

Francisco de Goya

Pensamento fantástico e Estética do horror

Caprichos e Desastres da guerra



Jason de Lima e Silva



FRANCISCO DE GOYA:
PENSAMENTO FANTÁSTICO E ESTÉTICA DO HORROR
CAPRICHOS E DESASTRES DA GUERRA

APOLODORO VIRTUAL EDIÇÕES

Direção editorial: Charles Feldhaus

SÉRIE “FILOSOFIA, ARTE E EDUCAÇÃO”

Editor da série: Evandro Oliveira de Brito

Comitê Editorial

- Aline Medeiros Ramos (UQAM e UQTR/Canadá)
- Alexandre Lima (IFC/Brasil)
- Arthur Meucci (UFV/Brasil)
- Caroline Izidoro Marim (PUC-RS/Brasil)
- Charles Feldhaus (UEL/Brasil)
- Cleber Duarte Coelho (UFSC/Brasil)
- Elizia Cristina Ferreira (UNILAB/Brasil)
- Ernesto Maria Giusti (UNICENTRO/Brasil)
- Fernando Mauricio da Silva (FMP/Brasil)
- Flávio Miguel de Oliveira Zimmermann (UFFS/Brasil)
- Gilmar Evandro Szczepanik (UNICENTRO/Brasil)
- Gislene Vale dos Santos (UFBA/Brasil)
- Gilson Luís Voloski (UFFS/Brasil)
- Halina Macedo Leal (FSL-FURB/Brasil)
- Héctor Oscar Arrese Igor (CONICET/Argentina)
- Jean Rodrigues Siqueira (UNIFAI/Brasil)
- Joedson Marcos Silva (UFMA/Brasil)
- Joelma Marques de Carvalho (UFC/Brasil)
- José Cláudio Morelli Matos (UDESC/Brasil)
- Leandro Marcelo Cisneros (UNIFEBE/Brasil)
- Lucio Lourenço Prado (UNESP/Brasil)
- Luís Felipe Bellintani Ribeiro (UFF/Brasil)
- Maicon Reus Engler (UFPR/Brasil)
- Marciano Adílio Spica (UNICENTRO/Brasil)
- Marília Mello Pisani (UFABC/Brasil)
- Paulo Roberto Monteiro de Araujo (Mackenzie/Brasil)
- Renato Duarte Fonseca (UFRGS/Brasil)
- Renzo Llorente (Saint Louis University/Espanha)
- Rogério Fabianne Saucedo Corrêa (UFPE/Brasil)
- Vanessa Furtado Fontana (UNIOESTE/Brasil)

JASON DE LIMA E SILVA

FRANCISCO DE GOYA:
PENSAMENTO FANTÁSTICO E ESTÉTICA DO HORROR
CAPRICHOS E DESASTRES DA GUERRA

APOLODORO VIRTUAL EDIÇÕES
2025

APOLODORO VIRTUAL EDIÇÕES

Coordenadora Administrativa

Simone Gonçalves

Capa

Zuraide M. Silveira

Sobre detalhe da gravura *As camas da morte*

Coleção *Os desastres da guerra* 62 (Francisco de Goya)

Revisão

Gleiton Lentz

Concepção da Obra e da Série

Grupo de Pesquisa Filosofia, Arte e Educação
(UFSC/CNPq)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com o ISBD

S586f Silva, Jason de Lima e.

Francisco de Goya: pensamento fantástico e estética do horror --
Caprichos e desastres da guerra / Jason de Lima e Silva. – Guarapuava:
Apolodoro Virtual Edições, 2025.
160 p.

ISBN: 978-65-88619-84-1 (Físico – capa dura)

ISBN: 978-65-88619-86-5 (Físico – edição de luxo)

ISBN: 978-65-88619-85-8 (Digital - PDF)

ISBN: 978-65-88619-83-4 (Digital - Epub)

Inclui referências.

1. Filosofia – Estética; 2. Arte; 3. Educação; I. Goya, Francisco de;
II. Título.

CDD: 111.85

Marcio Carvalho Fernandes – Bibliotecário – CRB 9/1815

Atribuição: Uso Não-Comercial

Vedada a Criação de Obras Derivadas

APOLODORO VIRTUAL EDIÇÕES

editora@apolodorovirtual.com.br

www.apolodorovirtual.com.br

“Antes pensava que tudo isso tinha uma explicação natural,
mas agora não sei em que acreditar”.

Jan Potocki (1804).

SUMÁRIO

Preâmbulo dos estudos e agradecimentos	11
I. Goya e a formação de uma sensibilidade moderna: o pintor de almas.....	15
II. O pensamento fantástico de Goya: <i>Caprichos e Desastres da Guerra</i>	39
III. Experiência do horror: os monstros da razão	91
IV. A estética do grotesco: a besta humana.....	125
Palavras Finais	147
Referências.....	151
Sobre o Autor	159

PREÂMBULO DOS ESTUDOS E AGRADECIMENTOS

Os estudos sobre Francisco de Goya y Lucientes já me acompanham há mais de uma década. Por longos intervalos, é preciso dizer, em parte pela carga de trabalho como servidor público, em parte devido a paixões filosóficas paralelas, que me exigiram, como exige todo o amor, períodos de submersão. Uma década de estudos, aliás, é pouco, quando se pensa na vasta obra do mestre aragonês e na fiada de livros, críticas, poemas, biografias e romances a seu respeito. Goya é fonte e desígnio das artes gráficas e plásticas modernas. Seu nome ultrapassa seu país de origem, mas ainda é pouco conhecida sua obra no Brasil, sobretudo sua obra gráfica.

Uma temporada em Madri me valeu o primeiro fôlego para este ensaio. Durante três meses, pude viver na cidade, por uma licença de formação da Universidade Federal de Santa Catarina. Era maio de 2017, Madri fervia de calor. Reservei, para a ocasião, um apartamento tão miúdo que, carinhosamente, ganhou a alcunha de *cueva* (caverna), a quase cem degraus de subida, no bairro de Lavapiés. De lá, andei pela cidade à procura de livros, museus e conferências. Era preciso ler o máximo de coisas que fosse possível a respeito de Goya. Tinha à mão apenas poucas páginas que havia apresentado em Montevideu e na Universidade de São Paulo, entre 2014 e 2015. O primeiro fruto colhido dessa breve estância madrilenha foi um artigo em julho de 2018, publicado na *Artefilosofia*, revista de Estética e Filosofia da arte do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP: “Sobre o horror em Goya: *Caprichos* e *Desastres da guerra*”. O artigo é a fermentação do solo para este livro.

As gravuras do artista aragonês, contudo, me chegaram uma década antes dessa vivência na Espanha. Eu estava na iminência de defender uma tese em Filosofia na PUC, em Porto Alegre, quando soube, por um amigo, que no MARGS havia uma exposição de suas obras. Isso era junho de 2007. Ao total, eram 218 gravuras. Um trabalho promovido pela Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul, em parceria com o Instituto Cervantes de Porto Alegre e a financeira Caixanova. Eu recém havia completado trinta e dois anos de idade, tinha poucas referências da pintura do artista espanhol, quase nada de suas gravuras. Foi quando me dei conta de sua potência. Estavam lá as quatro séries mais importantes de estampas em água-tinta e água-forte, cuja produção se situa entre 1796 e 1816: *Os caprichos*, *Os desastres da guerra*, *A tauromaquia* e, por fim, *Os disparates*.¹ Durante um bom tempo, sequestrado pelas imagens, pude me esquecer da penosa obrigação de defender uma tese.

Tentarei aqui não antecipar o sentimento de perplexidade ao qual muitas vezes a obra de Goya nos empurra,

¹ Na exposição *Goya gravurista na coleção Caixanova* (MARGS e Instituto Cervantes) ficou de fora a primeira série de gravuras do pintor, as cópias de Velázquez, das quais resultaram nove estampas divulgadas em julho de 1778 (uma encomenda de Carlos III para a divulgação das obras de Velázquez, uma vez que as estampas, ou seja, o resultado da gravura sobre a lâmina, a imagem impressa, muitas vezes organizadas em coleções, serviam de divulgação da obra de um artista já consagrado, fosse a obra um afresco, uma tela ou esculturas destinadas a um interior). Antes ainda das cópias de Velázquez, Goya gravou *Fuga para o Egito* (c. 1771) e *Santo Isidoro Lavrador* (*San Isidro Labrador*, c. 1776), pros- trado de joelhos e olhos para cima. Há também um *São Francisco de Paula* (c. 1780), com sua longa barba e uma das mãos sobre a bengala, posterior às cópias de Velázquez.

porém antes, mais modestamente, situar a tradição estética e as questões de sua própria época, com as quais seu trabalho criticamente se comunica, sobretudo sua obra marginal, como *Os caprichos* e *Os desastres da guerra*, duas coleções de gravura preparadas entre 1796 e 1810.² A primeira posta à venda em uma perfumaria, anunciada pela imprensa madrilenha em fevereiro de 1799, mas logo retirada de circulação, sob o risco de ser o autor intimado pelo Santo Ofício.³ A segunda, *Os desastres da guerra*, publicada como coleção apenas décadas após a morte do artista. Caso fosse conhecida essa coleção de estampas durante o domínio francês na Espanha (1808-1814), ao longo do qual foram produzidas as lâminas, Goya certamente seria condenado à morte.

² Optei, em muitos momentos, pela supressão dos artigos (*Os/Los*) que abrem os títulos das coleções de gravura de Goya, inclusive no subtítulo deste livro. É uma opção respaldada por muitos críticos, de Pierre Gassier a Valeriano Bozal, provavelmente em razão da fluência sonora à leitura, como a mim me faz sentido.

³ Ainda que, no seu anúncio por escrito, *Os caprichos* defendam uma “imitação feliz”, por parte do artista, das características disseminadas difusamente pela natureza em um só “personagem imaginário”, a coleção não se exime do poder inquisitorial. “Apenas quarenta e oito horas após o seu aparecimento”, comenta J.-F. Chabrun, “*Os Caprichos* são retirados da venda. Tudo leva a crer que se disputa uma corrida de velocidade entre a Inquisição e Goya. Talvez tenha retirado da venda *Os Caprichos* antes de se ver forçado a isso por uma decisão oficial e de cair insidiosamente no escândalo. O certo é que, se foi acusado pelo Santo Ofício, só se saberá vinte e cinco anos depois, por confissão própria” (CHABRUN, Jean-François. *Goya*. Trad. de Maria dos Anjos Lima Vieira Cardoso. Série Grandes Artistas. Cacém: Editorial Verbo, 1974, pp.115-116).

Como proveito filosófico de nosso tempo, proponho uma pergunta ao leitor: que dilemas estéticos e políticos Goya assume através de uma representação do horror? Procuro examiná-la segundo três fronteiras, cuja decisiva e encerrada separação será sempre problemática: 1. a fronteira entre o real e o fantástico, na representação do mundo; 2. a fronteira entre o humano e o monstro, na experiência do horror; e, por fim, 3. a fronteira entre o animal e o humano, na estética do grotesco. Goya se converte, assim, no passo decisivo para uma filosofia da arte. Esta é, em boa medida, a razão deste livro.

Agradeço à Casa de Velázquez pela concessão da biblioteca para a pesquisa, um dos lugares onde mais me senti vivo depois da travessia pelo Parque del Oeste. A Antonio P. Martín e a Javier Blázquez, pela amigável conversa e por me mostrarem, muito atenciosamente, as lâminas originais das gravuras de Goya e o trabalho da Calcografía Nacional espanhola na Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. A Renzo Llorente, hoje um amigo, por ter me recebido como supervisor na Saint Louis University. Ao amigo Camilo Prado, cujos escritos e cujas leituras me abriram o campo para a história da arte fantástica e, mais do que isso, para a compreensão do fantástico como conceito. Ao amigo e professor Evandro Brito, pela cuidadosa edição deste livro. E, por fim, a Kamila Caldas, que me encorajou a esta submersão.

Jason de Lima e Silva
São José da Terra Firme, abril de 2025.

I. GOYA E A FORMAÇÃO DE UMA SENSIBILIDADE MODERNA: O PINTOR DE ALMAS

Gigantes e duendes, torturados e torturadores, castrados e mutilados. Homens com cabeça de jumento, galinhas com cabeças de bebês, 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. Responde, em boa medida, à tradição dos retratos e paisagens, obras muitas vezes encomendadas por amigos, ministros, banqueiros, cardeais, reis e rainhas para os quais trabalhou. Mas é impossível traduzir Goya de uma só vez, como não é tão simples compará-lo consigo mesmo. Há também graça nas suas linhas, ternura nas suas formas e cores, e não apenas coisas medonhas ou bizarras brutalidades.

Mesmo a representação sobre uma paisagem pode assumir, ao longo de sua obra, uma distinção radical de natureza estética e de temperamento. É o caso de *A pradaria de Santo Isidro*, de 1788, e de *A romaria de Santo Isidro*, pintada na parede de sua casa por volta de 1820. Ambas sobre o mesmo tema: o dia da festa de Santo Isidro (*San Isidro*, em espanhol), padroeiro de Madri. Na primeira representação, um desenho a óleo de juventude, preparatório para a tapeçaria no reinado de Carlos III: o campo aberto para o recreio às margens do Manzanares, com acentos cromáticos suaves, o predomínio do verde ao centro e uma reunião de jovens, *majas* e *majos*, sobre um declive que abre a vista do rio e oculta, sob a sombra, uma multidão.

Em *A romaria*, ao contrário, a sobreposição da noite, pintura privada na parede de uma grande casa onde Goya morou, por volta dos seus setenta anos: fileiras de uma multidão que se bifurca e, na disputa pelo primeiro plano, uma massa de homens peregrinos que se junta ao lado

esquerdo do afresco, virados em nossa direção, concentrados em algo externo ao quadro, surpreendidos pela luz, pelo pavor, enquanto um deles, mais ao centro, tem os olhos revirados, canta e se contorce para o desconhecido (a fisionomia do som, aliás, é bastante presente em Goya, grito ou canto, ruído ou música, humana ou sobre-humana). “Essas figuras possuem”, como diz o australiano Robert Hughes, “a ferocidade de criaturas tentando se fazer ouvir do outro lado de um vidro fechado”.⁴

O que tem a ver um *Santo Isidro* com outro, segundo a plasticidade e a expressão de cada qual? É uma pergunta que Robert Hughes faz no início de seu livro sobre Goya. Para quê? Para mostrar o quão difícil é defini-lo de uma só vez. E isso quando se trata, no exemplo de Hughes, de um mesmo tema, porque Goya pintou uma variedade de temas, comenta Ortega y Gasset, “divinos, humanos, diabólicos e fantasmáticos”. E, na escolha de temas, parece “não ter excluído nenhum, desde o quadro religioso, a alegoria e a *perspectiva* (San Antonio de la Florida) até a gravura anedótica e a caricatura. Já me perguntei mais de uma vez”, complementa o filósofo espanhol, “se não é este caráter universal, *omnimodo*, da obra de Goya, uma das causas que paralisaram, em seus estudiosos, toda tentativa de definir sua unidade orgânica”.⁵

O conceito de horror é, por isso, uma perspectiva, não uma definição cabal da obra de Goya. Uma perspectiva de interpretação posta na via de cruzamento entre o domínio fantástico e a jurisdição do grotesco, como formas de pensar e representar o mundo. Ao longo da vida e do

⁴ HUGHES, Robert. *Goya*. Trad. de Tuca Magalhães. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 31.

⁵ ORTEGA Y GASSET, José. *Papeles sobre Velázquez y Goya*. Madrid: Revista de Occidente, 1987, pp. 287-288, tradução nossa.

trabalho de Goya, a *representação (fantástica) do horror* é subvertida pelo retorno ao real, na *figuração do realismo absurdo* da guerra, com suas desastrosas consequências: a fome, a violação das mulheres, o abandono das crianças e o desamparo de toda a humanidade.

Goya captura nossa atenção, ora pelo caráter satírico de sua crítica, ora pela dramaticidade das cenas que logra representar. Há uma longa trajetória, é claro, como é o caso de todo o artista, mesmo que tenha sido breve sua vida: não foi o caso de Goya, que morreu aos oitenta e dois anos de idade, no seu exílio em Bordéus, na França, desenhando até seus últimos dias, amando cada traço e cada coisa que criava, com suas legendas e seus personagens. O fracasso de defini-lo, e encontrá-lo no ponto onde estaria a unidade semântica de toda a sua obra, impõe como desafio vê-lo por vez, a cada composição, para entendermos, aos poucos, por que levanta da terra seu gênio, sem muitas esperanças na humanidade, mas sem ódio ao mundo ou ressentimento da vida.



Francisco José de Goya y Lucientes nasceu no dia 30 de março de 1746, na região de Aragão, em Fuendetodos, pequena província de Saragoça, cidade para o centro da qual sua família logo voltou, em razão do trabalho do pai, que era dourador de igrejas.⁶ Goya aprendeu em

⁶ O ofício de dourador era uma profissão artística de respeito, como respeitado era o pai de Goya pela dedicação à arte sacra. Como arte decorativa, a douração como trabalho, nessa época, tinha autonomia. Como diz Ortega y Gasset, o dourador era “um ofício que faz o artesão se firmar como artífice” (ORTEGA Y

Saragoça, na oficina de desenho do mestre José Luzán y Martínez, a copiar uns modelos renascentistas e maneiristas até 1760. Recebeu uma menção em um concurso em Parma, na Itália, com a pintura de seu *Aníbal vencedor*⁷, esboçada no seu *Caderno italiano* (1771). Decorou, com seus afrescos, a Cartuxa de Aula Dei, o oratório dos condes de Sobradriel e a cúpula do coreto da Basílica do Pilar em Saragoça, entre 1772 e 1774. Figuras de anjos e santos

GASSET, *Papeles sobre Velázquez y Goya*, p. 326, tradução nossa). O dourador tinha muitas vezes sua clientela, como ordens religiosas, por exemplo. Há, nessa segunda metade do século XVIII, uma valorização ascendente do trabalho manual (dos artesãos aos artífices), ao que a Real Cédula de 1783, do rei Carlos III e seus Senhores do conselho, declara “que no solo el Oficio de Curtidor, sino también los demas Artes y Oficios de Herrero, Sastre, Zapatero, Carpintero y otros á este modo, son honestos y honrados; y que el uso de ellos no envilece la familia, ni la persona del que los exerce, ni la inhabilita para obtener los empléos municipales de la República en que estén avecindados los Artesanos ó Menestrales que los exerciten”. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1993_num_95_2_4809

⁷ *Aníbal vencedor que pela primeira vez contempla a Itália dos Alpes*, 1771. Pintura realizada para o concurso temático proposto pela Real Academia de Belas-Artes de Parma, na Itália. Embora o vencedor do concurso tenha sido o italiano Paolo Borroni, Goya ganhou seis votos favoráveis e uma menção de honra pelo manejo do pincel, pela expressão de Aníbal e pela grandiosa representação de seu caráter.

MAURER, Gudrun. “Francisco de Goya. Aníbal vencedor que por primera vez mira Italia desde los Alpes”. In: Paret, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2022, pp. 68-69, nº 2. Referência disponível em:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/anibal-vencedor-que-por-primera-vez-mira-italia/59114ef9-eda7-48b9-929c-c23511a33551>

robustos, reis hieráticos, classicamente imponentes, o predomínio de cores terrosas e uma economia de nuances cênicas que já o afastam do barroco e o aproximam do rococó, mas com uma luminosidade ainda contida e um claro-escuro evidente. Há também cores vivas, como o vermelho do manto de São Joaquim, sobre o qual a luz, iconicamente celestial, por soltas pinceladas douradas, alcança sua expressiva feição de fé.

Próximo de seus trinta anos, em janeiro de 1775, Goya se mudou para Madri, casado com Josefa Bayeu⁸ e destinado a trabalhar na Real Fábrica de Tapetes de Santa Bárbara, à criação de esboços e pinturas a óleo cujos modelos eram repetidos nos tapetes, por isso, chamados de *cartões* (já que derivou de um desenho no papel ou *cartone*). Tapetes, por sua vez, tecidos em lã e em grande escala para a decoração dos refeitórios, dormitórios e aposentos reais (como de San Lorenzo de El Escorial, por exemplo, ou do Palácio Real de El Pardo). Goya foi solicitado, na ocasião, por Anton R. Mengs⁹, pintor neoclássico austríaco e diretor da fábrica, e indicado pelo pintor e cunhado Francisco

⁸ Irmã de Francisco Bayeu, pintor bastante influente, por cuja mediação Goya assumiu o encargo da Basílica do Pilar, em 1772.

⁹ O austríaco Anton R. Mengs (1728-1779) encontrou Carlos III em 1755, quando este era rei de Nápoles, e no mesmo ano, Johann Winckelmann, o grande historiador da arte e arqueólogo alemão. Mengs chegou à Espanha em 1761, vindo de Roma, e cinco anos depois se tornou o primeiro pintor de câmara. Suas ideias estéticas ganharam êxito: pensava a arte segundo o critério de imitação não servil da natureza, tal como os “naturalistas” (Velázquez, Ribera e Murillo), mas segundo o critério de uma beleza ideal, por cuja escolha é possível ao artista chegar à essência das coisas (Cf. BOZAL, V. *Goya y el gusto moderno*. Madrid: Alianza Editorial, 2002, pp. 33-50). Mengs é, portanto, a referência do neoclassicismo europeu.

Bayeu, com o qual já havia trabalhado durante sua primeira estada em Madri, em 1764, e na Basílica do Pilar, em Saragoça, em 1772.



