanto, não nasceriam de seu próprio uso, como se fosse muralha segura contra a infiltração do desconhecido e, assim também, como entidade purificada pela lógica não pudesse ser cúmplice da desumanização do mundo. Na esfera das razões do Estado, tais sonhos levaram a Revolução Francesa ao Terror e a Espanha à guerra civil, com a entrada das tropas de Napoleão. Ao passo que, na esfera do indivíduo, estes monstruosos sonhos converteriam a imaginação em loucura, a razão em medo e a ação em violência. Entre uma aristocracia liberal que enaltece o povo e um conservadorismo religioso ressentido pela diminuição do poder, a obra de Goya inquieta por dois motivos: primeiro, por mostrar a obscuridade da razão humana, cujos desvarios a integram; segundo, por acusar a desrazão de nossa humanidade, cuja barbárie a desintegra. A série dos “Desastres da guerra” servirá de testemunho artístico e crítico dessa barbárie. Em que medida, pergunto, a obra de Goya não reconhece a humanidade pelo seu avesso: dos monstros da imaginação à violência da razão? Nesse ponto, ela é capaz de ilustrar uma das condições de nossa humanidade, muitas vezes desumana: a condição que nos coloca no caminho não exatamente entre o humano e o divino, mas, no limite, entre a besta e o homem. Mas, antes dessa fronteira, vejamos a que aproxima o limite entre o horror e o fantástico.

Noël Carroll escreveu uma “Filosofia do horror”. Carroll supõe ser o horror um subproduto do fantástico.⁴⁶ Uma representação artística pode ser fantástica, sem necessariamente ser horrível, mas o horrível pressupõe algo de fantástico, algo de sobrenatural.⁴⁷ Se o horror não se confunde com o fantástico, a experiência do terror também não se reduz a do horror. Esta, por sua vez, não é imediata, mas necessariamente provoca repulsa, segundo os três níveis emocionais definidos por Stephen King.⁴⁸ As histórias de terror estariam ligadas ao mistério, cuja causa se

⁴⁴ *Id.*

⁴⁵ GOYA, Francisco. **Goya en el Prado**. Disponível em: https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/el-sueno-de-la-razon-produce-monstruos/?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=26&tx_gbgonline_pi1%5Bgosort%5D=d. Acesso em: 05/05/2017.

⁴⁶ CARROLL, Noël. **A filosofia do horror. Ou paradoxos do coração**. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999. P. 32.

⁴⁷ *Ibid.* P. 213.

⁴⁸ KING, Stephen. **Danse macabre**. Nova York: Berkeley Books, 1987. Aqui é interessante registrar uma nota de Carroll a respeito dos três níveis emocionais diferentes de horror para Stephen King: o terror, o horror propriamente dito e a repulsa. O terror é uma espécie de apreensão do desconhecido, a imaginação do que pode ser, já por si, apavora; no horror o monstro

confunde com a imaginação: “fenômenos psicológicos, todos eles demasiado humanos”⁴⁹ (Carroll dá dois exemplos: o literário de “O poço e o pêndulo”, de Poe, e o cinematográfico “Frenesi”, de Hitchcock). No caso do horror, há o encontro com o monstro, cuja descrição ou visão pode vir a causar asco, a reação física produzida pela figura. A figura do monstro nos ajuda a pensar a caracterização propriamente do horror. Mas não pode ser qualquer monstro repugnante, ameaçador e impuro, para ser de fato um monstro do horror. São “seres contraditórios”, diz Carroll, “pois estão vivos e mortos: fantasmas, zumbis, vampiros, múmias...”.⁵⁰ A lâmina 59 dos “Caprichos” é interessante para pensarmos a respeito dessa natureza contraditória do monstro.⁵¹ “Y aun no se van!” (E ainda não se vão!) diz a legenda. Outra representação de resistência à morte, mas aqui não pela forma lúdica de adorno e vaidade, como “Hasta la muerte”, senão pelo desespero de criaturas nuas, decrepitas, nem vivas nem mortas. Uma delas segura, com o vigor que lhe resta, a tumba que fatalmente pesa. Há outra, já quase esmagada, mais abaixo e à direita. E há uma corcunda, que cruza suas mãos e olha a cena com pavor, como se fizesse uma prece. Como aceitar a morte? Juntemo-nos para resisti-la! Elas temem, mas seriam também temíveis? Outra ao fundo se curva. Como inevitavelmente não aceitar a morte inevitável? A palavra horror vem do latim *horre*, ficar em pé (com o cabelo em pé), eriçar, arrepiar. Se sentíssemos o peso da lousa sepulcral e a força destes braços cadavéricos, talvez pudéssemos nos horrorizar. Mas talvez não sejam bem criaturas monstruosas, porque não nos ameaçam, pelo contrário, são capazes de nos aproximar daquilo que exatamente tememos, com a diferença de que contamos ter mais algum tempo. O que nos ameaça não são as figuras em si, mas a estranheza de nos vermos nelas. Elas não são monstruosas por si, mas por aquilo que nós somos desde sempre, e que elas nos devolvem na ação contra o tempo já contado: porque existir não é senão resistir a morrer, solitária e coletivamente, física e simbolicamente.

é descrito, visto; e a reação física da anomalia descrita grosseiramente causa nojo, repulsa. (CARROLL, Noël. *Op.cit.* P. 84, nota 27).

⁴⁹ CARROLL, Noël. *Op.cit.* P. 49.

⁵⁰ CARROLL, Noël. *Op.cit.* P. 50.

⁵¹ Escreve Carroll: “Os monstros de horror, porém, quebram as normas de propriedade ontológica presumidas pelos personagens humanos positivos da história. Ou seja, nos exemplos de horror, ficaria claro que o monstro é um personagem extraordinário num mundo ordinário”. (*Ibid.* P. 32.)



Francisco de Goya, *Y aun no se van!*, Caprichos, estampa 59, 1799. Água-forte, água-tinta polida. 213mm X 151mm. Museo del Prado.⁵²

O gênero do horror emerge precisamente no século XVIII, contemporâneo à obra de Goya,⁵³ embora haja uma longa história dos monstros e da monstruosidade,⁵⁴ que vai do ciclope Polifemo da “Odisseia” ao “Frankenstein” gótico de Mary Schelley, sem contar a literatura e o cinema do século XX.⁵⁵ Mas se o monstro medieval representava uma fronteira entre o mundo terreno e o divino⁵⁶, o monstro do classicismo é isolado pela aberração que invoca. Não é mais o outro, cuja imperfeição garante a existência do divino e, por isso, como monstro, etimologicamente, deveria *ser mostrado*, porque era apenas uma parte da criação, entre a imperfeição terrena e a perfeição celestial. Na idade da razão, o monstro se converte na deformidade que ameaça a ordem regular das coisas. O professor Sérgio L. P. Bellei trata a respeito disso em “Monstros, índios e canibais”.⁵⁷ Se for para o monstro ser mostrado, a partir do século XVII, mas especialmente no século XVIII, é apenas para constatar a sua anomalia congênita, a bestialidade própria de sua natureza, e muito em breve, a sua anormalidade. Processo semelhante ao da história da loucura, em parte porque tanto o insano quanto o monstro delimitam esta fronteira com o divino até a idade clássica. Começa no século XVII o fenômeno político de internalização do louco. Como proteção da ordem entre a

⁵² Fonte:

https://www.goyaenelprado.es/obras/lista/?tx_gbgonline_pi1%5Bcollectionids%5D=26&tx_gbgonline_pi1%5Bgosort%5D=d&tx_gbgonline_pi1%5Bpoffset%5D=6. Acesso em 15/05/2017.

⁵³ *Ibid.* Pp. 16-20.

⁵⁴ Cf. ECO, Umberto. “Monstros e portentos”. In: **Historia de la fealdad**. Trad. Maria Pons Irazazábal. Barcelona: DeBolsillo, 2016. Pp. 106-129.

⁵⁵ *Id.*

⁵⁶ Para Santo Agostinho, entre os séculos IV e V, o mesmo princípio que explica a geração de homens monstruosos, explica também a de povos monstruosos. Na obra “Cidade de Deus”, XVI, 8: “Deus criou todos os seres, Ele sabe quando e como há e haverá de criar, porque conhece a beleza do mundo e a semelhança ou a diversidade de suas partes. Mas aquele que não pode contemplar o conjunto, perturba-o a deformidade de uma parte, porque ignora a que contexto se refere” (Cf. AGOSTINHO. *Apud* ECO, Humberto. *Op.cit.* P. 114.)

⁵⁷ Cf. BELLEI, Sérgio Luiz Prado. *Monstros, índios e canibais*. Ensaios de crítica literária e cultural. Florianópolis: Insular, 2000.

cidade e a razão, o desatino é recolhido em instituições de tutela, a exemplo do Hôtel Dieu, em Paris. São pobres, sodomitas, lunáticos, insanos, andarilhos, desempregados, marginalizados e excluídos de todos os gêneros. Nos séculos seguintes, a percepção da loucura se converte em doença mental, ou seja, torna-se objeto de um saber médico. A loucura não deixa de ser mostrada na idade da razão, mas do outro lado das grades, diz Foucault, como signo da bestialidade e do erro: “não mais o monstro no fundo de si mesma, mas animal de estranhos mecanismos”.⁵⁸ Mais adiante, na sua “História da loucura”, Foucault percebe não ser por acaso que a literatura fantástica de loucura e do horror se situa no século XVIII, de modo privilegiado nos locais de internamento (embora a natureza e paisagem constituam elementos do horror em Ann Radcliffe), como uma espécie de brusca conversão da memória para reencontrar, “deformadas e dotadas de um novo sentido, figuras familiares do final da Idade média”,⁵⁹ e pergunta se não sobreviveria essa memória “autorizada pela manutenção do fantástico nos próprios lugares em que o desatino havia sido reduzido ao silêncio?”⁶⁰ Os monstros de Goya, para voltar ao ponto, “não habitam outro mundo com suas leis próprias, tal como os de Bosch”, são monstros próximos, diz Todorov, e até mesmo “uma outra versão de nós mesmos”.⁶¹