Os cartões da tapeçaria real traziam o gosto pelo *pintoresco* (*pintoresco*):¹⁰ o deleite da alma para a observação da natureza, a paixão pelo diverso, a alegoria das estações, a paisagem, as figuras do povo e da aristocracia, por vezes juntas nos prados e nas festas, os casamentos e as comemorações, a exaltação do povo, os *majos* e as *majas*,¹¹ cuja moda

¹⁰ A referência para o assunto (sobre a sensibilidade estética do século XVIII na Espanha) provém de Valeriano Bozal, no livro *Goya y el gusto moderno*. Ao comentar a descrição de Addison (1712) sobre o pitoresco (*pintoresco*) na arte, o historiador espanhol escreve: “O pintoresquismo se baseia no interesse pelo diverso. O diverso, variado, novo, é interessante e, se cotidiano e próximo, pintoresco” (BOZAL, *op. cit.*, 2002, p. 43, tradução nossa). Há uma nota elucidativa de Ernst Gombrich a respeito da gênese do pitoresco na história da arte: “Já vimos que as invenções de Claude (Lorrain) empolgaram a imaginação de seus admiradores na Inglaterra [...] A uma paisagem ou a um jardim que os lembrasse de Claude chamavam ‘pinturesco’ — que parece uma pintura. Habitue-mo-nos a empregar essa palavra (ou seu sinônimo mais comum, ‘pitoresco’) em relação não só a castelos em ruínas e a poentes, mas também a coisas tão simples quanto barcos a vela e moinhos de vento” (GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC Editora S. A., 1999, p. 419).

¹¹ Segundo Antonina Vallentin, o *majo* (ou *manolo*) “é o senhor absoluto dos ‘bas-fonds’ da capital; aristocrata da escória do povo, odeia o trabalho, fiando-se no seu espírito de iniciativa e na fidelidade de sua companheira, a ‘maja’ ou ‘manola’, para

e cujo gesto marcavam a diferença do estilo afrancesado da elite (embora a própria elite os imitasse).

Além do hispânico *pintoresco*, a genealogia estética dos cartões de Goya também deve à pintura flamenca de gênero, influência dos Países Baixos: o ambiente rural, as festas, os jogos, as bodas e os banquetes, vigência do cromatismo e da luminosidade, pintores como Andrés de la Calleja (1705-1785). O *costumbrismo* é o signo de sua estética: são assuntos recorrentes, portanto, os passeios da cidade, as portas (de Alcalá, por exemplo), as excursões nos prados, os jogos e as brincadeiras, a caça, em pintores como Ginés de Aguirre (1727-1800), Ramón Bayeu (1744-1793), Luis Paret y Alcázar (1746-1799).¹² Contudo, nem todos os cartões de Goya eram necessariamente tecidos como tapetes, ou seja, nem todos completavam o processo de sua manufatura. *O cego da guitarra* (1778) é um exemplo, pois estava previsto dentro de uma série de tapetes cujo tema proposto pela corte era a Feira de Madri, destinado ao antidormitório dos príncipes de Astúrias, no Palácio de El Pardo. Como conta Valeriano Bozal, em seu livro sobre *Goya y el gusto moderno* (1994), houve dificuldades técnicas por parte dos artesãos para transpor a pintura do músico ao tecido: era preciso não apenas clareá-lo e reduzir o número de personagens, mas abrir espaço entre as figuras e distingui-las

conseguir levar uma vida ociosa. Tem o seu código moral particular que consegue fazer respeitar graças à navalha, que nunca abandona. Este filho do povo possui o orgulho de um nobre, o mesmo desejo indomável de independência, o mesmo gosto por uma vida luxuosa e fácil. As suas paixões violentas e primitivas são temperadas por uma veia de fatalismo oriental que nada assusta nem nada surpreende" (VALLENTIN, A. *Goya, a sua vida e a sua obra*. Trad. de Mário Henrique Leiria. Lisboa: Livros do Brasil, 1959).

¹² BOZAL, *op. cit.*, 2002, pp. 19-33, tradução nossa.

com nitidez. Neste caso, casualmente ou não, o cartão foi pensado “como uma pintura para ser mostrada, exibida, e não como um modelo que deve ser reproduzido, tecendo-o”.¹³

Figura 1 – *El ciego de la guitarra*, óleo sobre lienzo, 1778 (Museo Nacional del Prado).



Fonte: (Adaptado de) *Goya entonces y ahora. Pinturas, Retratos, Frescos*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1983.

Se a pintura era um meio para a tecelagem na Fábrica de Santa Bárbara, pela repetição da imagem no tecido, a Goya uma limitação de natureza técnica cunhava

¹³ *Idem*, pp. 33-34.

seu ímpeto e domínio imaginativo. Para obedecê-la, precisava conter-se como pintor, o que não o impediu, desde muito jovem, de pôr em prática seu gênio, inclusive nos seus cartões: crônica do campo e da cidade, vivacidade de cores e formas para iluminar o interior dos aposentos reais, gestos e fisionomias cheias de humanidade, como o semblante do próprio cego cantador, de dedos longos e cabeça reclinada, em torno do qual se juntam jovens e crianças e toda a paisagem ganha movimento, desde o pescador camuflado à esquerda até a haste do guarda-sol à direita, em uma composição cuja estrutura é triangular (própria do neoclassicismo) e encontra perfeitamente no chapéu do cavaleiro, mais ao fundo, seu vértice. O cavaleiro, por sua vez, empostado entre a guia do animal e a mão à cintura, olha em nossa direção e nos coloca novamente na cena, espectadores também, quase ouvintes por imaginação.



Goya em parte absorveu e recriou esse gosto *costumbrista* e *pintoresco* da época. Declarou abertamente sua filiação a Rembrandt e a Velázquez, como nos conta Matheron segundo uma nota para um catálogo, escrita pelo próprio artista: “Eu não tive outros mestres senão a natureza, Velázquez e Rembrandt”.¹⁴ Dedicou-se ao desenho e à observação das escolas veneziana, barroca e maneirista. Em 1770 fez sua primeira viagem à Itália para participar do concurso de Parma. Seu *Caderno italiano*, preparado por volta de seus vinte e seis anos, é um registro bem curioso de sua formação artística na juventude, e o desenho, uma

¹⁴ MATHERON, Laurent. *Goya*, 1858, p. 18.

ênfase de sua vocação: são estudos variados, esboços de modelos vivos das academias pelas quais transitou, Roma, Gênova, Parma, Veneza, paisagens com poucas linhas, temas bíblicos, divindades latinas, como Fortaleza e Prudência (que lembram aquelas da *Iconologia* de Cesare Ripa), cópias de pinturas e esculturas clássicas, Rafael, Guido Reni, Correggio, Tiziano, preparatórios para suas pinturas, cabeças de asnos, máscaras grotescas inspiradas na *commedia dell'arte*, registros ainda de contas de materiais e receitas para a fabricação de verniz. A ilustração, muito original, de Eva nascida da costela de um Adão adormecido.

Figura 2 – *Creación de Eva*,
lápiz roxo sobre papel verjurado, Goya, c. 1771.



Fonte: (Adaptado de) Goya. *El Cuaderno Italiano* (1770-1786):
Los Orígenes del arte de Goya. Museo del Prado, 1994, p.107.

Na imagem mítica judaico-cristã, a mulher, quem por natureza gera e nasce condenada ao destino de duas figuras masculinas. De pé e coberto por um manto, Deus ergue seu dedo em riste e abençoa Eva, a primeira mulher que, por sua vez, junta suas mãos em prece. A paisagem ao fundo parece se movimentar no suave ritmo das árvores. Essa delicadeza clássica de Goya prepara o furor de seu juízo e de sua imaginação.



Quando já se encontrava bem estabelecido na fábrica de tapetes de Santa Bárbara, por volta de seus trinta e sete anos, Goya fez um retrato do conde de Floridablanca, secretário de Estado de Carlos III. Nessa mesma época também se dedicou à preparação de um quadro para a Igreja de São Francisco o Grande, em Madri, a *Prédica de São Bernardino de Siena*. O prestígio social de Floridablanca, o requinte técnico da execução, sobretudo na aplicação dos dourados na mobília e no traje, rendeu a Goya encargos do gênero por parte da elite: o início de uma carreira como retratista. Três anos mais tarde, em 1786, pintou o próprio rei Carlos III como caçador. Em 1789, Carlos IV e a rainha Maria Luísa, inclusive, mais tarde, em 1799, vestida de preto, ao estilo de *maja*, com mantilha e fita rosa), e em 1800, de turbante e bata na seda, “o melhor de todos”,

como julgou a própria rainha.¹⁵ No mesmo ano, Goya retratou *A família de Carlos IV*, o núcleo real completo, cada qual lado a lado no primeiro plano, a rainha e a infanta María Isabel ao centro, o brilho exuberante dos bordados, colares e condecorações. Ao fundo da cena, vemos o pintor: paciência laboral atrás do grande cavalete, à esquerda do plano, visível ainda no seu ofício, entre uma parca luz no rosto e o imenso quadro enegrecido às suas costas. Goya nos olha, como se também fôssemos objeto de sua investida, a cada golpe de cores sobre a tela. Jogo velazquiano, mas sem a profundidade cênica de *As meninas*. Não há saída no interior do espaço, em Goya, e não há um espelho também, por pequeno que seja, que nos devolva o reflexo dos reis e que nos exclua, provisoriamente, como sujeitos absolutos da representação. Os reis estão a um passo do pintor, não fora da representação, onde, aliás, poderíamos supor um grande espelho, diante do qual o artista vê a imagem que pinta.

¹⁵ Escreve Jeannine Baticle uma nota aos críticos de nosso tempo, que supuseram ter Goya feito uma caricatura da rainha, o que contraporía a inclinação realista do pintor nesses retratos: “Aviso a los críticos del siglo XX, ofuscados por sua fealdad en *La familia de Carlos IV*: no es una caricatura, la reina aparece tal como era, ya que los bocetos son completamente fieles a la obra definitiva. No nos cansaremos de repetir que el maestro aragonés no se inventa nada, ni con las guapas ni con las feas. Si la madre naturaleza decidió situar en el trono de España a una princesa poco agraciada, que en ese momento era quincuagenaria, desfigurada por múltiples embarazos, había que mostrarla tal como era, con su magnífico vestido a la moda de París que, en realidad, acentuaba su fealdad. Si ella se gustaba así, ¿por qué contrariarla?” (BATICLE, Jeannine. *Francisco de Goya*. Traducción de Juan Vianco. Barcelona: Ediciones Folio, 2004).

Goya retratou parte importante de seu círculo de amizades e protetores, a exemplo do jurista e poeta Gaspar Melchor de Jovellanos, em 1798, quando este era ministro de Gracia y Justicia de Carlos IV. Sobre sua mesa, requintadamente talhada, vemos documentos, estiletes, penas e envelopes, uma estátua de Atena (ou Minerva) no bronze, divindade dos ofícios, das artes e da sabedoria, decisiva no voto de absolvição de Orestes. A deusa estende um dos braços como se abençoasse o ministro que, por sua vez, apoia a cabeça com uma das mãos e se reclina com o cotovelo sobre a mesa: alusão ao gesto da melancolia na história iconográfica da arte¹⁶, embora seu olhar não caia, nem

¹⁶ As referências são muitas a respeito da iconografia do melancólico. A estela funerária de Demócrides, que está no Museu Arqueológico de Atenas, parece-me interessante ser resgatada dentro dessa história figurativa da melancolia. A representação do jovem navegador, gravado em alto relevo no mármore de seu túmulo, morto da batalha de Nemeia. Sua imagem perdura, sentado no seu trirreme diante do imenso espaço vazio, signo do mar e do céu, pendida a cabeça do jovem sobre uma de suas mãos, apoiado o cotovelo no joelho, como se meditasse o próprio destino. Uma gravura bastante conhecida é a *Melancolia I* (1514), de Albrecht Dürer, carregada de símbolos: o compasso à mão direita de uma bela e robusta figura feminina, amparada a cabeça com a mão esquerda, com asas às suas costas; em seu entorno, o quadrado mágico, a ampulheta, o sino, a balança e ao chão, ferramentas e aparatos do trabalho humano, um cão galgo dormindo, um poliedro, uma paisagem ainda se abre ao fundo no encontro das linhas de onde se projeta a ilusão da luz e a forma de um arco-íris. *Malinconia* (1630), da *Iconologia* de Cesare Ripa: uma mulher, a cabeça inclinada sobre suas mãos, uma imagem que provavelmente inspirou a cena de *La cita*, um cartão de Goya, como indica o especialista Folke Nordström, em *Goya, Sa- turno y melancolía* (NORDSTRÖM, 1989, p. 26). Cito, por fim, na

se desvie de nós, mas nos encontre diretamente. E ainda que, à primeira vista, pareça mais enfadado pelas funções de seu cargo do que necessariamente abatido pelo gênio da bÍlis negra, Jovellanos era realmente chamado, pelos amigos, de *Jovino, el melancólico*. Por essa alcunha, aliás, o poeta e também político Juan Meléndez Valdés lhe dedica uma elegia moral, *A Jovino, o melancólico*, que cito no original: Cuando la sombra fúnebre y el luto / de la lóbrega noche el mundo envuelven / en silencio y horror, cuando en tranquilo / reposo los mortales las delicias / gustan de un blando saludable sueño, / tu amigo solo, en lágrimas bañado, / vela, Jovino, y al dudoso brillo / de una cansada luz en tristes ayes / contigo alivia su dolor profundo.¹⁷

Goya também retratou religiosos, como o cardeal de Bourbon (1798), uma série de mulheres, como sua leal protetora, a duquesa de Osuna (1785), a condessa de Carpio (*Marquesa de La Solana*, c. 1792), de vestido e cabelos pretos, coberta por um xale de seda; *La tirana* (1794), María del Rosario Fernández, venerada atriz e cantora da época: sobre seus “olhos imensos, as pálpebras têm uma ruga característica da dor ou da paixão”, escreve Antonina Vallentin: “É uma silhueta real, esplêndida e orgulhosa e só o gesto vulgar do braço apoiado na anca, com a mão a

extensa iconografia dos melancólicos que chega a Munch e De Chirico, *O poeta*, de José Ribera, uma água-forte de 1630: a coroa de louros, o rosto sombreado, a mão apoiada à cabeça, o corpo do poeta encostado à rocha, sobre a qual se ergue o tronco despido de uma árvore.

¹⁷ VALDÉS, Juan Meléndez. *Poesías escogidas. Tomo Segundo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Publicación original: Valencia: José Ferrer de Orga y Compañía, 1811.

Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/poesias-escogidas-tomo-segundo--0/>

desaparecer nas pregas da saia, revela uma rainha do teatro".¹⁸ Goya também retrata, não é possível esquecer, aquela que marca seu caminho artístico, mas também afetivo e feminino: a duquesa de Alba (vestida de branco, em 1795, e dois anos depois, de preto¹⁹), representada, aliás, não poucas vezes, no desenho, na pintura e na gravura.²⁰ Em um dos capítulos de sua biografia, Pierre Gassier nomeia Goya o *pintor das almas*.

É possível também fazer um estudo de seu estilo e expressão ao longo de seus autorretratos. Uma herança de Rembrandt, cuja "firme bondade", como diz Jean Genet (1968) a propósito do último autorretrato do pintor holandês, "nem mesmo os animais selvagens poderiam deixar

¹⁸ VALLENTIN, *op. cit.*, p. 100.

¹⁹ O retrato de duquesa de Alba de branco pertence à coleção Duques de Alba, enquanto a de preto se encontra na Hispanic Society, em Nova Iorque.

²⁰ A duquesa de Alba (Maria Teresa Álvarez de Toledo, a Cayetana) teve uma decisiva influência na vida de Goya, e não há dúvidas de que ele tenha se encantado por sua beleza e singularidade, quiçá mesmo vivido um amor clandestino. Iluminista de formação, o avô da duquesa era embaixador na França e um dos poucos espanhóis que havia lido os filósofos franceses, tendo conhecido, inclusive, Rousseau em Genebra. Quanto à duquesa de Osuna, sua casa servia de centro para o encontro das ideias francesas iluministas (Cf. THOMAS, Hugh.. *Goya. El tres de mayo*. Traducción de Ramon Barnils. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1979, pp. 61-62). O iluminismo, mais do que uma doutrina, é um movimento intelectual que se opunha a toda forma de tirania, despotismo, fanatismo e dogmatismo, por parte da religião ou do Estado. Voltaire, Rousseau e Diderot são alguns dos nomes que constituem o movimento e que vão influenciar revolucionários, tais como Danton e Robespierre, e também mulheres, como Mary Wollstonecraft.

de perceber”.²¹ Os autorretratos de Goya são tão marcantes quanto os de Rembrandt, talvez menos bondosos diante de nós (e dos selvagens) e mais taciturnos frente aos humanos. É preciso, sem dúvida, uma sapiência psicológica para o bom retrato. Por vezes, o rosto de Goya aparece como um dos personagens da composição, como em *Sonho. Da mentira e da inconstância*, dos *Caprichos*: as feições da figura masculina muito próximas da fisionomia do próprio artista, agarrado ao braço de uma mulher de duplo rosto, a duquesa de Alba (muito provavelmente), de cuja cabeça se erguem umas asas de mariposa. Crítica à levandade das paixões femininas, é provável (e já movido, o artista, por seus ciúmes em relação a outros homens em torno da duquesa), mas também autocrítica das ilusões masculinas, sobretudo por parte de um homem casado. Ao fundo da cena, a representação de um castelo sob a luz lunar e uma sorridente máscara grotesca sobre dois alforjes, em torno dos quais cobras e rãs se atacam. Metáfora para o perigo em torno de uma mulher da elite e seus adúladores, recém-viúva ou prestes a perder o marido, já que a gravura tem por base um desenho (da série *Sonhos*), a lápis e tinta ferrogálica, de 1797, ano da morte do duque de Alba.

Em 1785, quase aos quarenta anos, Goya assumiu o lugar de Tenente diretor de pintura da Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. A essa altura, já gozava de uma dupla carreira: palaciana e acadêmica. Em março de 1786, quando se tornou pintor do rei, disse ter pouco a contar ao amigo Martín Zapater, com quem mais rigorosamente se correspondeu: “trabalho sempre com a mesma honra que me dá gosto, sem ter de tratar com nenhum inimigo nem sujeição a ninguém”, e acrescentou, “não faço

²¹ Cf. GENET, Jean. *Rembrandt*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

antessalas (*antecámaras*), tenho bastante e não me mato por nada”.²² Zapater foi um amigo de toda a vida.²³ Em abril de 1789, Goya se tornou pintor de câmara do rei Carlos IV, poucos meses antes de a Bastilha ser tomada em Paris, e nove anos mais tarde, foi nomeado primeiro pintor de câmara.

É uma carreira por si própria já digna de honra, e Goya a sentiu, e se regozijou com sua liberdade aos quarenta anos de idade. Em agosto de 1786, em uma das cartas ao amigo²⁴, julgou que já havia estabelecido um modo de vida invejável, por não precisar bajular ou odiar quem quer que fosse. A Goya, nesse momento, bastava trabalhar e ser solicitado por seus trabalhos, e claro, não fazer *antecámaras* para reparações ou favores alheios. Estava inteiro — ao menos em parte — porque também lhe acometia uma inquietação de espírito e de época que mobilizava suas

²² GOYA, Francisco de. *Cartas a Martín Zapater*. Edición y traducción de Mercedes Águeda y Xavier de Salas. Madrid: Ediciones Istmo, 2003, p. 221 (tradução nossa).

²³ O maior espólio literário de Goya são as cartas que escrevia a Martín Zapater. Juntos, aliás, os amigos aprenderam a ler e a escrever no colégio de las Escuelas Pías, do Padre Joaquín de Jesús María, em Saragoça.

²⁴ Nessa carta de agosto de 1786, endereçada a Zapater, Goya disse: “Me había ya establecido un modo de vida envidiable, ya no hacia antesala ninguna, y el que quería algo mío me buscaba” (GOYA, *op. cit.*, 2003, p. 231). Encontramos também a expressão “no quiero hacer antecámaras” na carta de março do mesmo ano e Mercedez 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, en reconocimiento de su propio mérito” (*Idem*, p. 222).

ideias, para assumir mais trabalho, e por uma disciplina imensa se colocava como um toureiro diante de seu tempo, diante de seus costumes e de seus poderes (temporais, religiosos ou imperialistas), sem que quisesse morrer, sem que precisasse matar, mas como um autêntico *problema vital*, na expressão de Ortega y Gasset. Já não bastava ver o que via senão também denunciar, e aqui o pintor treinado se converte no artista político.