Poderia ser escrita uma tipologia da monstrosidade em Goya. O fato é que eles dizem algo do humano, e talvez não sejam senão a voz de uma subjetividade cujo desejo está na iminência de uma ruptura, mas sem terra a partir da qual pudesse insurgir, sem a firmeza de um mundo em cujo horizonte os signos se reencontrariam e o instinto se veria reconciliado. Se o além do fantástico é um além próximo, como diz Louis Vax em “A arte e a literatura fantástica”, não seria excêntrico nesses monstros de Goya, ou cenas monstruosas, nós pressentirmos algo que nos pertence, como traço visual ou fantasiado na audácia de um coração. “Nos romances fantásticos, monstro e vítima encarnam essas duas partes de nós mesmos: nossos desejos inconfessáveis e o horror que nos inspiram. O monstro atravessa o muro e nos espera lá onde nós estamos. Nada mais natural, porque o monstro somos nós”.⁶² Por isso a insistência do duplo na modernidade, a contradição que na maior parte das vezes só se redime na morte. A aparição do outro malignamente inesperado em “Willian Wilson” de Poe, a crise de Golyadkin e a insuportável presença de Golyadkin Segundo em “O duplo”, de Dostoiévski, a fúria de Mr. Hyde de Stevenson, testada pelo cientista e incontrolável para o homem que toma o gosto de sua maldade. O que espanta na anomalia do monstro não seria o espelho de nossa própria fragilidade? O que surpreende na sua força não revela a angústia de nossa solidão? Ou é preciso a visão inesperada da crueldade para atender a súplica maldita do último desejo? Se voltarmos à categorização do monstro estabelecida por Noël Carroll, como repugnante, ameaçador e impuro, parece-me interessante pensar o que pode haver de monstruoso nos assuntos e nos personagens de Goya. Essa tríplice natureza da criatura não seria justamente o que evitamos admitir como

⁵⁸ FOUCAULT, Michel. **História da loucura na Idade clássica**. Trad: José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978. P.165.

⁵⁹ *Ibid.* P. 396.

⁶⁰ *Id.*

⁶¹ TODOROV, Tzvetan. *Op.cit.* Pp. 70-71.

⁶² VAX, Louis. *Op.cit.* Pp. 10-11.

substancial ao ser humano? Aqui se encontraria o problema da fronteira não entre a razão e a loucura, mas entre o monstro e o humano na obra de Goya. “Hilan delgado”, lâmina 44 dos seus “Caprichos”: “Fiam fino”. Entre o primeiro e o segundo planos vemos umas velhinhas que costuram. Não há nada de mal nisso. Mas ao fundo, o que vemos? Crianças amarradas e penduradas. Seriam bruxas as mulheres? Duas são caolhas, e a terceira tem o lábio junto ao nariz e uma vassoura em mãos. O encontro delas entre si não surpreende. A finalidade da ação é o que espanta: faz com que as velhinhas se tornem, em parte, repugnantes pelo que fazem e, em parte, impuras, pois já não sabemos mais a que mundo pertencem. São ameaçadoras também: para que costurariam e pendurariam crianças? Para serem devoradas? É o que torna a cena uma cena de horror. “Hilan delgado” significa também alguém que trata ou discorre sobre algo com muito cuidado, sem nada omitir. O comentário do Museu do Prado diz: a trama que tecem nem o diabo pode desfazê-la⁶³.

Sem dúvida, nos “Caprichos”, Goya pode até ser um “cômico feroz”, como diz Baudelaire, mas o “aspecto geral sob o qual vê as coisas é sobretudo fantástico”⁶⁴, o que faz com que seja um grande artista, frequentemente assustador. O aspecto fantástico de sua obra faz com que Goya seja, além de grande artista, frequentemente assustador. Afinal, não é rara a experiência do horror em cena, como no encontro de velhinhas que parecem já degustar as crianças (“Mucho hay que chupar”, 45). O cesto empilhado de bebês já aparece no primeiro plano. Os morcegos sobrevoam às costas das três velhas mulheres, filhas da noite. Uma das interpretações, recolhida por López Vásquez, indica as duas que desfrutaram o rapé e associa as três às Fúrias⁶⁵, as Fúrias que, por sua vez, são as Erínias da tradição grega: deusas do sangue e da vingança, que perseguem Orestes e se transformam nas Eumênides, divindades da justiça, quando absolvido no tribunal o culpado do matricídio, drama da última tragédia da trilogia de Ésquilo, a “Oresteia”. À parte essa digressão clássica, é recorrente em Goya a relação entre mulheres (velhas ou jovens bruxas) e crianças sacrificadas. A pintura “El aquelarre”, de 1798, uma das encomendadas para a casa de campo dos duques de Osuna, é bem significativa em termos de horror.

⁶³ GOYA, Francisco. **Goya en el Prado**. Disponível em:
https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/hilan-delgado-1/?tx_gbgonline_pi1%5Bgo-collectionids%5D=26&tx_gbgonline_pi1%5Bgosort%5D=d. Acesso em 10/10/2017.

⁶⁴ BAUDELAIRE, Charles. *Op.cit.* Pp. 34-35.

⁶⁵ LÓPEZ VÁSQUEZ, J.M.B. **Los Caprichos de Goya y su interpretación**. Santiago de Compostela: Universidad, 1982. Pp. 181-182.



Francisco de Goya, há visto, *Caprichos*, estampa 79. Água-forte, água-tinta polida. 212 mm X 150 mm. Museo del Prado⁶⁶.

Mas Goya é assustador não apenas pela representação de algo extraordinário ou sobrenatural. Uma reunião ordinária de curas como na estampa “Nadie nos ha visto” (lâmina 79) também pode nos assaltar de surpresa: no interior da cena não se percebe o horror que a constitui. Por trás dos homens livres do juízo alheio, para a alegria de todos os excessos, uma sombra se ergue: ela os acolhe, com sua face diabolicamente risonha, e faz um gesto com a mão: estaria apenas a servi-los ou esperaria algo em troca? Seria deste ou de outro mundo? Ou seria ela o simulacro vivo de uma euforia extravasada? O fato é que apenas nós vemos a expressão desse vulto. O horrível em Goya pode surgir então basicamente de duas maneiras: primeiro, somos nós apenas que vemos algo de monstruoso no interior de uma cena familiarmente humana, ou, segunda hipótese, as criaturas já constituem a monstruosidade da representação, mas reconhecemos vestígios de algo demasiadamente humano nessas criaturas. Baudelaire fala em “fisionomias humanas estranhamente animalizadas pelas circunstâncias” e que o “grande mérito de Goya consiste em criar a monstruosa verossimilhança. Seus monstros nasceram viáveis, harmônicos”, diz Baudelaire: “Todas essas contorções, esses rostos bestiais, essas caretas diabólicas estão penetradas de humanidade”.⁶⁷ A estranha animalização das circunstâncias produz a monstruosa verossimilhança do humano. E se as circunstâncias nos animalizam, isso significa que o ser humano pode sempre se desumanizar e que a humanidade não é coisa garantida. A verossimilhança então está também nessa possibilidade permanente de perdição do humano. É uma similitude negativa de nossa condição. Essa é a atração negativa pela qual a obra de Goya sente, e tende cada vez mais a senti-la, entre o capricho e o desastre, a tauromaquia e as pinturas negras. Ortega y Gasset tem uma nota interessante sobre a negatividade como solo a partir do qual se expressa o gênio em seus “Papeles sobre Goya”: “Nos quadros em que pintou *motu proprio* — casa de loucos,

⁶⁶ Fonte:

https://www.goyaenelprado.es/obras/lista/?tx_gbgonline_pi1%5Bcollectionids%5D=26&tx_gbgonline_pi1%5Bgosort%5D=d&tx_gbgonline_pi1%5Bpoffset%5D=8. Acesso em 08/05/2017.

⁶⁷ BAUDELAIRE, Charles. *Op.cit.* P. 37.

disciplinantes, mascaradas, degolações, naufrágios, pântanos — seu interesse é oblíquo. Pinta-os precisamente porque são temas humanamente negativos”.⁶⁸ Esse fascínio pelo negativo tem a ver com a estética do grotesco. E aqui a fronteira entre a besta e o homem. Pode ser feita uma primeira distinção entre o satírico e o grotesco: se por um lado o satírico está vinculado à censura do vício (sob o horizonte de seu reverso, ou seja, a virtude como fundo positivo a partir do qual é possível reconhecer o ridículo e rir da deformidade), por outro, o grotesco já não possui referência a qualquer juízo cuja moral salvasse a condenação dos excessos ou a deficiência dos costumes e, nesse caso, já não há lugar para o riso das deformidades: há apenas a constatação do que constitui a própria condição humana. Como esclarece Valeriano Bozal:

O grotesco não pretende nos conduzir ou reconduzir a uma vida boa, pretende nos ‘explicar’ ou ‘fazermos ver’ a deformidade na qual estamos. Se se quer, mas não me parece muito acertado o que em seguida direi, cabe dizer que nos situa no mundo do vício sem aludir a nada da virtude, quicá porque a virtude não existe. Mas digo que não me parece muito acertada essa terminologia porque a própria noção de vício é relativa a alguma virtude, a alguma moral, e o grotesco não se cruza com a moral. É muito mais ‘fechado’, não abre porta alguma, não conduz a parte alguma (tradução nossa).⁶⁹