É a experiência paralela ao modo de vida consolidado do artista, para a execução de seus afrescos ou retratos, que me interessa neste ensaio. Um interesse, aliás, não privado, mas compartilhado por boa parte de seus críticos, em razão da qual as veredas excepcionais do artista parecem mais potentes do que as encomendas profissionais do pintor, a serviço da corte e da aristocracia da época. Embora, do ponto de vista estético, muitos de seus retratos e paisagens já sejam por si revolucionários, sobretudo na sua maturidade, a exemplo do *Autorretrato*, de 1796 (pintado aos cinquenta e dois anos de idade), mais próximo do romantismo que do neoclassicismo vigente. O artista coberto por uma espécie de névoa verde e escura de tinta, a tinta sobreposta ao desenho, e nós, os espectadores, somos flagrados por essa figura cujo lenço se destaca diante de seu cavalete: impetuosidade contida no cenho e na obra. É preciso também lembrar, como subversão do neoclassicismo, o magnífico afresco na abóbada da Ermita de San Antonio de la Florida, de 1798, cuja plástica antecipa algo do

movimento expressionista²⁵, com uns quarenta personagens, *majos*, *majas*, andarilhos e pregadores: manchas eloquentes, formas volumosas com seus contrastes luminosos, vibração e movimento, na estrutura circular de uma balaustrada (herança já de Mantegna e Tiepolo). Os anjos são femininos, uma diferença de Goya. Tem por enredo uma narrativa fantástica, ainda que instaure uma cena humana, terrena, não celestial: o milagre de Santo Antônio de Pádua que, conduzido por anjos a Lisboa, sua cidade de nascimento, ressuscita um homem assassinado que se

²⁵ Em uma belíssima edição de *Les fresques de San Antonio de la Florida, étude critique et historique* (1955), Enrique Lafuente Ferrari comenta estar o painel central já ocupado, na composição da abóbada, além dos protagonistas do drama, por figuras que “nós poderíamos chamar: *os indiferentes*. E, entre esses últimos, é preciso ainda distinguir os tipos de mendigos e vagabundos, vindos diretamente dos pátios das igrejas e das longas distâncias, os quais se refugiavam numa calma suspeita [...] É entre esses tipos [...] que se encontram as cabeças mais espantosas e mais audaciosas de Goya; de uma execução brutal pelas manchas que deixam os traços do rosto indefinidos [...] sem ficar nada a dever à deformação mais ousada do expressionismo” (LAFUENTE FERRARI, 1955, p. 28, tradução nossa). Lafuente Ferrari aproveita, poucas páginas antes, para fazer uma relação entre a cúpula de La Florida e *Os caprichos*, que toma como suas “confidências gráficas”. “Nas confidências gráficas de Goya, percebe-se muito notadamente a atitude crítica da Espanha esclarecida em face da sociedade de seu tempo; assim, é necessário ver nos *Caprichos*, fora de toda a alusão pessoal e além de um elemento fantástico, uma sátira das classes sociais, das pessoas e das instituições, que toma todo seu valor plástico para inscrever nessas pranchas gravadas. Se insisto sobre esse ponto, é que os *Caprichos*, por alguns de seus aspectos, lembram essa estética expressionista de deformação da figura humana que é igualmente patente nas pinturas da Florida” (LAFUENTE FERRARI, 1955, p. 18, tradução nossa).

ergue da cova e, inquirido sobre o caso, declara não ter sido seu pai (Martín de Bullones, o pai de Santo Antônio), o culpado por sua morte, tal como as evidências apontavam. A vida de Santo Antônio de Pádua foi o assunto proposto pela igreja. Goya deu um caráter popular ao milagre, por cujo poder um homem é resgatado da morte enquanto outro é absolvido de uma condenação. Um encargo que obteve por meio de seu amigo Jovellanos, justamente no ano em que havia sido nomeado, pela realeza, primeiro pintor de câmara.

Figura 3 – *Autorretrato*, óleo sobre lienzo, Goya, 1797 (Museo Nacional del Prado).



Fonte: (Adaptado de) *Los retratos Goya*. Xavier Bray (org.). Turner, 2015, cat. 23.

Mas por que a Goya, um homem do povo nas suas origens, filho de respeitáveis trabalhadores, não bastava uma vida segura de trabalho e de encomendas, pelas relações próximas com o Estado, as ordens religiosas, os amigos das letras ou das finanças (como o banqueiro Cabarrús)? Pouco importava. Goya criou uma obra marginal às suas obrigações ou solicitações. E, no caso de sua arte gráfica, nasceu e se inscreveu por meio de uma forma de pensar muito própria, da qual resulta implícita uma coragem peculiar a um renomado pintor, sobretudo na virada do século revolucionário na Europa, com seus contrapostos reacionários. Se Goya, em um sentido bastante específico, pode ser considerado um pensador²⁶, não é exatamente por propor uma teoria da arte, mas pelas perguntas que sua gravura nos impõe. Há uma história crítica também na representação de suas pinturas, como a crítica à guerra e aos tribunais da inquisição, a exemplo do *Auto de fé da*

²⁶ Assim como propõe Tzvetan Todorov, no início de seu livro, *Goya à sombra das Luzes* (2011), e assim como nomeia seu primeiro capítulo, intitulado “Goya pensador”: “Goya não é somente um dos principais pintores de sua época: é também um dos pensadores mais profundos daquele período, não menos que seu contemporâneo Goethe [...]. Isso era uma evidência para seus primeiros biógrafos, em meados do século XIX, embora a interpretação que eles davam ao seu pensamento fosse superficial. ‘Ele misturava ideias com suas cores’, escreve Laurent Matheron em 1858; Charles Yriarte, em 1867, tem a mesma opinião: ‘Por trás do pintor, há o grande pensador cuja trilha foi fecunda [...]. O desenho se faz idioma e serve para formular o pensamento’. Quanto a suas gravuras, estas possuem, diz Yriarte, ‘todo o alcance da mais alta filosofia’” (TODOROV, Tvetan. *Goya à sombra das Luzes*. Trad. de Joana Angélica d’Ávila Melo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 110).

inquisição (c. 1814). É possível, no entanto, seguir a pista de suas ideias estéticas por meio de seus escritos, especialmente em dois documentos: o informe que Goya enviou à Real Academia de San Fernando e o anúncio dos *Caprichos* (ainda que a redação do anúncio não fosse de seu próprio punho), como veremos mais adiante.

Mas o que dizem suas imagens? Quais perguntas instigam? Servem ou não de interlocução para nossa época? No caso de suas gravuras, Goya inventa imagens do pensamento que dialogam muitas vezes com legendas (como máximas, provérbios e perguntas): imagens-figuras e imagens-palavras, por cujo jogo começa nosso trabalho de interpretação. É uma relação hermeneuticamente bastante complexa, e Helmut Jacobs o percebeu muito bem: o texto pode, no lugar de esclarecer, desviar o sentido da ilustração e produzir no observador uma “ambiguidade semiótica”, por recusar a univocidade e não garantir a conciliação pacífica entre uma e outra.²⁷ Mesmo que não se veja mais a cena como um contemporâneo de Goya, e que por isso não se possa compreender imediatamente muitas de suas alusões, o jogo entre a imagem e o texto está à primeira vista tão aberto ao presente quanto, em certa medida, já vem definido pela tradição de comentários e

²⁷ JACOBS, Helmut C. *El sueño de la razón*. Traducción de Beatriz Galán Echevarría y Helmut C. Jacobs. Madrid: Iberoamericana, 2011, pp. 22-24. Jacobs escreve: “Imagen y texto se diferencian desde el punto de vista de la imitación de la realidad. La imagen reproduce la apariencia, la realidad constatablemente visual, y permite un paso inmediato a la percepción sensual. El texto, por su parte, facilita solo un paso indirecto, puesto que contiene significados y contextos que deben ser presentados e interpretados lingüísticamente” (*Idem.*, p. 23).

manuscritos em torno de sua obra.²⁸ Conforme escreve Marcel Brion, a “forma fantástica é, assim, muito frequentemente, essa forma simbólica cujo sentido oculto não pode ser decifrado, caso não seja reconhecido, previamente, no mecanismo de enunciação plástica da ideia”.²⁹ Goya foi capaz de pintar ideias por meio de suas alegorias (do comércio, da indústria ou da agricultura), como um encargo no palácio de Godoy nos primórdios de 1800, porém,

²⁸ Os manuscritos revelam as interpretações das estampas produzidas no momento da aparição pública de uma série, tal como é o caso dos *Caprichos*. O manuscrito de Ayala pertenceu ao político e dramaturgo Adelardo López de Ayala y Herrera (1828-1879): é o mais antigo dos manuscritos, e seu autor, anônimo. O manuscrito do Prado, sobre os *Caprichos*, pertenceu ao artista e historiador aragonês Valentín Carderera y Solano (1796-1880). O manuscrito da Biblioteca Nacional de Madri se intitula *Explicación de los Caprichos Satíricos de Goya*. Há diferenças substanciais entre os textos da Biblioteca Nacional e os comentários do Museu do Prado. “O primeiro”, esclarece Valeriano Bozal, “é ideologicamente mais radical, manifesta escassa simpatia pelos reis e nobres, não aprecia o povo e é profundamente anticlerical. O manuscrito do Prado [...] glosa, tomando como ponto de partida, a imagem ou sua legenda, ou ambas, introduzindo certa imaginação criadora. A análise desse manuscrito permite pensar na autoria de Leandro Fernández de Moratín, quiçá com a colaboração de Ceán Bermúdez e outros integrantes do círculo de amigos do artista. Cabe pensar que estava ‘validado’ pelo próprio Goya. O texto do Museu do Prado, mais moderado que o da Biblioteca Nacional, foi referendado por Goya, e assim ‘autorizado’, que enviou uma cópia com um exemplar dos *Caprichos* ao duque de Wellington, ‘o qual não significa de nenhuma maneira, advertir-se, que o sentido dos *Caprichos* coincida perfeitamente com as interpretações que deles propõe o referido comentário.” (BOZAL, *op. cit.*, 2002, p. 138).

²⁹ BRION, Marcel. *Art fantastique*. Paris: Éditions Albin Michel, 1961, p. 42, tradução nossa.

mais do que isso, criou um jogo hermenêutico entre a imagem e o texto, o desenho e a palavra, sem o compromisso imediato com a beleza e a obrigação de agradar. Jogo cujo sentido extraordinário (quando posto) problematiza o ordinário de nossa condição, no limite também do que lhe é assustador ou perverso.



II. O PENSAMENTO FANTÁSTICO DE GOYA: CAPRICHOS E DESASTRES DA GUERRA

Muito já foi feito sobre Goya, histórica, biográfica e filosoficamente. À parte de toda a erudição que se possa adquirir sobre a vida e a obra de um artista, o mais sedutor me parece vê-lo e fazê-lo visto sempre pela primeira vez, sem a petulância de qualquer originalidade que o valha. Cito um número muito reduzido de seu trabalho, dada a vastidão de sua obra³⁰, a longa história de seus comentários e a natureza ensaística deste livro. Resgato a descrição de Baudelaire, para os primeiros passos filosóficos, no seu ensaio “Alguns caricaturistas estrangeiros”, a respeito de como Goya via as coisas. Ou, em outras palavras, a percepção com base na qual Goya representava artisticamente o mundo: o seu *aspecto fantástico*. Aspecto a partir do qual, eis minha proposta, pode ser derivada uma *estética do horror* em Goya. Mas o que diz Baudelaire?

“Quero apenas acrescentar algumas palavras sobre um elemento muito raro que Goya introduziu no cômico: quero falar do fantástico [...]. Sem dúvida, mergulha com frequência no cômico feroz e se eleva até o cômico absoluto; todavia, o aspecto geral sob

³⁰ Manuela Mena calcula um catálogo em torno de mil e novecentas obras ao total na carreira de Goya, entre desenhos, gravuras e pinturas. Para a especialista, Goya ultrapassa Velázquez, o grande pintor espanhol, em termos de estudo e representação do ser humano. Vale conferir o áudio de sua conferência *Españoles eminentes II (VIII): Francisco de Goya*, proferida na Fundación Juan March, em abril de 2008:

<http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=22499>

o qual vê as coisas é sobretudo fantástico, ou melhor, o olhar que lança sobre as coisas é um tradutor naturalmente fantástico”.³¹

O fantástico, neste caso, não serve apenas de adjetivo para o pensamento figurativo de Goya. É, antes, a condição substantiva de seu modo de representar, a tradução natural das coisas, a versão pela qual o mundo aparece. O fenômeno do horror, veremos, deriva da natureza estética do fantástico e não há como compreendê-lo sem se penetrar no território do monstro, a propósito do qual Baudelaire também escreve, mas pouco se aprofunda, em seu ensaio sobre “Alguns caricaturistas estrangeiros”, de 1857. Bom dizer, essa análise do poeta francês é feita a partir da série de gravuras chamada *Os caprichos* (1799), por cuja referência Baudelaire inscreve Goya na história do cômico, quando, é bom considerar, nem sempre as representações dos *Caprichos* são cômicas, mesmo que a coleção se pautar na exposição dos vícios e erros humanos, tal como vislumbra a comédia, na origem grega da arte dramática. E apesar de Goya não ser um caricaturista no sentido mais rigoroso do termo, a intuição de Baudelaire sobre a percepção de Goya é tão perspicaz que pode ser ampliada para a interpretação de outras obras do mestre aragonês, mesmo anteriores aos *Caprichos*.

É só vermos a assombrosa pintura da catedral de Valência, *São Francisco de Bórgia ajudando um moribundo impenitente* (1788), encomendada pelo duque de Osuna para a decoração de sua capela na catedral: o moribundo de boca aberta, prestes a morrer, sob a expectativa de demônios com olhos brilhantes e dentes à mostra, diante dos

³¹ BAUDELAIRE, Charles. Alguns caricaturistas estrangeiros. In: *Escritos sobre arte*. Org. e trad. de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 1998, pp. 34-35.

quais um fiel extasiado ergue sua cruz e de onde, por sua vez, um jato de sangue espirra sobre a redoma diabólica.

Figura 4 – *San Francisco de Borja y el moribundo impenitente*, óleo sobre lienzo, Goya, 1788 (Catedral de Valencia).



Fonte: (Adaptado de) ANGELIS, Rita de. *L'opera pittorica completa di Goya*. Milano, Rizzoli, 1974, p. 103, cat. 228.

O sangue de Cristo se confunde com a chama do inferno. É a primeira vez que Goya pinta monstros. Cena digna de Hieronymus Bosch, se pensarmos no quadro da

Morte e o avarento (c. 1594-1516): os diabinhos chegam antes da Morte, cuja esquelética figura se inclina no limiar de uma porta para a qual o avarento olha, enquanto as criaturas das profundezas recolhem apressadamente seus bens.

Voo de bruxas (1797)³² é também um exemplo do aspecto fantástico de Goya antes da divulgação dos *Caprichos*: vemos três personagens unidos em círculo, todos de gorros decorados por serpentes, que assopram o corpo sequestrado pela maldição (pelas bochechas inchadas). Ao fundo e abaixo deles há um homem caído que cobre os ouvidos e se recusa a ver; na extremidade à direita, o busto de um burro mergulhado em uma cratera da noite e, por fim, um homem logo abaixo ao centro, encoberto por um manto branco: anda provavelmente em círculos e certamente faz figa para espantar o que pode ser apenas o pesadelo de uma estrada noturna. A coleção de desenhos *Sonhos* não pode deixar de ser citada na gênese fantástica dos *Caprichos*, inspirada na excepcional obra satírica *Os sonhos*,

³² Essa pintura faz parte das encomendas para o Palácio da 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 Bórgia para a Catedral de Valência foram também um 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*. Traducción de Carmen Santos. Madrid: Machado Libros, 2013, pp. 203-205). É um mecenato, em todo o caso, que permite e testa a liberdade de criação do artista, ainda que o trabalho se destine a uma catedral.

de Francisco de Quevedo.³³ Tanto quanto os desenhos do Álbum de Sanlúcar (A) e do Álbum de Madri (B), a série *Os sonhos* prepara a concepção dos *Caprichos*, a exemplo da figura que abre a série e antecipa a mais célebre das gravuras de Goya: *Sueño 1. Ydioma universal. El autor soñando*, de 1797. Na origem, portanto, o *capricho* tem algo de substancialmente onírico, mas não somente como figuração do mundo dos sonhos. A fantasia do autor aqui se confunde com a realidade de sua criação e, inversamente, a obra tem por fonte seus sonhos, profusão de imagens e acasos aos quais o artista retorna, obsessivamente: via aberta para o romantismo. Mas retorna para *dizer* algo, ainda que como artista gráfico. Mesmo o desenho já é uma escrita, uma escrita significativa, e com potência universal: “o desenho de Goya”, observa com muita perspicácia Jean-François Chaubrun, “assim como as gravuras que o projectam, enobrecendo-o pela impressão, é uma escrita significativa, posta a serviço do que ele chamará o ‘idioma universal’, a

³³ Francisco de Quevedo é um escritor inventivo, provocativo e filosófico. Pertence ao chamado Século de Ouro (barroco) espanhol. Teve influência, por exemplo, na formação do nosso brasileiro Gregório de Matos Guerra. Quevedo nasceu em 1580, em Madri. Tem uma obra poética de fôlego e uma obra em prosa de gêneros literários diversos: *Obras festivas*, *Obras satírico-morais*, *Novela picaresca*, *Obras de crítica literária*, *Obras políticas*, *Obras filosóficas*. *Os sonhos* (*Los sueños*) se encontram dentro das *Obras satírico-morais* e são o compêndio de oito dramas, dos quais cito alguns: *O sonho do juízo final*, *O sonho do Inferno*, *O sonho da morte* e *Discurso de todos os diabos*. (Cf. QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. *Obras completas (Obras en prosa)*. Estudio preliminar, edición y notas de Felicidad Buendía. 6. ed. Madrid: Aguilar, 1981).

linguagem universal. Ainda mais do que desenhos, são verdadeiros ideogramas”.³⁴

Figura 5 – *Ydioma universal*, *El autor soñando*, tinta sépia a pluma, Goya, 1797.



Fonte: (Adaptado de) GASSIER, P. *Dibujos de Goya. Estudios para grabados y pinturas*. Barcelona: Noguer 1975, p. 76, cat. 39.

Figura 6 – *Vuelo de brujas*, óleo, Goya, 1797 (Museo del Prado).



Fonte: (Adaptado de) ANGELIS, Rita de. *L'opera pittorica completa di Goya*. Milano, Rizzoli, 1974, cat. 338.

López Vázquez interpreta os Desastres da guerra como um livro de emblemas estoicos. Por correspondências, resgata, a cada gravura analisada, a *Emblemata Horatiana*, de Otto Vaenius — *Teatro moral da vida humana em*

³⁴ Chabrun ainda comenta: “Julgou-se, durante muito tempo, que Goya os deformasse (seus desenhos) segundo a sua fantasia ou o seu humor. De modo algum. Eles constituem os substantivos, os verbos, os adjetivos da sua linguagem própria. Emprega-os no plural ou no singular, no presente, passado ou futuro, no feminino, masculino ou neutro”. CHABRUN, J.-F., *op.cit*, p. 102.

cem emblemas —, e considera Goya um pintor intelectual, um pintor filósofo, tal como fora reconhecido no seu tempo, capaz de nos instruir deleitando.³⁵

Algumas perguntas antes de avançarmos no problema: como Goya representava fantasticamente as coisas sem duplicar o real pela fantasia de um mundo imaginado, ou melhor, sem isolar a fantasia pela figuração de uma realidade paralela? Antes, imaginava e concebia o mundo humano na extremidade do que lhe parecia bizarro e cômico, mas igualmente grotesco e trágico. É o que produz inquietação. E talvez essa seja a grande diferença com relação a Hieronymus Bosch, cujos monstros pertencem a outro mundo: podem nos espantar, não necessariamente inquietar.³⁶ Como, pergunto então, a arte fantástica de

³⁵ “Goya era un pintor intelectual, un pintor filósofo, como se diría en su época. Para mí, la principal finalidad de su obra era enseñar a amar la virtud y odiar al vicio: él no pretendía ser testigo de su sociedad, sino ayudar a transformarla. Claro está, que cuando digo que Goya es un pintor intelectual o filósofo, no estoy diciendo que fuera Kant, ni tan siquiera Jovellanos. No, ni mucho menos. No debemos olvidar que Goya trabaja en el mundo de la pintura y que, en este contexto, lo que, en términos generales, entonces se entendía como filósofo es simplemente el pintor ‘divulgador’ que sigue la máxima horaciana de instruir deleitando” (LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel Bernardi. *Los Desastres de la Guerra de Goya como un libro de emblemas estoicos*. In: LÓPEZ CALDERÓN, C.; FERNÁNDEZ VALLE, M. A.; RODRÍGUEZ MOYA, I. (Coords.). *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio*. Santiago de Compostela: Andavira, 2013, p. 278).

³⁶ “Os monstros de Bosch, ao menos para o espectador do século XVIII, não habitam o outro mundo, mas outro universo, imaginário. A fabricação deles parece obedecer a operações racionais e controladas: assim, o pintor representa à beira de um lago uma

Goya pode mostrar a estranha e demasiadamente humana condição de se estar neste mundo, e não noutro, mundo vivido onde nem a deformidade da natureza, nem os vícios da vida social, podem ser piores do que as dores que ultrapassam o corpo ou causam os pesadelos da razão, contando sua realidade mais concreta e seu efeito mais perverso, a barbárie da guerra? Talvez sequer devêssemos falar de uma gravura ou pintura fantásticas, como não deveríamos falar de literatura fantástica, porque, como disse Borges em uma de suas entrevistas, não sabemos a que gênero o universo pertence: se ao fantástico ou ao real.³⁷ O fato é que a dor produzida na guerra é inevitavelmente real: o universo desaparece frente ao que já não se pode mais ver, sentir e ouvir. O que era humano se torna coisa. A realidade da guerra não tem nada de fantástico no uso comum e desgastado dessa palavra: não tem nada de maravilhoso. Se insisto nesse termo como conceito, e ponto de partida para pensar Goya, é por intuir nele, na pluralidade de seus sentidos, uma experiência básica que o olhar do cigano Melquíades nos revela em *Cem anos de solidão*, como aquele capaz de “conhecer o outro lado das coisas”. Olhar o mesmo mundo pelo outro lado das coisas é o trabalho do artista.

casa cujo andar superior se transformou numa cabeça masculina. Com isso, as imagens sustentam espanto ou curiosidade, mais do que inquietação. As de Goya são de natureza muito diferente: na maioria das vezes, apresentam seres que habitam nossa realidade, mas cujos traços são deformados a ponto de se tornarem apavorantes” (TODOROV, *op. cit.*, 2014).

³⁷ BORGES, Jorge Luis. *Memória de Borges. Um livro de entrevistas*. Org., trad., prólogo e notas de Floriano Martins. São Pedro de Alcântara: Edições Nephelibata, 2013, p. 19.