Nietzscheamente, poderíamos talvez dizer que o grotesco está para além do bem e do mal, ao passo que o satírico estaria submisso ao reino da virtude. Valeriano Bozal ainda fala de um grotesco trágico: “não seria cômico, mas alheio ao risco”, e utilizaria “com um sentido diferente ao habitual aqueles recursos que, como a ironia, o sarcasmo e a paródia, sempre pertenceram ao cômico” (tradução nossa).⁷⁰ E ainda registra ter Goya se “adiantado” no uso desse grotesco trágico. De tal maneira que talvez pudéssemos fazer a distinção, não apenas entre o satírico e o grotesco, mas entre o grotesco cômico e o grotesco trágico. Essa subversão dos recursos do cômico pela representação de um lugar sem saída para o riso, para a virtude, e mesmo sem saída para a evidência de algum sentido, seria a guinada trágica do grotesco em Goya. Há exceções de esperança e consolo, como nos casos da estampa 82 dos “Desastres”, “Esto es lo verdadero” e da pintura de seu “Autorretrato con el doctor Arrieta”, de 1820, logo após uma segunda e longa crise de saúde. O que caracteriza o grotesco, independentemente de cômico ou trágico, é a contradição entre as formas ou fins de uma ação, decorrente do estilo jocoso da “Poética” de Ignácio Luzan (1737), segundo o princípio de *inadequação*, entre a desproporção ou deformação possíveis na sátira.⁷¹

⁶⁸ ORTEGA Y GASSET, José. *Op.cit.* P. 290.

⁶⁹ BOZAL, Valeriano. **Dibujos grotescos de Goya**. Anales de Historia del Arte, Volumen Extraordinario. Madri: Universidad Complutense de Madrid, 2008. P. 411.

⁷⁰ BOZAL, Valeriano. *Op.cit.* P. 416.

⁷¹ Cf. *Ibid.* Pp. 50-60.



Francisco de Goya, *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer*, Desastres da guerra, estampa 1, 1814. 176 mm X 220 mm. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madri).⁷²

Agora vamos diretamente aos “Desastres”. Os “Desastres da guerra” começam com seus “Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer”. Beruete escreve: “a gravura representa o povo espanhol nos instantes que precederam a invasão francesa”.⁷³ Pouco depois dos “Desastres”, em 1819, Goya pinta “Cristo en huerto de los Olivos” para Escuela de Pías de San Antón. O personagem da gravura está na mesma posição de Cristo das Oliveiras, apenas um pouco mais voltado para nossa direção: de joelhos e braços abertos. Mas na gravura não há céu, nem anjo, nem muito menos cálice como oferenda. Apenas sombras, fantasmas e o peso de uma escuridão profética, que parece oprimir o homem de peito e feições à mostra. Napoleão ocupa a Espanha para dominar Portugal e se defender dos ingleses. No dia 17 de maio de 1808, Fernando VII reúne uma multidão contra Godoy no Motín de Aranjuez, apoiado por uma parte da aristocracia: é exigida a destituição do ministro Godoy e a entrega da coroa em favor de Fernando, protagonista do golpe de Estado. Murat, general do exército napoleônico, que estava em Aranda, se dirige a Madrid logo após saber do motim. Murat persuade o rei a não entregar o trono e sugere a pai e filho consultarem Napoleão no castelo de Marrac, perto de Bayona, para onde vai a família real e onde é aprisionada pelo imperador. O povo se reúne na frente do Palácio Real no dia 2 de maio, com a notícia do abandono do rei e do príncipe, e é encorajado por jovens oficiais patriotas e antifranceses. Murat tem o apoio do Conselho de Castilla e da Junta do governo, mas pede reforços para conter a turba. Morrem muitos soldados franceses. No dia seguinte, Murat declara vingança e condena à morte todos os colaboradores da revolta. Por fim, decreta os fuzilamentos oficiais: os acontecimentos de 2 e 3 de maio de 1808.⁷⁴ Napoleão obriga Fernando a devolver a coroa em favor de Carlos IV, mas agora ele abdica

⁷² Fonte:

https://www.goyaenelprado.es/obras/lista/?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=27. Acesso em: 15/05/2017.

⁷³ BERUETE, Aureliano y Moret. **Goya grabador**. Madri: Blass, 1918. P. 71.

⁷⁴ Dois acontecimentos dos quais resultaram duas pinturas históricas de Goya, ambas no Museo del Prado: “El dos de mayo de 1808 en Madrid o La lucha con los mamelucos”, de 1814, que representa o levantamento na Puerta del Sol contra os soldados mercenários de Napoleão; e “El tres de mayo de 1808 o Los fusilamientos de Principe Pio”, de 1814 (Cf. HUGHES, Robert. *Op.cit.* Pp. 11-26).

em favor de José Bonaparte, irmão de Napoleão. José instaura uma política decisivamente liberal: aboliu a Inquisição, os privilégios da igreja, os tributos feudais. Mas as resistências patriótica e conservadora se impõem em lugares e tempos distintos. Os liberais se dividem entre os favoráveis aos franceses e os contrários ao invasor. Toda essa tensão leva a Espanha a uma guerra civil. (Cf. THOMAS, 1980, 11-55). Esses monstros que abrem a coleção dos *Desastres* não seriam a trágica encruzilhada do país? Houve resistência Bailén, depois em Zaragoza, as guerrilhas continuaram no interior e nas serras, mas somente entre 1811 e 1813, o duque de Wellington, vindo de Portugal pela cidade de Badajoz, expulsa os franceses do continente ibérico. Napoleão é herdeiro da Revolução francesa, assim como Robespierre antes dele. Robespierre é uma figura central no período revolucionário de queda dos girondinos e início de um terrorismo de Estado através, sobretudo, do Comitê de Salvação Pública, após o regicídio de Luís XVI e a declaração de guerra da Espanha contra a França. Em Na convenção de 1794, Robespierre adverte ser o terror e a virtude a mola do governo revolucionário: “a virtude sem a qual o terror é funesto; o terror sem o qual a virtude é impotente”. O terror é “a justiça ágil, severa, inflexível...” (Cf. ROBESPIERRE, 1794). O horror da arte não seria nas estampas dos *Desastres da guerra* a continuação do terror da política por outros meios? O terror legitimado pelo Estado parece acusar o fim da política. Mas a guerra também não seria a interrupção da política? Nesse caso não precisaríamos inverter von Clausewitz se admitirmos a guerra como o rompimento da política, sobretudo quando se trata de uma guerra internacional, patriótica e civil, como foi o caso da Guerra da Independência espanhola.

Para isso nasceste, diz a estampa número 12, uma cena de vômito sobre cadáveres, asco do absurdo que mantém vivo o testemunho e que, talvez, pudesse ser respondida com a estampa número 69: *Para nada. Ele dirá*. Conta-se que o bispo de Granada chegou um dia ao estúdio de Goya e, ao ver tal gravura, falou: “Nadal Nada, ideia sublime! *Vanitas vanitatum et omnia vanitas!*” Goya, já surdo, ao tomar em conta com seu empregado o que havia dito o cura, respondeu: “Ah, pobre Ilustríssima, de que maneira fui compreendido! Meu espectro quer dizer que fez a viagem à eternidade e não encontrou nada por ali”.⁷⁵ Manuela Mena discorda do fato de a legenda indicar o nada após a morte⁷⁶. Vemos uma criatura esquelética, que expõe suas costelas e sobre cujo crânio vagam máscaras risonhas e atormentadas. Traz em mãos um livro ou uma carta, “Nada” está escrito. Vemos uma balança inclinada à esquerda e, no Museu de Boston (Museum of Fine Arts), é possível identificar uma mulher a segurá-la com uma das mãos. Como um cadáver exumado, tal personagem devolve à justiça dos vivos a verdade mais terrível e dionisíaca: não há nada do outro lado, não há quem nos salve de nossas lutas e nossos ideais, se nos matamo-nos, morremos por nada. À parte haver algo ou nada após o fim desta vida, em Goya, não há dignidade na morte, menos ainda na guerra.⁷⁷ Talvez porque a vida por si não tenha sentido entre seus dois extremos: a brutalidade material e seu ideal de perfeição. Entre outubro e novembro de 1808,

⁷⁵ MATHÉRON, Laurent. Apud MATILLA RODRÍGUEZ, José Manuel. *Op.cit.* 338-340.

⁷⁶ MENA, Manuela. **Francisco de Goya. Conferência**. Madri: Fundação Juan March, 2008.

⁷⁷ BOZAL, Valeriano. **Goya. Entre Neoclasicismo y romanticismo**. Madri: Grupo 16, 1989. Pp. 114-115.

Goya viajou a Zaragoza a convite do general Palafox.⁷⁸ Mas, para Goya, não está em jogo o que realmente ocorreu. Ele “inventou”, diz Robert Hughes, “uma espécie de ilusão a serviço da verdade: a ilusão de estar presente quando coisas horrendas acontecem”⁷⁹. Aqui me interessa menos o realismo absurdo da guerra do que seu horror sobrenatural. Afinal, o que significa representar a guerra, com todos os seus extremos, fantasticamente? Um desvio da realidade ou um aprofundamento do pior, como risco do próprio humano?



Francisco de Goya, Fiero monstruo!, Desastres da guerra, estampa 81, c.1814-1815. 175 mm X 216 mm. Calcografia Nacional, Museo del Prado (Madri)⁸⁰.