Temporalmente, circunscrevo o estudo com base nas duas séries de gravuras em água-forte e água-tinta, cuja produção se situa entre meados de 1790, quando Goya preparava as estampas para os seus *Caprichos* (precisamente entre 1793 e 1798), e 1815, quando concluiu a série *Os desastres da guerra*. O Museu Nacional do Prado classifica ao total sete séries de gravura, mas as cinco primeiras são autenticamente coleções, no sentido de terem sido pensadas como tais: *Cópias de Velázquez* (1778), *Os caprichos* (1799), *Os desastres da guerra* (1810-1815, publicada mais de trinta anos após a morte de Goya, em 1863, pela Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), *Tauromaquia* (1814-1816), *Os disparates* (1815-1819), publicada na revista francesa *L'art*, em 1877), *Últimos caprichos* (série inconclusa: c. 1826-1828) e *Vários* (1775-1819, um catálogo de lâminas que não pertence a uma coleção específica). É possível apontar algumas relações dessas coleções entre si, tanto quanto aproximá-las de trabalhos anteriores aos *Caprichos* e posteriores aos *Desastres*, a exemplo das imponentes *Pinturas negras* (1820-1823): os afrescos da Quinta do Surdo, a casa à qual Goya migrou quando já passava dos setenta anos de idade, e em cujas enormes paredes pintou enigmas extraordinários. É justo cada coleção, para não dizer cada imagem de Goya, dar um trabalho exclusivo ao intérprete. Esse método que proponho para uma aproximação de sua obra, circunscrito em duas coleções amparadas pelo jogo historicamente crítico entre o que as precede e o que as sucede, pode oferecer ao leitor uma ideia mais clara do percurso do artista.

Os *Caprichos*, aliás, inauguram uma sucessão de licenças que só são possíveis graças à maturidade de Goya.

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 para sempre à surdez, a ponto de só se comunicar por sinais ou por escrito. O diagnóstico ainda sofreria especulações, mas o primeiro sintoma apareceu quando estava em Cádiz, na casa do amigo Sebastián Martínez, de quem faz um retrato em 1792, ano em que Manuel de Godoy havia sido nomeado primeiro ministro de Carlos IV, confidente e muito próximo, amorosamente inclusive, de Maria Luísa.³⁸ A doença converteu Goya a si mesmo: inflexão de sua alma e de sua obra.³⁹ No lugar de se ocupar somente com a representação do mundo visível, a exemplo

³⁸ Chamado de *El favorito*, o preferido dos reis, e especialmente de Maria Luísa, Godoy ocupou esse cargo até 1808, quando, após o Motim de Aranjuez, o príncipe Fernando preparou um golpe de Estado e Carlos IV cedeu por pressão o trono ao filho (Cf. THOMAS, *op. cit.*, 1979, pp. 38-39). Segundo Antonina Vallentin, nessa época, em 1792, “Godoy é o homem mais poderoso da Espanha. Não se contenta com a queda de seu inimigo, o conde de Floridablanca. Em França está em jogo o destino de Luís XVI; em Espanha, chocam-se junto do trono um velho de ideais liberais, fechado em si próprio pelo horror dos acontecimentos em França e um jovem medíocre que aprende a tratar dos Negócios Estrangeiros com a sua real amante [...]’. ‘Quando o terror estava às nossas portas e gelava os espíritos, encontrei-me de repente com as rédeas do governo nas mãos’, escreve ele pretensiosamente nas suas memórias” (VALLENTIN, *op. cit.*, p. 132).

³⁹ Comenta Matilla: “La sordera producida por la enfermedad supuso un punto de inflexión en su 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*. Madrid: Museo del Prado, 2008, pp. 170-171).

dos cartões para a tapeçaria e dos retratos aos nobres, os *Caprichos* reclamam de Goya sua própria inventividade, ou ainda, e para ser redundante, sua *caprichosidade*, como definiu Ortega y Gasset, o livre devaneio de sua imaginação, condição histórica e espiritual para o romantismo: a gênese criativa da obra e a erupção do gênio.⁴⁰ O gênio, o favorito da natureza em Kant, princípio vivificante da alma e meio pelo qual as ideias estéticas ganham forma e expressão, “a disposição de ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá regra à arte”.⁴¹ O gênio, o conhecimento puro das ideias, em Schopenhauer, puramente intuição, capaz de ver a ideia das coisas e de, por isso mesmo, contemplar o mundo na sucessão de seus fenômenos, capaz de conhecer profundamente o humano (e muito mal, não raras as vezes, os indivíduos, os seres humanos em particular).⁴²

Entre o artesão aragonês e o pintor de corte, Goya se punha além de si mesmo depois da peleja com a morte

⁴⁰ Aqui vale Ortega y Gasset: “Nada estorba tanto la comprensión de Goya como suponerle desde luego poseído por la idea de que la pintura es una actividad ‘genial’. Lo interesante de su figura artística es precisamente ver cómo, de cuando en cuando y en tiempos ya tardíos, la cotidianeidad de su oficio experimenta extrañas perforaciones eruptivas de ‘caprichosidad’, que es como entonces era visto lo que el siglo siguiente va a llamar ‘genialidad’. En Goya brota repentinamente y en la pintura por vez primera el romanticismo, con carácter de erupción convulsa, confusa de misteriosas y ‘demoniacas’ potencias que el hombre levaba en el subterráneo de su ser” (Cf. ORTEGA Y GASSET, José. *Papeles sobre Velázquez y Goya*. Madrid: Alianza Editorial, 1987, p. 291).

⁴¹ KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. 3. ed. Trad. de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012, p. 163.

⁴² SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do belo*. Trad. de Jair Barbosa. São Paulo: UNESP, 2003, pp. 61-81.

no ápice da própria vida. Ele se deteve diante do que já não podia mais fugir: a invenção de imagens como sua destinação ou, como diria Paul Cézanne, a criação de uma ótica,⁴³ e precisamente no caso de Goya, uma semiótica igualmente, já que o texto disputa o sentido na gravura. A convalescência não lhe dá senão a impossibilidade de recusar esse caminho entre a composição própria e a dignificação da vida através da obra.⁴⁴ Contudo, mesmo antes da enfermidade, Goya escreveu ao amigo Zapater sobre “pôr

⁴³ Em *Une conversation avec Cézanne* (Mercure de France, 1921), uma conversa entre o mestre e o discípulo, Émile Bernard (1868-1941), Cézanne defende ser necessário aprender a ver por si mesmo, embora estudasse os mestres e prezasse a tradição: “Devemos criar uma ótica, devemos ver a natureza como ninguém a viu antes [...]. Por ótica quero dizer uma visão lógica, isto é, sem nada de absurdo [...]”, ao que Émile Bernard lhe contrapõe: “— Mas em que se baseia a sua ótica, Mestre? — Na natureza. — [...] Trata-se da nossa natureza ou da natureza em si? — Trata-se de ambas [...] Concebo-a como uma percepção pessoal. Coloco essa percepção na sensação e peço que a inteligência a organize numa obra” (CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. Trad. de Wal-tensir Dutra *et al.* 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996, pp.10-11).

⁴⁴ Na carta ao amigo Martín Zapater, datada de abril de 1789, surgiu pela primeira vez a expressão que responde a essa necessidade que Goya pressentia quando escrevia sobre *inventar a pintura*. “Mucha energía ahí en esta ultima que me has escrito, es verdad que tu [...] lo hallas en la manga, como yo el inventar la Pintura...” (GOYA, 2003, p. 286). E há uma carta do ano seguinte, de dezembro de 1790, em que Goya fala em “sustentar certo capricho e conservar certa dignidade”, que já foi bastante repetida e que serve, aliás, de ponto de partida para uma excelente análise de Ortega y Gasset, embora o filósofo espanhol cite a palavra *idea* no lugar de *capricho*, tal como na carta original. Cf. ORTEGA Y GASSET, *op. cit.*, 1987.

na cabeça sustentar certo capricho e conservar certa dignidade".⁴⁵ *Capricho*, aliás, é um termo que aparece com bastante frequência em torno de Goya, a tal ponto que, se hipoteticamente um filólogo pretendesse precisar seu significado, comenta Ortega y Gasset, "se descobriria que, para ele (o artista), representa tudo o que um pintor faz à margem de seu ofício".⁴⁶

Figura 7 – Plate 1 from "Los Caprichos",
Self-Portrait, Goya, 1797.



Fonte: Metropolitan Museum of Art (2025).

⁴⁵ GOYA, *op. cit.*, p. 315.

⁴⁶ ORTEGA Y GASSET, *op. cit.*, p. 289, tradução nossa.

É uma obra, portanto, politicamente à margem de um ofício já sério e respeitado, não obstante artisticamente revolucionária, obra crítica e comunicativa, moderna e reproduzível, como estampa e coleção. Mas *capricho* é sobretudo ilusão, fantasia e extravagância, no seu uso ordinário.

Estética e filosoficamente, suas estampas estão mais próximas do grotesco do que do belo.⁴⁷ O fundamento de seu juízo de gosto, para dizer nos termos kantianos, parece-me corresponder mais ao desprazer interessado do que ao prazer desinteressado. Em Kant, vale lembrar, há um limite fundamental para a arte: o *asco* (Ekel), na sua *Crítica da faculdade do juízo*, de 1790 (contemporâneo de Goya maduro). O filósofo germânico até admite uma representação artística do feio, mas há uma razão para a sua convicta recusa do repugnante em termos de juízo de gosto: 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.⁴⁸

⁴⁷ 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, Grünewalde Brueghel), e que mais tarde seria secularizado nas sátiras de Callot e Goya. Haveria, em seguida, os jornais e revistas do século XIX (sátiras políticas) e as ilustrações de J. Tony para Musset (*Voyage où il vous plaira*, 1843). Os franceses também teriam cultivado esse 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 flamenco James Ensor (1860-1949) e o ilustrador austríaco Alfred Kubin (1877-1959). Cf. KAYSER, Wolfgang Johannes. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 146).

⁴⁸ KANT, *op. cit.*, §48, p. 169.

O sentimento de asco impediria, então, na expressão de Kant, o jogo livre entre a imaginação e o entendimento, como um princípio de vivificação do ânimo de quem contempla a beleza sem necessitar de seu conceito, seja a beleza da arte, seja a da natureza. Por isso, não haveria, rigorosamente, prazer estético na representação. Quando o sentimento de horror provém do asco, pode o prazer estético ser interceptado, porque o nojo domina nossas inclinações e tudo o que queremos fazer é fechar os olhos ou sair de perto da coisa pela qual sentimos aversão. Como então uma obra de horror (a que causa o horror) pode ser uma obra de arte, por quais razões?

À parte da estética kantiana, poderia o horrível da arte (ou o horror na arte) ser a continuação do terrível do mundo por outros meios? Como e por que muitas dessas imagens não agradáveis de Goya produzem um interesse que nos compromete, ainda que extrapolem a experiência do belo, como princípio do prazer estético? São algumas das perguntas que compartilho com o leitor, para vermos em que medida a obra gráfica do artista espanhol pode produzir uma estética do horror, não asquerosa, mas assustadora, não repulsiva, mas intrigante o suficiente para que tenhamos de pensar. Especialmente quando se trata da obra marginal de Goya: marginal por não ser uma encomenda da corte ou dos ricos; mas marginal também porque metida no perigo do que profere, à margem de uma segurança política que pudesse no mínimo tolerá-la, para não dizer gostar ou compreender.⁴⁹

⁴⁹ Mesmo que tenha publicado e vendido algumas estampas d' *Os caprichos*, por exemplo, Goya se livrou de problemas com a Inquisição, pois em 1803, depois do levante popular contra os franceses, cedeu as lâminas e estampas em sua posse à



A série *Os caprichos* (*Los caprichos*) é anunciada no *Diario de Madrid* no dia 6 de fevereiro de 1799. As gravuras são colocadas à venda na Calle del Desengaño, n. 1, no mesmo prédio onde morava Goya, em uma loja (*tienda*) de perfumes e bebidas. Seu anúncio se declara no *Diario* como uma:

“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 pode ser objeto da pintura (como o é da eloquência e da poesia), escolheu como assuntos proporcionais para sua obra, dentre a multidão de extravagâncias e desacertos que são comuns na sociedade civil e dentre as preocupações e embustes vulgares, autorizados pelo costume, pela ignorância ou pelo interesse, aqueles que acreditou serem mais aptos para subministrar a matéria para o ridículo e exercitar ao mesmo tempo a fantasia do artífice”.⁵⁰

A gravura que abre essa coleção é um autorretrato de Goya, circunspecto, um pouco mal-humorado. Leva à cabeça o *sombrero de copa*, tal como geralmente aparecia

Calcografía Nacional, fundada em 1789, sob o cuidado da Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Essa informação já se encontra em 1811, por Antonio Poiblanck. Cf. HELMUT, *op. cit.*, 2011.

⁵⁰ GOYA, Francisco de. Los caprichos (Anuncio). *Diario de Madrid*, 6 de febrero de 1799.

quando era visto em público. O *sombrero* (chapéu) era um símbolo das ideias liberais, subversivo e revolucionário,⁵¹ muito embora uma boa parte de sua vida tenha prestado serviço a uma corte nem sempre liberal, e quando dita esclarecida, antirrevolucionária (afinal, os reis espanhóis temiam perder também suas cabeças), e quando assumidamente liberal (com José Bonaparte, irmão de Napoleão, no governo), era imperialista e colonizadora.⁵² Politicamente, portanto, Goya era um homem de esquerda, se julgarmos importante a distinção entre ser de esquerda ou ser de direita, com suas tensões no centro e encontros nos extremos,

⁵¹ JACOBS, *op. cit.*, p. 45.

⁵² É preciso lembrar que, durante o governo de José Bonaparte, ainda que imperialista, a Inquisição foi suprimida, os direitos feudais extintos e os conventos fechados, e que, dentro desse programa, vários amigos esclarecidos de Goya, iluministas por excelência, como Cabarrús, Urquijo, Meléndez Valdés e Moratín, à exceção de Jovellanos, “alistam-se a serviço do governo [...]”. Eles não acreditam ter-se tornado colaboradores do invasor, pois servem aos ideais que sempre defenderam” (TODOROV, *op. cit.*, p. 113). Sobre o posicionamento político de Goya, especificamente no período de dominação francesa, cito Jeannine Baticle (1920-2014), que, aliás, francesa de nascimento, é uma das maiores especialistas contemporâneas em Goya e na arte espanhola: “conviene recordar cuál fue la actitud política de Goya en estas graves circunstancias, porque su orientación le planteó un problema de conciencia difícil de resolver. Por su ideología estaba de parte de los afrancesados, pero humanamente pensaba lo mismo que Jovellanos, y no podía admitir que Francia forzara la reforma de España a sangre y fuego. La insurrección contra los ejércitos imperiales, que se inició en Zaragoza en mayo de 1808, consolidó con sus trágicas consecuencias la toma de partido del pintor, quien a diferencia de muchos ilustrados supo distinguir entre el dictador Bonaparte, por el que sentía un odio insobornable, y el pueblo francés” (BATICLE, *op. cit.*, p. 272).

mas com suas diferenças próprias, diagnosticadas conceitualmente por Norberto Bobbio em 1994, como horizonte para nos situarmos no território da política.⁵³

O anúncio dos *Caprichos* foi provavelmente escrito por um amigo, o escritor Leandro Fernández de Moratín, *ilustrado* como a maior parte de seus amigos, ou seja, irmão ibérico do iluminismo francês. Contudo, já em 1794, à medida que convalescia, Goya falava de *capricho e invenção*, em uma carta a Don Bernardo de Iriarte, a propósito dos quadros que preparava para a Real Academia de San Fernando, como um exercício de liberdade oposto ao cumprimento das encomendas.⁵⁴ O texto do anúncio já explicita o caráter duplo na gênese dos *Caprichos*. Primeiro, o fato de a coleção visar à censura aos desacertos da sociedade, e mesmo convertê-la (a censura) em objeto da pintura e, por analogia, da gravura: o meio pelo qual Goya optava para se articular, e se expressar, criticamente. A censura, dizia Goya, não apenas como objeto da eloquência ou poesia: uma atividade, portanto, que corresponde mais ao exercício público da razão do que à pretensão de calar o outro, típica de um poder opressivo, que trabalha contra qualquer forma de contestação. Segundo aspecto, fundamental para compreendermos a gênese da coleção: entre os

⁵³ BOBBIO, Norberto. *Direita e Esquerda - razões e significados de uma distinção política*. Trad. de Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: UNESP, 2011.

⁵⁴ “Para ocupar a imaginação, mortificada pela verificação de meus males, e para fazer face, em parte, às grandes despesas que me ocasionaram, comecei a pintar um conjunto de quadros para o interior, para os quais consegui ter em devida conta a necessária observação, habitualmente ausente das obras encomendadas em que não se pode desenvolver o capricho ou a invenção” (CHABRUN, Jean-François. *Goya*. Trad. de Maria dos Anjos Lima Vieira Cardoso. Cacém: Editorial Verbo, 1974, p. 87).

assuntos que o autor escolhe como matéria para o ridículo, decorrente dos embustes autorizados pelos costumes, pela ignorância ou pelos interesses, estão aqueles que motivam a fantasia de seu artífice e que favorecem o exercício de sua imaginação.

A censura dos erros e vícios, como objeto da gravura, corresponde à tradição do ilustrado espanhol, tal como Goya se sentia e se situava entre a corte e os amigos, para os quais, segundo uma concepção filosófica, o vício poderia ser corrigido se a razão o percebesse. E uma das formas de combater o vício seria pela exposição do ridículo que o consolidava, nos hábitos solitários ou sociais. A arte gráfica, sobretudo, conta com sua reprodutibilidade, a propagação das estampas a partir de um original, a lâmina gravada. A arte, neste caso, serviria, por um lado, de meio para o uso de uma razão pública (uma expressão de Kant, em *O que são as Luzes?*, de 1784). Por outro lado, o objeto de crítica e denúncia da arte gráfica é a ocasião para o exercício da liberdade do artista, o uso criativo de sua imaginação. Crítica e criação. A sátira seria o caminho mais direto para o primeiro passo: censura da ignorância, dos erros e da maldade de todos os gêneros, classes e profissões, sobretudo dos ricos, dos frades, dos homens da justiça. Ao passo que a ideia de uma criação fantasiosa abre uma via para o romantismo na arte figurativa.

Os ilustrados também riam, mas de um riso comedido, suspeito, não sacudido de rompante pela burla de uma zombaria qualquer.⁵⁵ A vida em sociedade, a cidade portanto, é o cenário e o objeto para a sátira, na intimidade

⁵⁵ Diz Valeriano Bozal: “o ilustrado em pouca predileção pela risada excessivamente descontrainda e reprime a burla que o jocoso aninha e estoura; prefere a risada comedida” (BOZAL, *op. cit.*, 2002, p. 54, tradução nossa).

de uma taberna ou na rua à luz do dia. Mas nos *Caprichos* vinga soberanamente a noite. É curioso pensar que um ano após a sua divulgação, em 1800, Novalis publicou seu livro *Hinos à noite*: “A temporalidade da Luz é medida por sua própria presença; mas o domínio da Noite transcende espaço e tempo. Eterna é a duração do sono.”⁵⁶ As aspirações iluministas da arte espanhola convivem com a gênese do romantismo na Alemanha. A noite transfigura as noções de tempo e espaço, a sobriedade dos ofícios, a ocupação ordinária das calçadas e dos mercados. Muitas vezes, em Goya, penetramos espaços neutros, sem identificação muito precisa. Como bem descreve David Sylvester, o espaço em Goya “não tem nada da plenitude do espaço renascentista ou barroco. Ele é sem ar, sem profundidade, apinhado, opressivo; exclui a própria possibilidade de ação heroica [...] é um espaço vazio, sem vida; as figuras flutuam porque não têm densidade. E são todas desprovidas de peso: com os pés situados no chão, menos o pisam do que o roçam, como marionetes. O espaço é como o espaço dos sonhos; as figuras, como figuras em sonhos. As cenas fantásticas tornam-se cenas de pesadelo porque tem a qualidade, a atmosfera dos sonhos”.⁵⁷ A descrição de Sylvester se ajusta muito ao cenário dos *Caprichos*, às figuras de seus interiores ou a céu aberto, especialmente no caso das cenas noturnas. Mas antecipa também uma atmosfera própria dos desenhos de velhice de Goya, como *Regozijo* (D4, c. 1819-1823), um casal de velhos que dança como se flutuasse ao som das castanholas: o espaço suspende a

⁵⁶ NOVALIS. *Hinos à noite*. Trad. de Felipe Vale da Silva. São Paulo: Clepsidra, 2019, p. 31.

⁵⁷ SYLVESTER, David. *Sobre arte moderna*. Trad. de Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 294.

obrigação de pesá-lo, como por lei natural, mas não retira a densidade dos corpos, no jogo da dança.

Nos *Caprichos*, no caso dos interiores, encontramos muitas vezes espaços fechados, obscuros e claustrofóbicos, com poucas distinções arquitetônicas, como arcos e janelas ovais de calabouços, povoados por personagens cuja humanidade não nos é dada à primeira vista, melancólicos ou eufóricos como os *Duendezinhos* (estampa 49), seres que bebem, comem e falam dentro de uma espécie de porão, provavelmente uma taberna. O comentário do manuscrito da Biblioteca Nacional diz: “Os verdadeiros duendes são os frades e curas, que comem e bebem às nossas custas. A Igreja ou o clero tem o dente afiado e a mão monstruosa e grande para agarrar”.⁵⁸

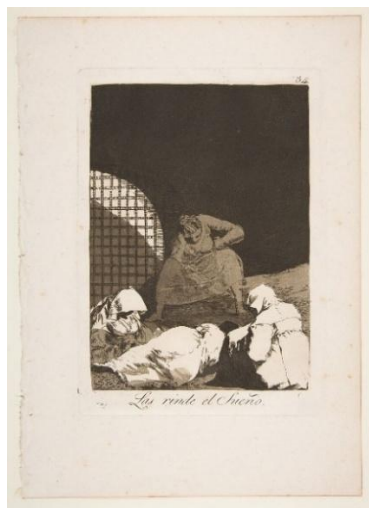
⁵⁸ Esses manuscritos não são hermenêuticamente determinantes para a compreensão das estampas. René Andioc faz algumas advertências em “Al margen de los Caprichos: las ‘explicaciones’ manuscritas”, de 1984, que reproduziu aqui: todos os manuscritos são “‘cópias de cópias’ e há os que pertenceram a Adelardo López Ayala. Estão conservados no Museu do Prado e na 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” (ANDIOC, *apud* BOZAL, *op. cit.*, 2002, p. 108). Os trechos dos manuscritos estão disponíveis no site do Museu Nacional do Prado e podem ser consultados pela apresentação de cada gravura:

<https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya>.