“Monstro selvagem”, é a última gravura que ora apresento. É a estampa 81 dos “Desastres”: “Fiero monstruo!” Já foi chamado por um dos comentadores de animal pré-histórico.⁸¹ E o animal realmente é muito parecido com o *Megalocnus rodens*, uma espécie de ancestral do bicho-preguiça, vivo há cerca de dois milhões de anos. Em 1870, um colecionador de Goya, Paul Lefort, descobriu duas gravuras adicionais dos “Desastres” em relação à coleção original da Academia de Bellas Artes de San Fernando (de 1862). Se veio a fazer parte da coleção, essa é uma imagem alegórica dos desastres civis e bélicos. Poderíamos pensar o que tem ela de ameaçadora, impura e repugnante. O monstro está perpendicularmente inclinado, como se fosse visto de cima, sobre um fundo branco, fundo no qual acomoda a sua sombra no terreno irregular. Charles Yriarte comenta: “monstro embriagado de matança deitado de lado e devorando com uma boca indolente as hecatombes humanas. É a horrível guerra, o monstro insaciável”.⁸² Mas pergunto, devoraria ou vomitaria o excesso de sua gula? Vemos dorsos contorcidos e os ângulos mais diversos dos corpos que se aglomeram. Haveria lugar para mais mortos? Haveria

⁷⁸ MATILLA RODRÍGUEZ, José Manuel. *Op.cit.* Pp. 39-45.

⁷⁹ HUGUES, Robert. *Op.cit.* P. 322.

⁸⁰ Fonte:

https://www.goyaenelprado.es/obras/lista/?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=27&tx_gbgonline_pi1%5Bgosort%5D=d&tx_gbgonline_pi1%5Bpoffset%5D=9. Acesso em 15/05/2017.

⁸¹ BERUETE, *Op.cit.* P. 98.

⁸² YRIARTE, Charles. Goya: sa biographie. Les fresques, les toiles, le tapisseries, les eaux-forte et le catalogue de l'oeuvre avec cinquante planches inédite d'après le copie de Tabar Bocourt e Ch. Yriarte. Paris: Henri Plon, 1867. Disponível em:

<https://www.goyaenelprado.es/bibliografia/biblioteca-digital/> Acesso em: 05/05/2017.

ainda mundo para sobreviventes, desejo de comunidade, apetite civilizatório? Todos são igualmente devorados e regurgitados pelo mesmo horror: a desumanização do mundo, consagração da barbárie. A guerra é terrível não apenas porque é uma possibilidade do humano, mas porque nela o que é humano abdica de toda a medida, inclusive na violência, para a qual estabelece um método. Sua representação pode ser horrível porque extrapola o sentido de nossa razão e a razão de se estar no mundo. Produz, por isso, repugnância, aversão. O sobrenatural poderia então ser tanto o ainda não humano quanto o não mais humano, verossimilhança negativa do monstro no humano e do humano no monstro. A deformação pode ser também de uma sociedade (a eugenia como método político, a legitimação da tortura e do racismo, etc.). O monstro selvagem está exausto do que nunca lhe sacia: fome, violação, assassinato, tudo o que torna ainda mais miserável a condição humana na terra. Os corpos se embolam entre os maxilares e não passam mais goela adentro. O monstro, como a história, se empanturrou de cadáveres. O anjo de Paul Klee bem poderia querer acordar agora esses mortos, mas, como diz Benjamin na nona tese sobre o conceito de história: a tempestade do progresso o impele adiante.⁸³

A série de “Os caprichos” não representa apenas uma sátira dos vícios humanos, mas uma interrogação do monstro como crítica da condição humana. Ao passo que os “Desastres da guerra” correspondem menos à glória de um povo ou heroísmo nacional do que ao fracasso da política como arte de evitar a guerra, e um fracasso da humanidade como espécie pela monstruosidade da violência. Em 1784, no ano em que Kant publica “O que são as Luzes?”, quando a autonomia e a maioria da razão se convertem no princípio do humanismo moderno, Goya escreve a seu amigo Zapater: “nem temo as bruxas, duendes, fantasmas, gigantes valentões, nem os poltrões, nem os laráprios, etc. nem nenhuma classe de corpos temo, exceto os humanos”.⁸⁴ Foi esse preceito pessimista que converteu a obra de Goya em uma estética do horror ou, antes, o que há de mais terrível no mundo, a doença e a guerra, serviu-lhe de experiência para o grotesco de uma arte trágica? É preciso seguir seus rastros para pensarmos o nosso tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAUJO SÁNCHEZ, Ceferino. **Goya**. Madri: La España Moderna, 1895.
- BAUDELAIRE, Charles. “Alguns caricaturistas estrangeiros”. In: **Escritos sobre arte**. Org. Trad: Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 1998.
- BELLEI, Sérgio Luiz Prado. **Monstros, índios e canibais. Ensaio de crítica literária e cultural**. Florianópolis: Insular, 2000.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Trad: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

⁸³ BENJAMIN, Walter. *Op.cit.* Pp. 222-223.

⁸⁴ GOYA. *Op.cit.* P. 210.

- BERUETE, Aureliano y Moret. **Goya grabador**. Madri: Blass, 1918.
- BOZAL, Valeriano. **Los caprichos. Conferência**. Madri: Fundação Juan March, 1994. Disponível em:
<http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=22195>
_____. Acesso em: 15/05/2017.
- _____. **Dibujos grotescos de Goya**. Anales de Historia del Arte, Volumen Extraordinario. Madri: Universidad Complutense de Madrid, 2008.
Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2749459>
Acesso em: 21/05/2017.
- _____. **Goya. Entre Neoclasicismo y romanticismo**. Madri: Grupo 16, 1989.
- _____. **Goya y el gusto moderno**. Madri: Alianza Editorial, 2002.
- BRION, Marcel. **Art fantastique**. Paris: Alibin Michel, 1961.
- CAILLOIS, Roger. **Cohérences aventureuses: esthétique généralisée – au coeur du fantastique – la dissymétrie**. Paris : Gallimard, 1976.
- CARROLL, Noël. **A filosofia do horror. Ou paradoxos do coração**. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.
- CHABRUN, Jean-François. **Goya**. Trad: Maria dos Anjos Lima Vieira Cardoso. Cacém: Editorial Verbo, 1974.
- ECO, Umberto. **Historia de la fealdad**. Trad: Maria Pons Irazazábal. Barcelona: DeBolsillo, 2016
- ENCINA, Juan de la. **Goya em zig-zag. Bosquejo de interpretación biográfica**. Madri: Espasa-Calpe, 1966.
- FICACCI, Luigi. **Piranesi-águas-fortes**. São Paulo: Taschen, 2006.
- FOUCAULT, Michel. **História da loucura na idade clássica**. Trad: José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- GASSIER, Pierre. **Goya**. Genève: Skira, 1955.
- GAUTIER, Teófilo, y E. Piot. "Francisco Goya y Lucientes. Le catalogue raisonné de l'oeuvre gravé". **Le cabinet de l'amateur et de l'antiquaire**, 1842.
- GOYA, Francisco de. **Informe al plan de estudios de la academia**, 14 de octubre de 1792. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madri: Fundación Banco Central Hispano, 2016.
- _____. **Anuncio de los caprichos**. Diario de Madrid, 6 de febrero de 1799.
Disponível em:
<https://mediateca.educa.madrid.org/documentos/lc2ep7h5akl56467>. Acesso em: 01/05/ 2017.
- _____. **Cartas a Martín Zapater**. Ed. Trad: Mercedes Águeda y Xavier de Salas. Madri: Ediciones Istmo, 2003.
- _____. **Goya en el Prado**. Madri: Museo Nacional del Prado. Disponível em:
<https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya>. Acesso em: 05/05/2017.

- HUGHES, Goya. **El tres de maio**. Trad: Ramon Barnils. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1979.
- KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Trad: Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- KAYSER, Wolfgang Johannes. **O grotesco: configuração na pintura e na literatura**. Trad: Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- LOPES VASQUEZ, José Manuel B. **Los Caprichos de Goya y su interpretación**. Santiago de Compostela: Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1982.
- LÓPEZ, María Ángeles B.P.; Del Pino, Mercedes G. de Armezúa (org.). **Goya en el Museo de la Academia**. Madri: Real Academia de Bella Artes de San Fernando, 2016.
- MATILLA RODRÍGUEZ, José Manuel. **Goya en tiempos de guerra**, Madri: Museo del Prado, 2008. Disponível em <https://www.goyaenelprado.es/bibliografia/biblioteca-digital/> Acesso em: 10/05/2017.
- MENA, Manuela. **Francisco de Goya**. Conferência. Madri: Fundação Juan March, 2008.
- NORDSTRÖM, Folke. **Goya, Saturno y melancolía. Consideraciones sobre el arte de Goya**. Trad. Carmen Santos. Madri: Machado Libros, 2013.
- ORTEGA Y GASSET, José. **Papeles sobre Velázquez y Goya**. Madri: Alianza Editorial, 1987.
- ROBESPIERRE, Maximilien de. **Sur les principes de morale politique qui doivent guider la convention nationale dans l'administration de la République**. Imprimerie Nationale, février 1794. Disponível em: https://fr.wikisource.org/wiki/%C5%92uvres_de_Robespierre/Sur_les_principes_de_morale_politique Acesso em: 13/05/2017.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. **Goya: La quinta del Sordo**. Granada: Albaicin/Sadea Editores, 1966.
- TODOROV, Tzvetan. **Goya à sombra das Luzes**. Trad. Joana Angélica d'Avila Melo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- TRICOT, Xavier. "James Ensor, painter of the macabre and comic grotesque". In: **The grotesque factor**. Málaga: Museu Málaga, 2012.
- VAX, Louis. **L'art et la littérature fantastiques**. Paris: PUF, 1970.
- YRIARTE, Charles. **Goya. As biographie. Les fresques, les toiles, le tapisseries, les eaux-forte et le catalogue de l'oeuvre avec cinquante planches inédite d'après le copie de Tabar Bocourt e Ch. Yriarte**. Paris: Henri Plon, 1867. Disponível em: <https://www.goyaenelprado.es/bibliografia/biblioteca-digital/> Acesso em: 05/05/2017.

Artigo recebido em: 10/06/2017 e aceito em: 09/10/2017