Figura 8 – Plate 49 from
"Los Caprichos":
Duendecitos, 1799.



Figura 9 – Plate 34 from
"Los Caprichos": *Las rinde el Sueño*, Goya, 1799.



Fonte: Metropolitan Museum
of Art (2025).

Fonte: Metropolitan Museum
of Art (2025).

O espaço escuro e clandestino da liberdade, mas também o espaço da prisão e da condenação. Apenas por uma pequena janela entra a luz para a mulher que vemos sentada na masmorra, *Porque foi sensível* (32). E para as quatro mulheres, *Rendidas pelo sono* (34), somente a parca luminosidade de uma abertura circular gradeada, provinda já de um corredor, pode flagrar as mulheres na desconfortável posição que o sono lhes rende dentro daquela prisão.



São dois grandes temas que vingam nos *Caprichos*: primeiro, a crítica social, sobretudo a crítica ao cortejo (mas também, subtematicamente, a corrupção dos homens da lei, a condenação das mulheres...); segundo, o universo mágico, onírico, a bruxaria. Sem contarmos o tema da prostituição, direta ou mais alusivamente, segundo, muito frequentemente, a mediação de uma velha celestina⁵⁹, mãe, tia, avó, com algum domínio íntimo e emocional sobre a moça, a exemplo de *Melhor é relaxar* (73): o homem velho sentado, admirado pela beleza da jovem de pé, segurando junto ao colo um novelo de lã, cujo fio chega às mãos de uma velha de capuz e se embola no que parece outro novelo. A velha não esconde seu riso, troca gestos e confidências com o senhor, como se o embaraçasse, simbolicamente, no arranjo com a moça.

Há também nos *Caprichos* a crítica à estupidez e à arrogância dos nobres (a figura do asno é aqui emblemática, entre as estampas 37 e 42), e ainda, a sátira dos frades, o tema anticlerical, iluminista por excelência. A consagrada lâmina 43 faria a divisão entre essas duas grandes partes, a crítica social e a fantasmagoria, a censura dos costumes e as criaturas da noite, representações para as quais a técnica da água-tinta, combinada à água-forte, permite um efeito plástico de perspectiva e profundidade, no jogo cênico entre o claro e o escuro que a história da gravura

⁵⁹ A Celestina é uma figura emblemática na tradição e no teatro espanhóis. Mediadora de romances, promotora de encontros amorosos. Alcoviteira, mas também conselheira e apta a conjurações e bruxarias. Troca cartas e segredos entre os amantes. Fernando de Rojas escreveu o drama *La Celestina*, fins do século XV e meados de XVI, comédia ou tragicomédia (em outra versão) da trama amorosa entre Calisto e Melibea. ROJAS, Fernando de. *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Zaragoza: Editorial Ebro, 1978.

não conhecia.⁶⁰ Se Goya é um ilustrado, ele não é um ilustrado convencional, lembra Bozal em uma de suas valiosas conferências: porque nos ensina a ver de uma maneira não habitual. Assim também não é propriamente um caricaturista, como o inglês William Hogarth, cujas gravuras o aragonês teve a oportunidade de conhecer na casa de seu amigo Martínez. Por uma razão: Goya expõe a “deformidade como substancial da natureza humana”.⁶¹ A caricatura deforma, mas a deformidade não é necessariamente uma caricatura, caso seja considerada uma alteração de traços de uma pessoa para produzir a diversão simultânea ao reconhecimento pelo exagero. 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 seu interior o grotesco da própria ação humana.

⁶⁰ Segundo Helmut Jacobs, *Os caprichos* inauguram, na história da gravura, um jogo de luzes, sombras e sombreados: “efecto flexible de perspectiva, profundidad espacial y plasticidad [...]. Goya ennobleció el grabado y lo convirtió en un método de expresión diferente, comparable al de la pintura” (JACOBS, *op. cit.*, p.50). Quando Pierre Gassier diz ter Goya aberto a porta ao irracional, ele aproveita para acrescentar um detalhe técnico fundamental: “l’emploi des grands plans d’aquatinte représente la solution la plus originale qui soit — et la plus moderne — au problème de l’ombre et de la lumière dans l’eau-forte. Grâce à cet éclairage, qui prend la valeur d’une mise en scène et aussi d’une signature, les *Caprices* renouent avec la grande tradition de Rembrandt et inaugurent, dans les arts plastiques, le même pathétisme que Beethoven dans la musique” (GASSIER, *op. cit.*, p. 54).

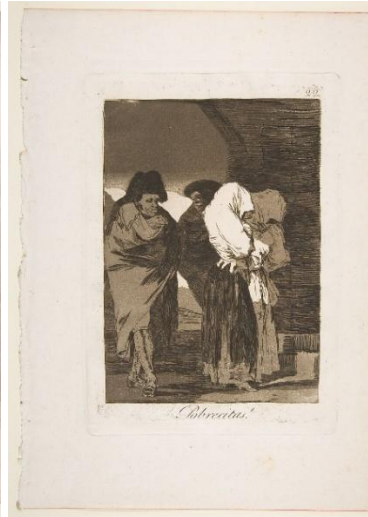
⁶¹ BOZAL, Valeriano. *Goya, grabador (1): Los caprichos* (Conferencia). Madrid: Fundación Juan March, 1994.

Figura 10 – Plate 21 from
"Los Caprichos": *¡Qual la
descañonan!*, 1799.



Fonte: Metropolitan
Museum of Art (2025).

Figura 11– Plate 22 from
"Los Caprichos":
Probrecitas!, Goya, 1799.



Fonte: Metropolitan
Museum of Art (2025).

Deformidade que a *performance* social do poder ou da fé não escondem, ao contrário, evidenciam no gesto ou na expressão: na ruga que grava a fisionomia de insolência ou rapacidade, por exemplo, a ponto de tomar o lugar do rosto e virar uma máscara, como no caso dos juízes ou funcionários da justiça, leões que depenam a mulher em forma de ave: *Como a depenam!* (*¡Qual la descañonan!*), estampa 21: *depenar* teria a ver, metaforicamente, com 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”. A estampa seguinte da série mantém a censura ao abuso institucionalizado contra as mulheres: *Coitadinhas!* (*¡Pobrecitas!*). Dois guardas escoltam duas mulheres, a caminho provavelmente da

prisão. Cruzam a abertura de um arco, ao fundo do qual o contorno de uma luz anuncia o amanhecer.



O discurso de anúncio dos *Caprichos* 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”.⁶² Método inverso ao da caricatura, cujo traço define o personagem, pela ênfase do maior ou diminuição do menor. O que causa o riso é o efeito do contraste evidente e da imediata associação de quem seja, o reconhecimento da pessoa. Ao passo que, em Goya, um único personagem fantástico poderia suscitar inumeráveis tipos possíveis pela universalidade dos traços e fisionomia do gesto, e nem sempre provocar o riso, mas antes, o mal-estar, a revolta. No anúncio aparece essa direta associação entre o artífice e o inventor. Já em 1792, Goya passou a defender a pintura como arte nobre e liberal, e não como atividade servil, em uma carta que serve de *Informe ao plano*

⁶² “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” (Cf. Los caprichos. Anuncio. *Diario de Madrid*, 6 de febrero de 1799).

de estudos da Real Academia de San Fernando, onde atuava como mestre de pintura.⁶³ A reivindicação lembra muito a de Leonardo da Vinci, a de elevar a pintura ao estatuto de arte liberal, publicada em seu *Tratado da pintura*, em Roma, no mesmo ano da carta de Goya, em 1792, resultado de uma seleção feita após a morte de Leonardo, em 1519, pelo discípulo Francesco Melzi. Mas, o liberalismo artístico de Goya, mais do que justificar a nobreza da pintura pela ciência do que conhece, exalta sua excelência pela liberdade do gênio criativo, ao qual deve a escola servir, antes de prezar a proeza técnica de repetição do passado (uma crítica já ao neoclassicismo).

O nome *Caprichos* para uma coleção 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 invenção⁶⁴: esta série foi reunida em um

⁶³ 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.

⁶⁴ Luigi Ficacci, em uma edição especial de Piranesi, escreve na sua apresentação: “Este tipo de composições, no domínio do ‘capricho’ enquanto gênero, derivava 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). Enrique Arias Anglés, quando descreve o significado da doença em Goya, lembra uma experiência paralela fundamental ao artista: “Sabemos que esta doença e a consequente surdez implicaram uma mudança profunda na vida e na arte de Goya. Mas daquilo que estamos quase convencidos é de que essa mudança foi gerada já nos meses em que esteve doente e convalescente em casa de Sebastián Martínez. Gassier e Wilson apontam para algo que teve grande importância no futuro pictórico de Goya, ao fazer

trabalho anterior de Piranesi (as *Vedute*, dedicadas à Roma antiga e republicana) em um único volume: *Opere varie di architettura, prospettive grotteschi, antichità; inventate ed incise da Giambattista Piranesi architetto veneziano*, editado por Giovanni Bouchard, em 1750. Piranesi é, aliás, surpreendente, com seus cárceres, ruínas, catedrais e torres, muitas vezes abandonadas e tomadas pela vegetação, fantasias arquitetônicas e objetos de mobiliário, como relógios e canapés. Goya certamente conheceu a coleção de seus *Cárceres* na casa de Sebastián Martínez. Antes de Piranesi, contudo, Tiepolo já havia produzido duas séries de gravuras *Vari Capricci* e *Scherzi di fantasia*, com cenas míticas e bucólicas, mas também macabras, como aquela da audiência com a figura da morte, em torno da qual se reúne um pequeno público, curioso e espantado, incluindo um cão esquelético, que se aproxima do esqueleto para ouvir suas lições.

Não podemos esquecer a influência da tradição cômica, desde as gravuras de Jacques Callot, a quem Hoffmann enalteceu em 1815, em *Fantasia ao estilo de Callot*, por ser capaz de apresentar o conflito entre o humano e o animalesco com suas figuras grotescas, as quais “revelam ao contemplador penetrante e profundo todas as alusões secretas, ocultas sob o véu do burlesco”, propriedade de um espírito profundo.⁶⁵

alusão à impressão que lhe deve ter provocado a grande coleção de cerca de trezentos quadros e milhares de gravuras de Sebastián Martínez, fazendo fincapé no facto de conforme especifica Ponz, possuir as *Carceri* de Piranesi” (ANGLÉS, E. A. *Goya*. Traducción de Iolanda Saró. Navarra: Gráficas Estella, 1999).

⁶⁵ HOFFMANN, *apud* KAYSER, *op. cit.*, p. 43.

Figura 12 – *Small, masked male figure playing a violin*
(J. Callot, c.1621-1625).



Fonte: Metropolitan Museum of Art (2025).

Callot, aliás, publicou uma série de gravuras em 1633, *As misérias e desgraças da guerra* (*Les misères et les maux de la guerre*), com amplos e retangulares panoramas da cidade, com os supliciados em planos distintos diante do povo e seus algozes. As estampas do inglês William Hogarth foram igualmente para Goya uma fonte, com suas séries de crônicas de decadências na água-forte, fortunas perdidas pelo excesso de bebida ou promiscuidade, imagens de bizarros castigos e rituais de crueldades, censura mordaz às superstições, ao fanatismo e à guerra.

Figura 13 – *An Audience with Death*,
Giovanni Battista Tiepolo, c. 1735.



Fonte: Rijksmuseum (2025).

Mas com uma diferença importante, e Gassier é astuto nessa percepção: pela primeira vez na história, no caso de Goya, a gravura exprime o *monstruoso*.⁶⁶ Gassier fala até

⁶⁶ 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 complete 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

mesmo do “pesadelo, da alucinação, do monstruoso sublime” que se fazem familiares a Goya, entre o impacto da doença (1793) e a turbulência da guerra (1808)⁶⁷. A questão é saber qual o estatuto ou a natureza de seus monstros para entendermos essa diferença na história da arte e do pensamento. A coleção dos *Caprichos* soma oitenta estampas ao total. Se o riso e a sátira configuram a crítica nos *Caprichos*, o medo e a tragédia 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: *Noñ há quem os socorra* (*No hay quien los socorra*). Aqui, não há a sustentação das arquiteturas de interiores, feito o arco da masmorra ou da taberna, senão antes a terra aberta e desolada pelos vestígios da guerra, o céu sempre manchado. Contudo, o interior desmoronado também aparece nessa coleção, a exemplo da trigésima estampa, *Os estragos da guerra*. Vemos um corpo feminino em queda de cabeça para baixo. Um homem caído à esquerda, cujos membros parecem quebrados. Um corpo contorcido de uma mulher sobre uma das vigas. E, a seu lado, uma criança. As colunas rompidas. Cena que antecipa o choque de um ataque de bombas ou explosão, a catástrofe do último asilo, o refúgio civil que o avanço bélico não poupou.

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).

⁶⁷ GASSIER, *op. cit.*, p. 113.

Figura 14 – Plate 60 from “Los desastres de la guerra”: *No hay quien los socorra*, Goya, c.1811-1812.



Fonte: Metropolitan Museum of Art (2025).



Nos *Desastres*, Goya representa a exceção da guerra, da fome e da tirania: são oitenta e duas estampas. Por razões políticas, não divulgou essa coleção em vida, pois a exceção virou a regra na Espanha: entre 1808 e 1814 ocorreu o golpe de Estado articulado pelo príncipe Fernando, a abdicação do trono de Carlos IV, a resistência à ocupação francesa de Napoleão, a difusão e a ampliação da guerra, e, em 1814, após muito sangue humano derramado, houve o governo autoritário de Fernando VII. Catastrófica, e ironicamente, recebe o epíteto do *Desejado* (*El Deseado*): aquele que recusa juramento à Constituição de 1812 (Cádiz), ressuscita as forças da Inquisição e persegue

os liberais por decreto legal.⁶⁸ Houve também 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 próprio artista, a exemplo de um repórter, convidado pelo general Palafox a Saragoça para “ver e examinar as ruínas da guerra daquela cidade”, como escreveu de punho próprio à Real Academia de San Fernando em 1808,⁶⁹ Goya criou as cenas e os cenários desses anos de resistência e massacre. Criou para mostrar uma realidade cujo horror muita gente não o viveu, nem o sentiu. E se o viveu não pôde vê-lo, e se o viu, não poderia aceitá-lo, e se o aceitou, não conseguiria comunicá-lo, à semelhança do *Tratado do não-ser*, de Górgias. O absurdo da guerra e a impossibilidade de comunicar sua experiência. Walter Benjamin escreve sobre o mal causado aos soldados da primeira guerra mundial do século XX, uma geração que volta “mais silenciosa do campo de batalha”, porque homens mais “pobres em experiências comunicáveis, não mais ricos”.⁷⁰ Os estragos da guerra e o legado tirânico e inquisitorial foram profundamente sentidos na Espanha, no século que ironicamente sucedeu ao das *Luzes*, e não por acaso Goya viveu os últimos anos de sua vida exilado em Bordéus, dedicado mais a seus desenhos (os Álbuns G e H, produzidos entre os anos 1825 e 1828).

O fato é que, tanto na coleção dos *Caprichos*, quanto nos *Desastres da guerra*, há um conteúdo de horror nas imagens fantásticas e realísticas de Goya. Nos *Caprichos*, a dimensão mágica das gravuras sobrepõe, e não poucas

⁶⁸ GASSIER, *op. cit.*, pp. 100-101.

⁶⁹ BATICLE, *op. cit.*, pp. 273.

⁷⁰ BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 198.

vezes, a sátira iluminista pelo vínculo substancial entre o monstro e o humano. Nos *Desastres*, o horror fantástico é sobreposto pelo realismo absurdo da guerra, embora haja algumas gravuras de natureza onírica, como alegorias do caráter trágico da condição humana. Em todo o caso, não há mais lugar para o riso nos *Desastres*, dado o predomínio do horror, entre o absurdo de seu realismo e a alegoria de sua aberração. Teríamos três disputas territoriais que instauram três fronteiras: a fronteira entre o real e o fantástico, a fronteira entre o fantástico e o grotesco e, por fim a fronteira entre o humano e o monstro. Mais amplamente ainda, como núcleo argumentativo deste ensaio, a fronteira entre a estética e a política.



Cabe ainda uma breve atenção às palavras. O termo fantástico vem do grego, *phantastikós*, e significa o que é relativo à imaginação. Como o termo *phántasma*, aparição ou ilusão, deriva do verbo *phaino*, que significa aparecer, tornar visível. A representação de Goya 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 *Boa viagem*. O predomínio do mundo da noite, aqui a céu aberto. 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, que gritam e uivam, podemos imaginar. Para onde irão? Voam sobre a cidade ou pairam em um mundo desconhecido? Uma delas nos flagra. 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".⁷¹ O manuscrito da Biblioteca Nacional comenta: "Os vícios remontam ao voo pela região da ignorância. Corrompidos os homens, caem no vício nefasto da sodomia". A sugestão de sodomia parece forçada, mas o interessante é a associação entre o voo dos vícios na ignorância e o que é sexualmente nefasto, corrompido: reprovação moral que recai simultaneamente sobre o juízo e sobre o ato, pela monstruosidade de suas formas e pela devassidão de seu desejo.

Figura 15 – Plate 68 from
"Los Caprichos": *Linda
maestra!*, 1799.



Fonte: Metropolitan
Museum of Art (2025).

Figura 16 – Plate 64
from "Los Caprichos":
Buen Viage!, 1799.



Fonte: Metropolitan
Museum of Art (2025).

O voo, aliás, é uma constante em Goya, geralmente sob um cenário de fundo negro, ou bastante sombreado

⁷¹ GAUTIER, *op. cit.*, p. 92.

por manchas que a água-tinta imprime em torno dos traços riscados da água-forte. A paisagem das cenas de voo é insinuada: prados, horizontes e árvores ao longe, muitas vezes sequer vemos paisagens porque a noite tudo cobre. *Asmodea*, ao contrário, tem uma paisagem de luz como cenário do voo, mas se trata, neste caso, de um afresco das *Pinturas negras* cuja luminosidade (em tom amarelo) sequer vale como regra para o acervo da Quinta do Surdo, quando Goya, no arroubo engenhoso de seus setenta anos, pintou as paredes de sua casa⁷²: a sublimidade da rocha ao centro e a fantasia do voo de dois personagens sobre a fatalidade da guerra adiante; o olhar melancólico ao que fica, o gesto de apontar em direção ao lugar a ser tomado pela pulsão aterradora da batalha. *Linda professora!* (*¡Linda maestra!*), a estampa 68 dos *Caprichos*, também uma cena de voo, uma cena noturna: mostra duas mulheres, uma jovem e uma velha pelos ares, sobre uma vassoura entre as pernas, e sob a vigilância de uma coruja. A primeira com o rosto coberto pelo braço, apoiado nos ombros da mais velha, que conduz a viagem noite adentro. A mais velha introduz a mais jovem na arte do voo e das bruxarias. Não são personagens demoníacas como as de *Boa viagem*, mas se fossem totalmente humanas, como planariam em uma vassoura? Que distúrbios provocam e em relação a que ordem política e moral? Atormentam a vida monástica ou monogâmica de um casal? Que artes essa professora ensina? Os manuscritos do Prado e da Biblioteca Nacional não deixam de

⁷² Vale lembrar *Goya em Bordéus* (1999), de Carlos Saura, obra de arte cinematográfica. A imagem de Goya (Francisco Rabal) com sua cartola coroada de velas acesas, obsessivamente compenetrado, entre cores e sombras, no labor noturno dos enigmáticos afrescos da *Quinta do Surdo*.

registrar a vassoura como um importante utensílio para as bruxas.

Disparate que voa (*Disparate volante*) é mais um exemplo da recorrência do voo em Goya. A lâmina foi produzida em torno de 1815 para a coleção dos *Disparates*: dois corpos humanos se abraçam, como se um tomasse o outro sem querer deixá-lo escapar: pulsão dos amores clandestinos ou recusa de uma paixão virulenta? Ambos estão sobre o dorso de uma criatura corpulenta, cuja têmpora é quase pré-histórica e tem suas asas abertas no meio de uma escuridão sem fim. Quando se trata de bruxas, ou de algum modo podemos associar a imagem às bruxas, o caráter do mundo fantástico pode ser mais facilmente resolvido ou determinado.

Figura 17 – 'Flying Folly'
(*Disparate volante*) from the "Disparates", c.1815.



Fonte: Metropolitan Museum of Art (2025).

Agora, no caso de *Disparate que voa* já se torna mais complexamente difícil definir a natureza do fenômeno: não sabemos que animal é, nem o que acontece com o casal no disparate de um desejo.

A moça não terá como escapar, caso não queira responder ao ímpeto da virilidade, salvo se atirando das alturas. E mesmo que o desejasse, não muito confortável nos parece a ocasião para uma aventura amorosa, arrebatados ambos por um corpo que não lhes pertence.

Luis Peñalver Alhambra, em seu livro, *El pensamiento nocturno de Goya*, diz se impor uma dúvida nesses sonhos: “não se sabe se são figuras que se recortam sobre o fundo da vida ou se é nossa vida que se recorta sobre o fundo dos sonhos”. São figuras “do sonho que parecem flutuar livremente”, e Alhambra descreve sobretudo essas figuras dos *Disparates*, que “negam o espaço e o tempo”, que são visíveis, “mas como o são os arabescos do sonho”, por que voam? “Por sua falta de prumo moral, por sua ausência de estrutura ou ossatura lógica, pela carência de todo o princípio, critério ou ordem de sentido”.⁷³



Se a representação do aspecto fantástico em Goya teria a ver, primeiramente, com a invenção de criaturas não humanas, como bruxas e demônios, em um segundo sentido, por hipótese arrisco, o fantástico corresponderia ao que não se mostra propriamente aos olhos, mas se sente e

⁷³ ALHAMBRA, Luis Peñalver. *El pensamiento nocturno de Goya. En la noche de los Disparates*. Salamanca: Taugenit Editorial, 2020, p. 43, tradução nossa.

presente, que pode ser temido ou gozado sordidamente. Em uma palavra, é a manifestação do próprio inconsciente, tal como *Disparate que voa*. A ideia de Goya tornar visível o invisível e, no limite, abolir a própria oposição entre o ideal e o real, é uma leitura do búlgaro Tzvetan Todorov⁷⁴ que, por sinal, nomeia Goya pensador.⁷⁵ Gassier, por sua vez, já havia designado como um *pensamento escrito* a obra gráfica de Goya.⁷⁶ Mostrar o não visto ou ver o que não se mostra, mas constitui um fenômeno no mundo, motivo pelo qual

⁷⁴ “O objetivo de Goya”, escreve Todorov, “não é conformar-se a uma beleza ideal, como quer a estética neoclássica (encarnada, por exemplo, por Mengs), mas sim atingir a verdade oculta dos seres que representa. A própria oposição entre real e ideal é abolida. Não se trata apenas de decidir representar tipos em vez de indivíduos; mais importante, ele quer mostrar o invisível em vez do visível, e nisso, esclarece o anúncio (dos *Caprichos*) sem falsa modéstia, seu projeto é único, pois o ‘autor não seguiu o exemplo de outro’. A mudança é significativa: ‘Os objetos representados nesta obra são, na maior parte, imaginários (ideais)’, portanto o pintor ‘afastou-se inteiramente’ da natureza visível e fixou para si outro objetivo: tentar ‘expor à visão formas e atitudes que até agora só existiram na mente humana, obscurecida e confundida pela falta de luzes [*ilustración*] ou acalorada pelo desencadeamento das paixões’. Tal declaração é revolucionária; doravante, o pintor visará representar o imaginário, e não o visível” (TODOROV, *op. cit.*, pp. 78-79).

⁷⁵TODOROV, *idem*, pp. 11-16.

⁷⁶ “En préparant les *Caprices* il a trouvé dans le dessin un moyen d’expression idéal pour cette nouvelle part confidentielle de son œuvre: comme dans ses eaux-fortes, il complète chaque sujet d’une légende, dont la saveur populaire n’est qu’à lui. Cette pensée écrite qui se superpose à l’observation directe de la vie et lui donne un sens précis (satirique très souvent, mais toujours profondément humain) est un des traits le plus marquants de l’œuvre graphique de Goya” (GASSIER, *op. cit.*, p. 55).

tem seu estatuto de *realidade*, seja o quão complexa for essa palavra que diz a totalidade dos entes na natureza. É real o medo infantil diante do Coco, fantasma invocado na tradição espanhola para assustar a criançada (nosso bicho-papão). *Que venha o bicho-papão (Que viene el Coco)*, terceira estampa dos *Caprichos*.

Figura 18 – Plate 3 from "Los Caprichos":
Que viene el Coco, 1799.



Fonte: Metropolitan Museum of Art (2025).

Uma figura de costas, coberta por uma túnica, em primeiro plano, apavora as meninas que se agarram à mãe, cujos olhos passam ao largo do fantasma, como se ele não

existisse ou fosse uma miragem das criancinhas. Não deixa de ser uma crítica à educação repressiva capaz não apenas de causar o medo, mas de internalizá-lo na alma. 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? Seria o homem encapuzado um intruso ou o próprio pai que se diverte às custas do medo infantil? O riso da mãe seria cúmplice de uma brincadeira de mau gosto ou do prazer pela proteção que oferece aos filhos, depois de provocado o terror?

Vinte anos mais tarde, a figura de toga aparece também nos *Disparates*, com o título *Disparate de medo*: à esquerda se ergue uma silhueta gigante que se curva para permanecer dentro do quadro. Os soldados se atiram e se amontoam em pânico ao chão. Vemos um soldado de pé, com o sabre em mãos, que se inclina a correr e que, ao mesmo tempo, parece prestes a cair, como se às pernas faltassem as forças. Mais ao fundo, como uma mancha branca, um bando se aglomera 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: “Produce-se assim uma transformação que vai do terrível ao ridículo e que ajuda a entender o sentido grotesco da composição. [...] O medo irracional é o assunto deste *Disparate*, no qual um grupo de militares foge, cada qual apavorado frente à presença de um falso gigante, de cuja manga aparece o rosto jocoso do homem que se esconde sob o disfarce”.⁷⁷ Quase não teríamos visto esse rosto

⁷⁷ MATILLA, J. M. *Disparate de miedo*. In: *Goya en tiempos de Guerra*. Madrid: Museo del Prado, 2008, pp. 474-475 (trad.nossa).

coberto pela manga. É uma aparição insignificante diante do enorme fantasma e do terror que domina os grupos de homens armados. O detalhe quase invisível do rosto, sua cômica descoberta, no gigante corpo de um falso fantasma, revela o quão facilmente somos logrados pela imaginação, cujo disparate nos arrasta ou nos paralisa, a ponto de agirmos, muitas vezes, contra nós mesmos.

Figura 19 - 'Folly of Fear' from the 'Disparates', c.1815-1819.



Fonte: Metropolitan Museum of Art (2025).

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 que não pode ser dito nem totalmente humano, nem exatamente não humano, dado como encenação natural de uma cena extraordinária. É o caso do médico-asno: testemunha o fim de seu paciente, enquanto duas silhuetas o aguardam por trás do cortinado: *De que mal morrerá?*

Nada pôde fazer ou nada fez para salvá-lo? Morreria o homem afinal de sua enfermidade ou do próprio tratamento? Haveria o remédio se convertido em veneno, pela prescrição ou dosagem do médico? Não sabemos. A legenda da gravura pode nos direcionar a essas questões, mas continua excêntrica 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, como um médico poderia fazê-lo, salvando ou não seu paciente da morte.

Figura 20 – Plate 40 from "Los Caprichos":
De que mal morira?, 1799.



Fonte: Metropolitan Museum of Art (2025).

Francisco de Quevedo, no quinto e último ciclo de sua série de *Sonhos*, *O sonho da Morte*, põe o narrador a interrogar a própria Morte sobre o porquê de os chatos e os faladores caminharem mais próximos de sua pessoa do que os médicos. Ao que a Morte lhe contesta sobre o que é morrer: “todos morrem dos médicos que os curam. E assim, não há o que se dizer, quando perguntam: ‘De que morreu Fulano?’, de febre... de peste, de feridas, senão que morreu de um doutor Tal...”.⁷⁸

O mesmo asno também aparece em água-tinta na estampa 39, *Até seu avô*. Vemos um escudo de armas na lateral da mesa enquanto o personagem exhibe orgulhoso sua genealogia de asnos. O desenho 26, de seu caderno dos *Sonhos*, prepara essa gravura, e no Álbum de Madri consta a anotação: “También hay máscaras de borricos literatos”.

Pode esse não ser um literato, mas se julgar praticamente um letrado, sem dúvida digno o bastante para exibir o grande livro de sua admirável linhagem, ícones de inúmeros asnos que se repetem nas páginas, abaixo das quais, fixado à mesa, o brasão da família sustenta o orgulho de um legado.

O tema das máscaras é, aliás, decisivo em Goya, pois já vimos o exemplo dos juízes, ou funcionários da justiça, como leões saqueadores, em cujas mãos submetem uma mulher, na forma híbrida de uma ave. Essas máscaras não escondem, diz Todorov, ao contrário, revelam a feição habitualmente ocultada na vida em sociedade. A máscara não traduz senão aquilo que cada um realmente é.⁷⁹ No

⁷⁸ QUEVEDO, *op. cit.*, p. 199.

⁷⁹ 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, *op. cit.*, p. 88).

sentido do *burrico letrado*, a mascarada como gênero pode corresponder ao disfarce completo como figuração do caráter, mas a máscara também surge como fisionomia contorcida, cacoete repetido e enrijecido em uma careta, como a dos monges em *Estão quentes*, estampa 13 dos *Caprichos*, cujas bocas escancaradas não demonstram o mínimo de apetite pela comida, nenhum prazer gastronômico. O encontro entre a gula e o repasto muito quente perdura grotescamente nas expressões. O personagem no centro quase nos olha diretamente e deixa à mostra uma sequência de dentes afiados e a escuridão de uma garganta da qual, por pouco, não escapa um grunhido ou pigarro. São frades, jantando provavelmente. Teriam queimado a língua e, por isso, provocado o riso? O ambiente e a situação convertem a cena em um jogo cênico tão curioso quanto bizarramente próximo da comédia e da mascarada.

O carnaval de *O enterro da sardinha* (*El entierro de la sardina*) é uma referência fundamental para o estudo das máscaras em Goya, um pequeno quadro de gabinete: legada no testamento de 1836 por Don Manuel García de la Prada, quatro anos depois ingressou como *Una función de máscaras o sea el entierro de la sardina*. Mas, no inventário da morte de Goya, o título era simplesmente *Baile de máscaras*. É uma pintura da época do governo de José Bonaparte, entre 1812-1814, conservada na Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, com essas e outras informações, reproduzidas no livro *Goya en el Museo de la Academia*, organizado por M^a Ángeles B. P. López e Mercedes G. de Amezúa y del Pino. No estandarte erguido no centro da pintura há a imagem de uma grotesca máscara, o Momo, símbolo da festa que move todo esse carnaval. É uma careta que volta no personagem gigante do Bobalhão (*Bobalicón*), da estampa 4 dos *Disparates*: o sarcasmo oculto de quem abraça a mulher, como consolo e invocação do medo, a poucos passos da figura boba e gigantesca atrás

da qual fantasmáticas feições gritam sem que possamos ouvir.

Figura 21 – *L'enterrement de la Sardine*, óleo, c.1808-1812
(Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).



Fonte: (Adaptado de) GASSIER, P. *Goya*. Genève: Skira, 1955.

Em *O enterro da sardinha*, sobre a imagem do Momo na bandeira, havia uma inscrição, *Mortus*: ainda é possível vê-la na Real Academia de acordo com o reflexo da luz no quadro. A festa da sardinha marcava o início da quaresma e acontecia às margens do rio Manzanares. Homenagem à morte (de Cristo) e esperança da ressurreição, na Páscoa, mas também pantomima furiosa, dispêndio coletivo prévio ao período de purificação e penitência. Uma festa

simultaneamente alegre e macabra. No canto esquerdo há um personagem travestido de cão: a cabeça à frente, o tronco curvado e sua grande pata quase nos convencem ser realmente um animal. Já Brueghel pinta o carnaval em luta contra a quaresma em 1559. Mas a atmosfera de *O enterro da sardinha* lembra mais os quadros de James Ensor e, embora com maior contraste e variação de cores luminosas, o fantástico grotesco do pintor belga é, sem dúvida, um mundo aberto por Goya, tanto no sentido do que lhe é terrível, quanto no seu sentido cômico e satírico.⁸⁰



Na segunda gravura dos *Caprichos* há um jogo de máscaras muito curioso e um longo título: *Pronunciam o sim e estendem a mão ao primeiro que chega*. Aceitam (as moças), em outras palavras, o primeiro noivo que aparece. Isso pode revelar a submissão social de uma jovem pelo fato de ela não poder recusar a proposta, como armadilha de sua condição e tática familiar, o que nós, popularmente, chamamos de casamento arranjado. Muito provavelmente o personagem à esquerda, atrás do casal, seja o padre. O noivo é velho e feio. E esse tema Goya já tinha explorado em uma de suas últimas cenas de cartões para a tapeçaria da Sala do Despacho de San Lorenzo de El Escorial, encomendada por Carlos IV em 1792, justamente no ano de sua doença. Mas, na gravura, o assunto se radicaliza.

⁸⁰ Cf. TRICOT, Xavier. James Ensor, painter of the macabre and comic grotesque. In: *The Grotesque Factor*. Málaga: Fundación Museo Picasso Málaga, 2012, pp. 122-151.

Figura 22 – Plate 2 From “Los Caprichos”: *El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega*, 1799.



Metropolitan Museum of Art (2025).

A noiva veste uma máscara veneziana e caminha com altivez. Atrás de sua cabeça, no entanto, salta um rosto monstruoso, de careta dupla, como se repentinamente da nuca esse rosto ganhasse autonomia para escarnecer de quem a segue: primeiro o noivo, orgulhoso, depois o padre, com as mãos em prece.

Quem sabe esse rosto não seria a vingança antecipada pela condição da mulher contra a fatalidade de um marido, que a sua austera máscara de adorno oculta dos outros, e de si mesma, durante a celebração? O comentário da Biblioteca Nacional, do qual precisamos ter sempre um distanciamento histórico e crítico (como dos demais

manuscritos), registra uma reprovação moral às noivas e aos seus pais no angustiante jogo de conquista pelo marido: “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”. Ainda é um comentário machista, sem dúvida, porque não repõe a pergunta a um lugar anterior: afinal, por que o casamento é, muitas vezes, a única saída para uma mulher, que escolhe um marido velho para se livrar de um velho pai ou de uma velha celestina? Na estampa 6, o assunto é igualmente o das máscaras, mas, neste caso, é difícil falar de uma experiência visual fantástica, já que a representação não ultrapassa ou atravessa o universo regido pelo previsivelmente natural dos jogos da sedução e do disfarce, com a magia, claro, que lhe pertence: *Ninguém se conhece*. O comentário poderia ser cantado por Chico Buarque em 1967, na *Noite dos mascarados*: “Mas é carnaval, não me diga mais quem é você, amanhã tudo volta ao normal”.

À parte dos múltiplos sentidos da mascarada em Goya, e para voltar à fronteira problemática entre o gesto humano e a criatura sobrenatural, vale prestarmos atenção à estampa 71 dos *Desastres da guerra* (e adianto um pouco, ao leitor, o traço fantástico de Goya nos *Desastres*). Isso porque aqui já não estamos apenas diante da máscara, seja a do disfarce completo como alegoria da estupidez (no caso especialmente da série de *borricos* ou asnos), seja a da carreta engessada pela sina de um temperamento ou a da duplicação perversa de uma cerimônia imposta. 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 sagrada lhe fosse ditada. De seu cume, promulga: *Contra o bem geral*, como diz a legenda. Abaixo, o povo clama, se ajoelha e certamente confia na sabedoria da criatura. 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. “Trata-se ainda de um ser humano?”, pergunta Wolfgang Kayser: “Os dedos terminam em garras, os pés em patas e, em vez de orelhas, lhe cresceram asas de morcego. Mas tampouco é um ser pertencente a um mundo onírico, puramente fantástico: no ângulo direito da gravura, grita e se contorce o desespero das vítimas de guerra – é o nosso mundo em que o monstro horripilante ocupa seu lugar dominante”.⁸¹ A criatura domina e regula a ação dos humanos.

Figura 23 – Plate 71 from "Los Desastres de la Guerra":
Contra el bien general, c.1814-1815.



Fonte: Metropolitan Museum of Art (2025).

⁸¹ KAYSER, *op. cit.*, pp. 14-16.

Ninguém pode pará-la, justamente porque tem devotos, e é provável que a considerem superior, na messiânica tarefa de governá-los. Mas o que vemos, de fato, é uma figura híbrida, não mais uma máscara ou disfarce, senão o semblante de uma prepotência que, para nossa surpresa, ainda é humana. Humana o suficiente para inquietar. É nesse lugar, entre o monstro e o humano, que Goya situa o poder de sua fantasia e a crítica de seu gênio.



III. EXPERIÊNCIA DO HORROR: OS MONSTROS DA RAZÃO

Seja em que grau ou natureza for sua representação de ordem fantástica, Goya produz uma impiedosa e necessária estranheza: ora mais cômica, ora mais temível. Prepara, assim, na história da gravura, o território para o romantismo, segundo uma “técnica romântica do estranhamento” (na expressão de Safranski), especialmente com o declínio do espírito iluminista ao final do século XVIII.⁸² O satírico, ao longo da obra de Goya, dá cada vez mais lugar ao trágico, ao passo que o fantástico circunscreve cada vez menos o domínio do extraordinário, pela fábula das fantasias ou pelo mundo das criaturas. A representação se fecha no seu próprio impacto e já não há muitos lugares para o jogo da imaginação, nem muita saída para o entendimento ou a analogia para a interpretação: resta o absurdo. O absurdo da queda de um sonho, como em *Sonho raro* (*Sueño*

⁸² Rüdiger Safranski, ao citar Ludwig Tieck, sobre o “tentar tornar estranho o comum”, fala de uma “técnica romântica do estranhamento”. Quando a “luz do Iluminismo perdeu seu brilho”, ao final do século XVIII, “o estranho, o autossuficiente, podia de novo aparecer como fantástico. Os curandeiros, que antes haviam sido presos nas *workhouses*, reaparecem. As pessoas se juntam mais uma vez nas cidades para ouvir os profetas que falam sobre o fim do mundo ou a volta do Messias. Gaßner, um exorcista, atua na Saxônia e na Turíngia; em Leipzig, o hoteleiro Schrepfer fica famoso por algum tempo como evocador dos mortos. O clima geral se transforma, as pessoas voltam a gostar do misterioso; a crença na transparência e possibilidade de prever o mundo diminuíra” (SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo: uma questão alemã*. Trad. de Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010, p. 51).

raro, c. 1808-1814, Álbum C,) ou *Pesadelo* (*Pesadilla*, c. 1819, D. 19), mais uma vez a queda: uma mulher mais velha, assustada. Ou ainda, o homônimo *Pesadelo* (*Pesadilla*, c. 1819, D. 20,), uma mulher mais velha com dois homens às costas, ela, concentrada na sua força e robustez, no trabalho de carregá-los, eles, os homens como crianças, nus, alegres e brincalhões.

Figura 24 - 'Nightmare'; page 20 from the *Witches and Old Women*. Album (D), c.1819-1823.



Fonte: Metropolitan Museum of Art (2025).

Mas também o absurdo do mundo real, terrivelmente possível, da violação, da fome e da tortura, representado menos fantasticamente do ponto de vista artístico, e não menos assombroso: corpos mutilados pela guerra,

transfigurados pelo castigo, irreais de uma realidade humana, cuja dor a história não apaga e cuja apologia implica a barbárie, como nas gravuras *Grande façanha, com mortos* (39), *Com razão ou sem ela* (2) e *Isto é pior* (37): amputações, perfurações por baionetas, empalamentos em troncos de árvores, todas as três imagens dos *Desastres da guerra*; e ainda, *Que crueldade*, desenho do Álbum C: o condenado é tão desmembrado pelo maquinário de suplício que ganha uma fisionomia rígida de horror e um corpo sistematicamente transfigurado. Não dá para esquecer que Goya pertence a uma tradição iconográfica espanhola de santos martirizados, de José de Ribera e Francisco de Zurbarán. Mas, neste caso, o sofrimento é uma provação da fé, e um apelo à fé, e a beleza importa menos à arte do que a piedade demasiadamente humana que é capaz de produzir. E, portanto, igualmente uma reverência sagrada. Em Goya, a dor não encontra o transcendente, não purifica, não se justifica. A sequência de castigos e suplícios, do álbum da Inquisição de Goya, gritos silenciados nos porões, pelos mais variados motivos que suas epígrafes indicam: *Por ser liberal*, *Por pensar*, *Por descobrir o movimento da terra*, *Por mover a língua de outro modo*. Se algumas das imagens em Goya podem nos produzir repulsa, outras ainda quase sem penetração, pelo absurdo da realidade ou pelo hermetismo da fantasia, como *As camas da morte* (62), cujo motivo histórico era a longa fila dos moribundos próximos aos hospitais, na época da fome em Madri. Mas, a despeito de ser baseada em fatos reais, a figura encapuzada do passante por entre os montes de sacos brancos em um quadro, no interior do qual mais da metade é sombra e escuridão, considerando ainda a legenda da gravura, produz uma atmosfera de sonho que não nos priva de uma aflição metafísica: passa um vivo ao largo da morte ou caminha a própria morte sobre seus leitos? Ocorre-me associá-la a outra imagem de natureza fantástica e não menos hermética: *Os en-sacados*, oitava estampa de uma coleção bastante

enigmática, já citada, *Os disparates*. Aqui vemos alguns rostos descobertos, cujos corpos estão de pé, são vivos, mas é muito estranho sentir os movimentos bastante limitados em uma fila de silhuetas humanas ensacadas, pois não sabemos o que esperam das sombras da noite.

Figura 25 – Plate 62 from Los
Desastres de la Guerra:
Las camas de la muerte,
c.1811-1812.



Fonte: Metropolitan Museum of
Art (2025).

Figura 26 – Men in Sack
(*Los ensacados*)
from "The Disparates",
c.1815-1819.



Fonte: Metropolitan Museum of
Art (2025).

Como a literatura de Kafka, se a *Metamorfose* nos provoca asco e impotência, *O castelo* parece produzir angústia e claustrofobia, e entre ambas as narrativas talvez fosse possível situar *O processo*, impotência e angústia, segundo a ordem cronológica de suas publicações. Ainda que seja uma interpretação provisória, nessas novelas kafkianas os protagonistas costumam perder de vista o sentido a que se destinavam e a própria razão das coisas à sua volta. A plástica de Goya muitas vezes nos aprisiona no interior de um enigma, e muito embora haja formas e vestígios de humanidade, já não encontramos um lugar seguro. O cão das *Pinturas negras* olha o nada que o sobrepõe, nada que possamos identificar, atrás da linha que corta uma elevação murada e que isola sua cabeça ainda mais (*O*

cão semiafundado, c. 1820-1823). Se o olhar do cão é de reverência quase humana a algo que permanece para nós desconhecido, porque justamente fora da representação, a visada do *Animal de letras* é a de uma melancolia indescritível frente ao que tenta compreender, enquanto segura, nada à vontade, o livro com suas enormes patas. Desvia seu olhar, distraído talvez pela risada alheia, cuja estupidez parece tão impenetrável quanto o pudor do animal (Álbum G de Burdeos I, c. 1825-1828).

Figura 27- *Animal de letras*, Álbum de Burdeos, I, c. 1825.



Fonte: (Adaptado de) *Dessins de Goya au musée du Prado*. Editor: Skira, 1947, s.p.

Não haveria arte fantástica, claro, sem a experiência de estranhamento capaz de suspender o tempo e a ordem das coisas. Certa experiência do sobrenatural (ou fora do natural) que dobra ou subverte nossa atenção para algo

que não conhecemos e, ao mesmo tempo, interpõe o caminho de retorno a qualquer realidade possível, onde e quando até então se conhecia o ar respirado tanto quanto o espaço transitado. Mas o estranho viria das coisas ou de nós mesmos? Quem ou o que teria se modificado a ponto de parecer, por exemplo, uma ameaça ou perigo. A literatura do medo, segundo escreve H. P. Lovecraft, pertence a um gênero próprio que “não deve ser confundido com outro superficialmente parecido, mas muito diferente no âmbito psicológico: a literatura do simples medo físico e do horrível vulgar”.⁸³ Isso valeria para pensarmos a distinção da experiência do fantástico no interior da própria obra de Goya, por uma analogia entre as artes literárias e visuais, sem que a analogia tenha valor de regra, já que o *ut pictura poesis* (a poesia como pintura) encontrou seu limite na fronteira demarcada filosoficamente pelo ensaio de Lessing, de 1766, sobre *Laocoonte e seus filhos*.

Para voltarmos ao problema do extraordinário em Goya, uma pergunta: haveria então uma nobreza do horrível e uma complexidade do fantástico na potência da obra artística, para as quais o simples medo determinado por um objeto conhecido, por mais que seja minuciosamente descrito, não corresponderia ao efeito mais radical da própria experiência? Para Lovecraft, “devemos julgar uma história fantástica, não pela intenção do autor ou pela simples mecânica do enredo, mas pelo nível emocional que ela atinge em seu ponto menos banal”.⁸⁴ É possível medir esse efeito e, se sim, como testá-lo? Lovecraft responde, no seu ensaio sobre *O horror sobrenatural em literatura*, publicado em 1927. “O único teste do realmente fantástico é apenas

⁸³ LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. Trad. de Celso M. Parcionik. São Paulo: Iluminuras, 2008, p. 16.

⁸⁴ *Idem*, p. 17.

este: se ele provoca ou não no leitor um profundo senso de pavor e contato com potências e esferas desconhecidas; uma atitude sutil de escuta apavorada, como se um adejar de asas negras ou o roçar de formas e entidades extraterrestres no limiar extremo do universo conhecido”.⁸⁵ Algo próximo do arrebatamento, *ekstasin*, para usar uma expressão da retórica do sublime no pseudo Longino do século I d.C., que o impacto do discurso pode provocar quando supera o que visa agradar ou persuadir pela técnica. Mas seria um arrebatamento derivado não da emoção suscitada pelo clamor do discurso, nem produzido pelo medo do que pode ser identificado na iminência do seu perigo, mas incitado pelo pavor aberto na obra de arte pela via da imaginação, cuja regularidade da forma não suspende a estranheza do seu efeito.

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, quando a razão já não mais se adéqua à natureza do próprio objeto. 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”.⁸⁶ Sua experiência depende de algo involuntário, diz Roger Caillois: é uma interrogação inquieta e inquietante “que surge inesperadamente não se sabe de que trevas.”⁸⁷ Que interrogações nos põem as gravuras de Goya? *Até a morte* (*Hasta la muerte*, Caprichos 55) a velha se enfeitará diante do espelho: Nada demais, uma cena do

⁸⁵ *Idem*, p. 18.

⁸⁶ VAX, Louis. *L'art et la littérature fantastiques*. 3. ed. Paris: PUF, 1960, pp. 10-11.

⁸⁷ CAILLOIS, Roger. *Cohérences aventureuses: esthétique généralisée – au couer du fantastique – la dissymétrie*. Paris: Gallimard, 1976, p. 105.

cotidiano. Quem não mantém em alguma medida e sempre a sua vaidade? Há uma discussão se seria ou não a condessa de Benavente, inimiga da duquesa de Alba: tremenda ingratidão se verdade, diz Charles Yriarte, já que os Benavente teriam sustentado Goya.⁸⁸ Pouco importa. 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 o repara, discretamente se o tiver talento. 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 epígrafe inextricavelmente 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, a alta classe social dos jovens à moda francesa.⁸⁹ Um dos moços abastados leva a mão em direção à boca, mas não nos esconde seu deboche. O companheiro ao seu lado olha para cima, com certa indiferença e ar sorrateiro. O adorno que a velha ajusta sobre a cabeça era da última moda e se chamava *caramba*, segundo 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

⁸⁸ YRIARTE, C. *Goya*. Paris: Henri Plon, 1867, p. 111; cf. ARAUJO SÁNCHEZ, Ceferino. *Goya*. Madrid: La España Moderna, 1895, p. 37.

⁸⁹ Os *petimetres* são os jovens senhores da classe alta que se vestiam à moda francesa. São diferentes dos *majos* e *majas* provenientes da classe popular e imitados também por uma parte das elites, fenômeno que Ortega y Gasset chama de *plebeyismo*, em seus *Papeles sobre Goya*, um efeito também recorrente no teatro de Ramón de la Cruz (Cf. ORTEGA Y GASSET, *op. cit.*, 1987).

rir, como a maior parte dos caricaturistas, ele inquieta e entristece".⁹⁰ *Até a morte a velha talvez se enfeite diante do espelho.*

Figura 28 – Plate 55 from "Los Caprichos":
Until death (Hasta la muerte), 1799.



Fonte: Metropolitan Museum of Art (2025).

⁹⁰ GASSIER, *op. cit.*, p. 112.

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* acreditam zombá-la, mas quem é capaz de abdicar das próprias ilusões para seguir vivendo? Se envelheceu, como envelhecemos, quanto mais 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.

Há uma pintura de Goya que também representa o encontro entre a velhice e o espelho, mais radicalmente fantástica. Ela está no Palais des Beaux Arts (Palácio de Belas-Artes) de Lille, tendo sido feita entre 1808-1812. Enquanto no Palácio conserva o título *Cronos*, na Fundação Goya de Aragon é chamada de *Duas velhas*, onde há o registro de dois outros títulos: *O tempo*, e ainda, o que repete a legenda dos *Caprichos*, *Até a morte*. Vemos duas velhas, uma de preto adornada com uma mantilha, com seus dentes vampirescos e olheiras tão profundas que a fazem mais distante do que próxima de nosso mundo, que se aproxima com intimidade da companheira vestida de branco, cujas mãos seguram um medalhão, provavelmente com uma imagem do passado.

Ambas com seus brocados, suas rendas em laços e flores, seus brincos e anéis, suas pulseiras e a flecha do amor, que atravessa o penteado da senhorinha de branco, enquanto a outra lhe mostra um espelho atrás do qual se lê a inscrição: *Que tal?* É uma cena cruel, não há como negar. E a inscrição no reverso do espelho torna sarcástica e, ao mesmo tempo, mais dramática essa crueldade. A senhorinha de branco tem seu olhar perdido para além do espelho. Sua boca é apertada pelo nariz em direção às mãos, como se todo o conjunto segurasse uma tristeza sua, de mais ninguém.

Figura 29 - *Dos viejas, Hasta la muerte*, c. 1812-1814.



Fonte: (Adaptado de) Gudiol, J. *Goya*, 1746-1828.
Barcelona: Polígrafa, 1970, fig. 932.

Mas a cena não acaba por aí: há ainda um homem velho, nada frágil, inclinado sobre ambas com suas asas de anjo, que faz o gesto de acertar com a vassoura a senhora mais próxima. Supondo ser, de fato, Cronos, a divindade titânica do tempo, estaria o anjo prestes a varrer a velhinha deste mundo? A companheira vestida de preto já não seria um emissário da morte ou, no mínimo, sua advertência. Ocasão para perguntar se a melancólica idosa já não teria visto o reflexo do anjo no espelho, sentido nas costas o adejar de suas asas (ao modo de Lovecraft) e, nesse instante, pressentisse a fatalidade de sua condição, diante da qual, e mesmo para não sofrê-la, divagasse por direito na perdição de um afeto, espectro de uma memória.

Cronos titânico é Saturno para a tradição latina. *Saturno devorando um filho* é uma das pinturas das paredes da Quinta do Surdo, a chácara próxima ao rio Manzanares, em cuja casa Goya deixou nas paredes uma de suas séries mais profundamente significativas: as *Pinturas negras*, entre 1820 e 1822. É uma pintura difícil de encarar por muito tempo. Ela está no Museu Nacional do Prado, tem quase um metro e meio de comprimento, oitenta e três centímetros de altura. Difícil também interpretá-la e compreendê-la.⁹¹ É necessário se abrir para o horror da imagem que Goya nos entrega não como objeto, mas como profundidade sem chão e sem fundo de nossa própria alma, trama de nosso próprio inconsciente.⁹² O título é decorrente do inventário das obras de Goya, relatado pelo pintor Antonio de Brugada no começo do século XVIII, como herança a Javier, filho de Goya e Josefa Bayeu. À parte da mitologia greco-latina tão rica em torno de Saturno, o deus titânico que antecede o reino olímpico da luz e que come os próprios filhos para não perder para um deles o poder como

⁹¹ Há um livro de Valeriano Bozal, de 2009, especificamente sobre a série das *Pinturas negras* (que são quatorze, ao total), e um livro do húngaro László Földényi, de 2008, sobre Saturno unicamente: *Pinturas negras de Goya e Goya y el abismo del alma* (*A lélek szakadéka. Goya Szaturnusza*) ambos ainda sem tradução para o português.

⁹² Por isso, o título de László Földényi: *Goya y el abismo del alma*. “Goya, por su parte, no presentó el horror como objeto: no lo relato, no reflejó con la ayuda de símbolos, sino que se identificó con él. En vez de permanecer fuera de él, contempla a sus espectadores desde dentro, desde el interior del horror. No solo es el autor del cuadro, sino también su sujeto; la obra es un autorretrato que casi obliga a quien lo contempla a descubrirse en él” (FÖLDÉNYI, László. *Goya y el abismo del alma*. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2008, p. 47).

lhe fora profetizado, o que vemos na imagem? Vemos imediatamente um velho com olhos tão arregalados que quase saltam de suas órbitas. Lembram um pouco os olhos do Tereu pintado por Peter Paul Rubens (*Banquete de Tereu*, c. 1636-1639), o rei que comeu sem o saber a carne do próprio filho: Rubens pinta o horror da verdade diante do ato cometido, vingança reparada, já que Tereu havia cometido antes o crime de violar sua cunhada.

O ancião devorador de Goya tem suas sobranceiras erguidas por um terror aparentemente desconhecido, os longos cabelos grisalhos, com suas pernas dobradas e o corpo esmagado pela força de suas mãos, que se juntam no ato final de uma destruição que não sacia. O braço da figura humana é puxado por uma boca cavernosa no interior da qual se projeta uma sombra. Na extensão de seu dorso, o vermelho do sangue se contrapõe à rara luminosidade da pele e, ao mesmo tempo, se sobrepõe ao corpo firmemente ereto, invencível no seu orgulho, como se aceitasse a violência por guardar algum segredo do terrível canibal. O corpo não é de uma criança, como no mito, mas de um adulto, e não sabemos se é masculino ou feminino. A cabeça já foi, o braço direito também. Mas por que razão se desespera a visceral criatura, se é ela quem tem o poder, se é ela quem devora? E por outro lado, por que o devorado se mantém austero diante do demônio que o sacrifica? São questões que formulo aqui, muito em vista do que o húngaro László Földényi aprofundou em seu livro dedicado unicamente a essa sublime pintura. O desespero de Saturno, parece-me, talvez seja o de saber inevitável seu ato, esse ato de supressão de tudo que vem a ser, supressão já contida na própria matéria, aniquilação do que pode ocupar seu domínio no reino da noite. Mas ficar só nas trevas é fatalmente o ciclo repetido de sua angústia. O que faria um deus na noite sem fim, sem ao menos ver o mundo fazer-se mundo, testemunho do impulso originário de tudo que há? O fantástico é uma interrogação inquieta e

inquietante, como já vimos em Callois: “surge não se sabe de que trevas”. A formulação de suas zonas e o contorno de suas experiências é, em boa medida, o trabalho do conceito.



A gravura 43 dos *Caprichos* é suficientemente emblemática para traduzir o conceito de Louis Vax sobre o fantástico, irrupção do sobrenatural em um mundo regido pela ordem da razão: *O sonho da razão produz monstros* (*El sueño de la razón produce monstruos*). Certamente a gravura de Goya que mais se repetiu na era da reprodutibilidade técnica, e hoje também digital. Vemos um homem sentado e debruçado sobre uma mesa. Vemos sua cabeça, mas não vemos seu rosto. Atrás dele, vestido à moda ilustrada do século XVIII, bem às suas costas, vemos um gato deitado, corujas e morcegos e, no canto direito, um lince: um de seus olhos nos atinge diretamente, o outro dá a impressão de nos atravessar, ou tomar um rumo enviesado. As aves surgem das sombras, pousam próximo ou sobrevoam e se debatem durante o profundo sono do cavalheiro. Se tomarmos o desenho que lhe serviu de base, tal homem é o próprio artista, no caso, Francisco de Goya, mais uma vez seu autorretrato. Há uma vasta e complexa simbologia em torno dos animais. Helmut Jacobs, cujo livro aprofunda o estudo especificamente dessa gravura, lista e reinterpreta pacientemente a gênese literária, iconográfica e filosófica de cada animal ilustrado, na tradição ocidental. A coruja, por exemplo, está estreitamente associada à imagem de Atena, a deusa da sabedoria e das artes. Mas, na Idade Média, a coruja era um símbolo da preguiça (*prigitia*) e ignorância (*ignorantia*). Sem contar suas espécies da ordem *strigiforme*, o mocho-d'orellas (*otus scops*), a coruja (*búho bubo*) e a coruja-das-torres (*tyto alba*) que Jacobs cita. Assim como

cita provérbios, na sua tradução para o espanhol, *va de noche como los gatos*, para demonstrar a relação dos felinos com a noite, na sua discreta e perigosa liberdade, na versão luso-brasileira: *à noite todos os gatos são pardos*. A perspicácia e sutileza do lince, “capaz de averiguar o sentido oculto das coisas graças à sua agudeza visual”. E ainda o morcego, protagonista de várias peças teatrais do século XVIII, muito ligado à magia e ao vampirismo.⁹³

A inscrição na mesa nos diz: *El sueño de la razón produce monstruos*. Todorov recorda a palavra *sueño* manter 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 serem os monstros o sonho da própria razão e, nesse sentido, a razão é quem produz seus próprios monstros.⁹⁴

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. Se a redação para a venda 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 mas também pesadelos”.⁹⁵

⁹³ JACOBS, *op. cit.*, pp. 70-75.

⁹⁴ TODOROV, *op. cit.*, p. 80.

⁹⁵ *Ibidem.*

Figura 30 – Plate 43 from "Los Caprichos":
El sueño de la razon produce monstruos, 1799.



Fonte: Metropolitan Museum of Art (2025).

O passo romântico de Goya. Mais adiante, Todorov ainda comenta: “Nem mesmo a razão está acima de qualquer suspeita. Não só porque, como vimos, os pesadelos e a loucura são produzidos por ela, nascem de seus sonhos mais do que sua ausência; mas também porque a razão, por sua própria natureza, é um instrumento que permite encontrar justificativas para as mais contestáveis ações [...]

permite desculpar o indesculpável”, em nome de deus, da pátria ou da liberdade⁹⁶.

No manuscrito do Prado, lê-se o comentário de inspiração iluminista, com aquela prudência de quem não quer se submeter às trevas da loucura. E por uma crítica, é possível perceber a autonomia da imaginação em relação à faculdade do entendimento, sem a qual a fantasia vaga e não engendra artes e maravilhas. Vale no original: “La fantasía abandonada de la razón, produce monstruos imposibles: unida con ella, es madre de las artes y origen de sus maravillas”. Os monstros, portanto, nascem da fantasia abandonada da razão, mas, unida à razão, a fantasia se torna o princípio das artes e de suas maravilhas. No ano que Goya retornou de Saragoça a Madri, em 1781, depois de se ver obrigado a corrigir seus afrescos na Basílica do Pilar e aceitar (a contragosto) a supervisão e as indicações de Bayeu, o alemão Johann Heinrich Füssli pintou *O pesadelo*. O demônio se prostra sobre o corpo adormecido da bela jovem e nos olha diretamente, como se tivéssemos flagrado o terror que ora habita o quarto e parece mais real do que a luz dos sonhos projetada no corpo feminino sinuosamente deitado: quase sentimos o peso e a penugem do monstro, tão parecido com os diabos de São Borja, e ainda temos de nos perguntar sobre o cavalo que surge do cortinado de olhos brancos, rindo talvez do furioso gesto da criatura. *O pesadelo* (c. 1780), do pintor e gravurista genovês Giovanni David, também conservava sua potência simbólica e protorromântica: uma jovem de vestido branco ao centro, com os seios descobertos e boquiaberta, um esqueleto que lhe oferece uma bacia da qual sai um vapor, um cão de duas cabeças sobre uma plataforma, um demônio

⁹⁶ *Idem*, p. 246.

com cabelos de serpentes, súplicas de figuras grotescas, tudo com muito movimento e sob o impacto do *chiaroscuro*.

Embora pertencesse ao círculo dos liberais, Goya não deixava de pôr em questão o solo a partir do qual o espírito das *Luzes* se tornava 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 domínio, e que, portanto, não nasceriam de seu próprio uso, como se esse solo fosse uma muralha segura contra a infiltração do desconhecido e igualmente uma entidade purificada pela lógica jamais 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, esses 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 obscura instrumentalidade 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 na forma da desintegração da humanidade, cuja esperança fundante é a permanência na terra. Em que medida, poderíamos perguntar, a obra de Goya não reconhece a humanidade pelo seu avesso: dos monstros da imaginação à violência da razão? Nesse ponto, sua obra gráfica 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 do que se aproxima o limite entre o horror e o fantástico.



Noël Carroll escreveu uma *Filosofia do horror*. O filósofo estadunidense supõe ser o horror um subproduto do fantástico.⁹⁷ Uma representação artística pode ser fantástica sem necessariamente ser horrível, mas o horrível pressupõe algo de fantástico, algo de sobrenatural.⁹⁸ Se o horror não se confunde com o fantástico, a experiência do terror também não abarca e nem se reduz à do horror, o qual, por sua vez, provoca repulsa, segundo os três níveis emocionais definidos por Stephen King.⁹⁹ O terror é o medo humano do desconhecido, ao passo que o horror é o medo do inumano que se faz conhecido, ou melhor, é visto. As histórias de terror estariam ligadas ao mistério cuja causa confunde o medo e a imaginação: “fenômenos psicológicos, todos eles demasiado humanos” (Carroll dá dois exemplos: na literatura, *O poço e o pêndulo*, de Poe, e no cinema, *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 específica

⁹⁷ CARROLL, Noël. *A filosofia do horror. Ou paradoxos do coração*. Trad. de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999, p. 32.

⁹⁸ *Idem*, p. 213.

⁹⁹ Aqui é interessante registrar uma nota de Carroll a respeito dos três níveis emocionais diferentes de horror para Stephen King (*Danse macabre*, 1987): “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 é descrito, visto; e a reação física da anomalia descrita grosseiramente causa nojo, repulsa” (CARROLL, *op. cit.*, p. 84, nota 27).

e rigorosa do conceito de horror. Mas não pode ser qualquer monstro: a criatura precisa ter algo de 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...”¹⁰⁰ A lâmina 59 dos *Caprichos* é interessante para pensarmos a respeito dessa natureza contraditória do monstro.¹⁰¹ *E ainda não se vão!*, diz a legenda. Mais uma vez, a representação de resistência à morte, mas aqui não pela forma lúdica do adorno e da vaidade, como em *Até a morte*, 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. Outra já quase esmagada, mais abaixo, 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 *horrere*, ficar em pé (com o cabelo em pé), eriçar, arrepiar. Se sentíssemos o peso da lousa sepulcral e a força desses 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.

¹⁰⁰ CARROLL, *op. cit.*, p. 50.

¹⁰¹ 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” (CARROLL, *op. cit.*, p. 32).

Figura 31- Plate 59 from "Los Caprichos":
Y aun no se van!, 1799.



Fonte: Metropolitan Museum of Art (2025).

O que nos ameaça não são as figuras em si, mas a estranheza de nos vermos nelas. Elas não são monstruosas por si próprias, mas por aquilo que somos desde sempre e que elas nos devolvem na ação resistente ao tempo já contado: porque existir não é senão resistir a morrer, solitária e coletivamente, física e simbolicamente.

O gênero do horror emerge precisamente no século XVIII, contemporâneo à obra de Goya, embora haja uma longa história dos monstros e da monstruosidade,¹⁰² que vai do ciclope Polifemo, da *Odisseia*, ao *Frankenstein* gótico, de Mary Shelley, e ao *Drácula*, de Bram Stoker, sem contar a literatura e o cinema do século XX. Há livros povoados de monstros, como o da *História verdadeira*, de Luciano de Samósata, do século II d.C., o *Livro dos prodígios*, de Júlio Obsequente, do século IV d.C., e o *Liber monstrorum de diversis generibus*, da tradição irlandesa, entre os séculos VII e IX, todos citados por Umberto Eco na sua *História da feiura*.¹⁰³ Fundamental lembrar também do gravador Giovanni Battista de' Cavalieri e de seu livro, publicado em 1585 em Roma, com a insígnia no seu frontispício: *Opera in qua se videntur monstra de totius mundi antiqui et moderni*. A obra inspira uma sociedade secreta, a *Sociedade Cavalieri*, que dura mais de trezentos anos e forma uma geração de artistas criadores dos mais variados monstros, como o veneziano Tiepolo e o próprio Goya, pertencente ao círculo dos *Cavalieri*.¹⁰⁴ Mas se o monstro medieval representava uma fronteira entre o mundo terreno e o divino¹⁰⁵, o

¹⁰² É uma síntese, mas vale conferir o capítulo “Monstros e portentos” de uma *História da feiura* de Umberto Eco, de 2007 (ECO, Umberto. *Historia de la fealdad*. Traducción de Maria Pons Irazábal. Barcelona: DeBolsillo, 2016, pp. 106-129).

¹⁰³ Cf. ECO, *op. cit.*, pp. 106-129.

¹⁰⁴ MENARD, Pierre (curadoria). *A sociedade Cavalieri (1585-1914)*. Trad. de Pierre Lapalu. São Paulo: Université Autonome de Toulouse/Caixa Econômica Federal, 2015.

¹⁰⁵ Para Santo Agostinho, entre os séculos IV e V d.C., o mesmo princípio que explica a geração de homens monstruosos, explica também a de povos monstruosos, na sua *Cidade de Deus*, XVI, 8: “Deus criou todos os seres, Ele sabe quando e como há e haverá

monstro do classicismo é isolado pela aberração que invoca. Não é mais o outro cuja imperfeição garante a existência do divino e que, por isso mesmo, 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 seu *Monstros, índios e canibais*.¹⁰⁶ Se for para o monstro ser mostrado, a partir do século XVII, mas especialmente no século XVIII, é apenas para constatar sua anomalia congênita, a bestialidade própria de sua natureza e, muito em breve, sua anormalidade, já que o campo do monstro, séculos adiante, pertence tipologicamente ao jurídico biológico, como dirá Foucault no curso de 1976, no Collège de France, ao combinar o “impossível e o proibido”. Se até o século XVIII a monstruosidade era uma “manifestação natural da contranatureza”, contendo em si um indício de criminalidade, a partir do século XIX essa relação se inverte por uma “suspeita sistemática da monstruosidade em toda a criminalidade”.¹⁰⁷

Processo semelhante ocorre na história da loucura, em parte porque tanto o insano quanto o monstro

de criar, porque conhece a beleza do mundo e a semelhança ou a diversidade de suas partes. Mas àquele que não pode contemplar o conjunto, perturba-o a deformidade de uma parte, porque ignora a que contexto se refere” (Cf. AGOSTINHO, *apud* ECO, *op. cit.*, p. 114).

¹⁰⁶ BELLEI, Sérgio Luiz Prado. *Monstros, Índios e Canibais - Ensaio de Crítica Literária e Cultural*. Florianópolis: Insular, 2000, p. 11-92.

¹⁰⁷ FOUCAULT, Michel. *Los anormales*. Traducción de Horacio Pons. 4. ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 83.

delimitam a fronteira com o divino até a Idade Clássica. O século XVII inaugura o fenômeno político de internação, sob o princípio da ordem e analogia entre a cidade e a razão: o insano é recolhido em instituições de tutela, a exemplo do Hôtel-Dieu, em Paris. São pobres, sodomitas, lunáticos e andarilhos: um domínio epistêmico ainda confuso sobre a loucura, sob poderes consequentemente difusos: religiosos, estatais e comunitários. Nos séculos seguintes, a percepção sobre o fenômeno se modifica. A loucura se converte em doença mental, ou seja, torna-se objeto de um saber médico. A alienação 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”.¹⁰⁸ Mais adiante, nesse compenetrado estudo sobre a *História da loucura*, de 1961, Foucault adverte não ser por acaso que a literatura fantástica da loucura e do horror se situa no século XVIII, de modo privilegiado, nos locais de internamento, como uma espécie de brusca conversão da memória para reencontrar, “deformadas e dotadas de um novo sentido, as figuras familiares do final da Idade Média”. E pergunta Foucault ainda se não ainda sobrevive essa memória “autorizada pela manutenção do

¹⁰⁸ Vale aqui a citação por extenso: “Durante o período clássico, ela é mostrada, mas do lado de lá das grades; se ela se manifesta, é à distância, sob o olhar de uma razão que não tem mais nenhum parentesco com ela e que não deve mais sentir-se comprometida por uma semelhança demasiado marcada. A loucura tornou-se algo para ser visto: não mais um monstro no fundo de si mesmo, mas animal de estranhos mecanismos, bestialidade da qual o homem, há muito tempo, está abolido” (FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. Trad. de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 165).

fantástico nos próprios lugares em que o desatino havia sido reduzido ao silêncio?”.¹⁰⁹

A observação de Foucault lembra muito a atmosfera de dois quadros de gabinete de Goya, de duas épocas distintas, mas não distantes: um deles representa o testemunho de Goya de uma cena que lhe ficou de uma passagem pelo manicômio de Saragoça, feito ao redor de 1794, o *Quintal de loucos* (*Corral de locos*), enquanto que o segundo foi produzido entre 1808 e 1812, a *Casa de loucos*, o qual pode ser visto na Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Na prisão coletiva de sua própria demência, cercada de muros e grades para proteger a razão de quem está fora, há sempre alguém que nos olha diretamente, porém, a maioria dos alienados se ocupa tão egoisticamente de seu próprio delírio a ponto de não fazer diferença alguma nossa presença. Os monstros de Goya, para voltar ao ponto, “não habitam outro mundo com suas leis próprias, tal como os de Bosch”, pois são monstros próximos, diz Todorov, e até mesmo “uma outra versão de nós mesmos”.¹¹⁰ Nesse ponto Foucault diria diferente para pensar o semelhante, ao fim de sua *História da loucura*. No mundo profusamente ocupado por criaturas fantásticas, em Bosch e Brueghel, as formas derivam da própria natureza, mas em Goya, ao contrário, diz Foucault, as formas nascem do nada, não há sustentação que possa garantir sua existência: “Nada em tudo isso nos fala de um mundo, nem deste nem do outro”.¹¹¹

Se o monstro carece de mundo em Goya, é porque ele não é mais reflexo de coisa alguma, portanto, não é mais a projeção de todas as maravilhas que o

¹⁰⁹ *Idem*, p. 396.

¹¹⁰ TODOROV, *op. cit.*, pp. 70-71.

¹¹¹ FOUCAULT, *op. cit.*, 2000, pp. 577-578.

fundamentam desde sempre, já que sua deformidade era apenas um efeito da diversidade fantástica do deus criador. Em Goya, o monstro vive o deserto sem céu, como a paisagem da guerra, ou o espaço sem chão, por cuja noite nenhuma divindade aparece ou se manifesta; ele habita inquietamente o coração humano e nele se isola, como está isolado o monge no ouvido de quem sussurra o demônio das *Pinturas negras*: o monstro que é ele mesmo, e que, por isso, somente ele pode ouvir seu ronco grave e contínuo, ao qual, pela idade talvez, já não possa atender, ainda que sinta nos ombros o peso de sua súplica.

Figura 32 – *Casa de locos*, c.1803-1806. Óleo sobre tabla.
Academia de San Fernando, Madrid.



Fonte: (Adaptado de) Gudiol, José. *Goya*. Barcelona:
Polígrafa, D.L. 1984, s.p.



Poderia ser escrita uma tipologia da monstruosidade em Goya. O fato é que eles, os monstros, dizem algo do humano, e talvez não sejam senão a voz de uma subjetividade cujo desejo está na iminência de uma ruptura, mas sem a terra a partir da qual pudesse insurgir, sem a firmeza de um mundo em cujo horizonte os signos se encontram e o instinto se vê, por fim, reconciliado. Se o além do fantástico é um *além próximo*, como diz Louis Vax em *L'art et la littérature fantastiques*, não seria excêntrico, nesses monstros de Goya ou nas cenas monstruosas, o pressentimento de algo que nos pertence, como um traço visual 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”.¹¹²

Por isso, a insistência do duplo na modernidade, a contradição que, na maior parte das vezes, só se redime na morte do único. A aparição do outro maligno, inesperado, em *William Wilson*, de Poe; a crise de Goliadkin e a insuportável presença de Goliadkin segundo no setor administrativo da chancelaria onde trabalhava, 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 própria maldade. O monstro de Frankenstein (seria possível demonstrá-lo por alguns caminhos), não deixa de ser o duplo do doutor Victor, aterrorizado com sua criatura provinda da morte e horrorizado com as mortes que lhe sucedem, a ponto de não conseguir revelar o assassino para aqueles que lhe são amados e que estão fatalmente sob ameaça: se Victor acusasse a criatura, teria de revelar a si mesmo e a obsessão de sua ciência. O que

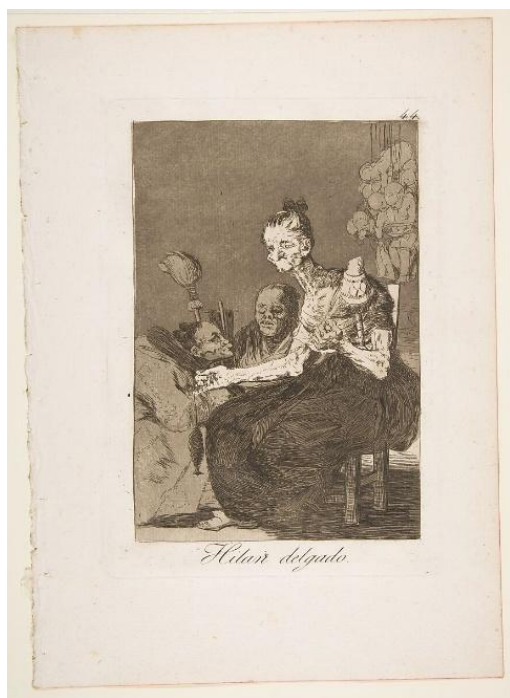
¹¹² VAX, *op. cit.*, p. 10-11.

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 à súplica maldita do último desejo? Se voltarmos à categorização do monstro proposta 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 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.

Fiam fino, lâmina 44 dos *Caprichos: Hilan delgado*. 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; a terceira, à esquerda, 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. Mas, afinal, por que motivo costuram e penduram crianças? E para quê? Para serem devoradas por elas ou pelo próprio diabo ao qual servem essas mulheres? 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-la.

Figura 33– Plate 44 from "Los Caprichos":
Hilan delgado, 1799.



Fonte: Metropolitan Museum of Art (2025).

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”, o que faz com que seja um grande artista, frequentemente assustador.¹¹³ Afinal, não é rara a experiência do horror em cena, como na estampa subsequente, que ilustra mais um

¹¹³ BAUDELAIRE, *op. cit.*, pp. 34-35.

encontro de idosas: *Há muito que chupar* (Capricho 45). O cesto empilhado de bebês já aparece no primeiro plano. Os morcegos sobrevoam as costas das três mulheres, filhas da noite. Uma das interpretações, recolhida por López Vásquez, indica as duas que desfrutaram o rapé e associa as três às Fúrias¹¹⁴ que, por sua vez, são as Erínias da tradição grega: deusas do sangue e da vingança, que perseguem Orestes e se transformam nas *Eumênides*, que dão nome à peça, divindades da justiça, quando absolvido no tribunal o matricida, último drama da trilogia de Ésquilo, a *Oresteia*. À parte dessa digressão clássica, é recorrente em Goya a relação entre as mulheres (velhas ou jovens bruxas) e as crianças sacrificadas.¹¹⁵ A pintura *Sabá das bruxas* (*El aquelarre*), de 1798, uma das encomendadas para a casa de campo dos duques de Osuna, é elucidativa para exemplificar tal relação: vemos uma seita em torno do bode (o diabo), com uma coroa de louro ao redor dos chifres, a quem as mulheres velhas e jovens oferecem crianças, uma, aliás, pareceria morta se não esticasse os bracinhos na direção do bode. Atrás da mulher mais à esquerda vemos uma haste ao longo da qual há corpos minúsculos pendurados, como se fossem fetos ou recém-nascidos. O bode gesticula e aguarda a oferenda. A cozinha das bruxas é outro exemplo, também para a Alameda de Osuna, da série das pinturas de gabinete, hoje de paradeiro desconhecido.

¹¹⁴ LÓPEZ VÁSQUEZ, José Manuel Bernardi. *Los Caprichos de Goya y su interpretación*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1982, pp. 181-182.

¹¹⁵ Nas *Coéforas* de Ésquilo, Clitemnestra sonha ter parido uma cobra que lhe suga os seios enquanto o leite se mistura ao sangue: essa tragédia antecede *Eumênides* e sucede *Agamémnon*, rei micênico que sacrifica a filha mais jovem e que, por conta disso, morre pelas mãos da esposa, que, por sua vez, morre pelas mãos do próprio filho nas *Coéforas*.

Figura 34 – Plate 79 from "Los Caprichos":
Nadie nos ha visto, 1799.



Fonte: Metropolitan Museum of Art (2025).

Mas Goya é assustador não apenas pela representação de algo extraordinário ou sobrenatural. Uma reunião ordinária de curas, como na estampa *Ninguém nos viu* (Caprichos 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 horroroso em Goya pode surgir então basicamente de duas maneiras: primeiro, apenas nós vemos algo de monstruoso no interior de uma cena familiarmente humana; ou segundo, as criaturas já constituem a monstruosidade da representação, embora reconheçamos indícios humanos nelas. 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 o poeta francês: “Todas essas contorções, esses rostos bestiais, essas caretas diabólicas estão penetradas de humanidade”.¹¹⁶ A estranha animalização das fisionomias humanas, pelas circunstâncias, conduz à monstruosa verossimilhança do humano.

Se as circunstâncias animalizam o humano, isso significa que o ser humano pode sempre se desumanizar e que a humanidade não é coisa garantida. A verossimilhança reside também nessa possibilidade permanente de perdição do humano. É uma similitude negativa de nossa condição. Essa é a atração que a obra de Goya sente e que tende cada vez mais a senti-la, entre o capricho e o desastre, a tauromaquia e as pinturas negras. Nos seus desenhos também pressentimos essa guinada para o negativo. Se, por um lado, predomina o erotismo popular e a graciosidade dos gestos no Álbum A de Sanlúcar e vinga a sátira

¹¹⁶ BAUDELAIRE, *op. cit.*, p. 37.

de cortejos (c. 1794) no Álbum B, por outro lado, no Álbum C, impõem-se o requinte e a desolação de toda maldade nos porões de castigo da Inquisição, produzidos entre 1808 e 1814: aqui não há lugar para qualquer humor ou graça que o valha, pois ficamos perplexos: fácil repudiar e inevitável se perguntar sobre o que somos neste mundo. Ortega y Gasset tem uma nota interessante sobre a negatividade como solo a partir do qual se expressa o gênio goyesco em seus *Papeles sobre Goya*: “Nos quadros em que pintou *motu proprio* — casa de loucos, disciplinantes, mascaradas, degolações, naufrágios, pânicos — seu interesse é oblíquo. Pintou-os precisamente porque são temas humanamente negativos. Essa falta de humana simpatia pelos seres que pinta é precisamente uma das causas de seu estilo. Muitos já repararam que em suas composições, ao entrar o ser humano, fica *ipso facto* convertido em um boneco perfeitamente substituível por outro. As caras não são caras, são máscaras (*caretas*)”.¹¹⁷



¹¹⁷ ORTEGA Y GASSET, *op. cit.*, p. 290

IV. A ESTÉTICA DO GROTESCO: A BESTA HUMANA

Esse fascínio pelo negativo tem a ver com a estética do grotesco. O grotesco é, sem dúvida, um território seguro para pensarmos a fronteira entre a besta e o homem. Mas seu horizonte é mais aberto. Na origem, o grotesco significa confusão de formas, hibridismo e infundável mistura de elementos, sobretudo orgânicos: larvas, caules, insetos, folhas, orelhas e cabeças humanas, tudo em uma só composição. A palavra veio do termo italiano *grotta*, que significa gruta, usado “para designar determinada espécie de ornamentação”, segundo escreve Kayser, “encontrada em fins do século XV, no decurso de escavações feitas primeiro em Roma, e depois em outras regiões da Itália”¹¹⁸, vinda provavelmente da Ásia Menor. Há uma repulsa, por parte de Vitrúvio, no *De architectura*, contra essa moda bárbara. Um século antes de Cristo, encontramos essa crítica ao grotesco por parte de um defensor do naturalismo clássico, para quem a mimética destinava o valor da obra de arte: “aos retratos do mundo real, prefere-se agora pintar monstros nas paredes [...] os pedúnculos sustentam meias figuras, umas com cabeça de homem, outras com cabeça de animal”¹¹⁹. Esse estilo bárbaro se tornou uma referência aos artistas da Renascença, como Andrea Mantegna (c. 1431-1506), que tem um *Autorretrato grotesco* no Palazzo Ducale, em Mântua, de 1469.

Mas há também Agostino Veneziano (c. 1490-1540), Pinturicchio (1454-1513) e mesmo Rafael Sanzio (1483-

¹¹⁸ KAYSER, *op. cit.*, p. 17-18.

¹¹⁹ VITRUVIO, *apud* KAYSER, *op. cit.*, p. 18.

1520): são desenhos, afrescos e pinturas com motivações grotescas entre o fim do século XV e o começo do século XVI, sem falarmos dos excêntricos retratos de Giuseppe Arcimboldo (1527-1593).

Figura 35 – *Autorretrato*:
det. Câmara nupcial,
Palacio Ducal, Mantua.



Fonte: (Adaptado de)
Mantegna. El sueño de lo antiguo.
Madrid: Electa, 2001.

Figura 36 - *Ornamental
Panel*, Agostino Veneziano,
c.1514-36.



Fonte: Metropolitan
Museum of Art (2025).

Uma imagem interessante é a do sátiro do Castelo medieval de Lagnasco, na Itália, decorado em torno de 1560 por Piero Dolce. O sátiro dorme sobre as raízes de uma árvore que se ergue de seu ventre, como um imenso falo. No lugar das folhas vemos “figuras ridículas e monstruosas”, na expressão de Philippe Morel, caretas satânicas em corpos de inseto, cabeça de freira na forma de uma cobra com asas, aves de bicos pontudos e pássaros de caudas longas por todos os lados. “Duplamente perturbada pelo

estado de sono da razão e pela natureza bestial, luxuriosa, mas também diabólica do sátiro (rodeado por diabinhos de todo o gênero), a imaginação engendra formas ridículas e obscenas, insensatas e de pesadelos que se encontram um pouco por toda a decoração da galeria e que espalham, aqui e acolá, uma demologia carnavalesca”¹²⁰.

O *grotesco*, já na Renascença, contém em si uma ambiguidade: tem a ver com o lúdico e o fantasioso, por um lado, e o angustiante e o sinistro, por outro, propriamente *sogni dei pittori*, como será designado ao longo do século XVI¹²¹. “O monstruoso, constituído justamente da mistura dos domínios, assim como, concomitantemente, o desordenado e o desproporcional surgem como características do grotesco”¹²², alude Kayser, enquanto Montaigne, ao se referir aos próprios ensaios, chama-os de “grotescos e corpos monstruosos”, momento em que o conceito atravessa o sentido das artes plásticas para as artes do discurso, a filosofia e a literatura. Mais tarde, Schlegel, nas *Conversações sobre poesia* e na *Carta sobre o romance*, acentua a compreensão filosófica do termo: “a mescla do heterogêneo, a confusão, o fantástico [...] o estranhamento do mundo”, mas, além disso, comenta Kayser: “o caráter insondável, abismal, o interveniente horror em face das ordens em fragmentação”¹²³. O gênio moderno, para Victor Hugo, só será vivamente gênio se souber aproveitar as virtudes do grotesco para o sublime, já que o sublime, por si próprio, não produz o contraste: no “pensamento dos Modernos [...] o grotesco tem um papel imenso. Aí está por

¹²⁰ MOREL, Philippe. *Les grotesques. Les figure de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*. Paris: Flammarion, 2011, p. 234, tradução nossa.

¹²¹ KAYSER, *op. cit.*, p.20.

¹²² *Idem.*, p.24.

¹²³ *Idem.*, pp.56.

toda a parte; de um lado, cria o disforme e o horrível; do outro, o cômico e o bufo”.¹²⁴ O grotesco alcança um grau de nobreza e de verdade ao pôr, à luz do dia, o que é subterrâneo e temível no humano e no mundo, através das artes gráficas e literárias: o gênio moderno, ou a modernidade do gênio, torna-se a síntese de um antagonismo cuja expressão pode ascender mais puramente ao belo, justamente pela via negativa do lúgubre e do disforme.

A distinção entre o satírico e o grotesco ajuda também a esclarecer o conceito: 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 como fundamento qualquer juízo cuja moral salvguarde a condenação dos excessos ou a corrupção dos costumes. Neste caso, já não há lugar para o riso, tampouco para a censura do deformado. Esclarece Valeriano Bozal: “O grotesco não pretende nos conduzir ou reconduzir a uma vida boa, pretende nos ‘explicar’ ou ‘fazer ver’ a deformidade na qual estamos. Se preferir, mas não me parece muito acertado o que em seguida irei comentar, cabe dizer que nos situa no mundo do vício sem qualquer alusão à virtude, quicá porque a virtude não exista. 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”.¹²⁵

¹²⁴ HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. 2. ed. Prefácio de Cromwell. Trad. de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2002, pp. 30-31.

¹²⁵ BOZAL, Valeriano. Dibujos grotescos de Goya. *Anales de Historia del Arte*, N. Extra 1, 2008, pp. 407-426, , tradução nossa.

Nietzscheanamente, o grotesco está para além do bem e do mal, ao passo que o satírico permanece submisso ao reino da virtude. Bozal ainda fala de um grotesco trágico, que “não seria cômico, mas alheio ao riso”, e que utilizaria, “com um sentido diferente ao habitual, aqueles recursos que, como a ironia, o sarcasmo e a paródia, sempre pertenceram ao cômico”.¹²⁶ Goya se adiantou, para Bozal, no uso desse grotesco trágico.

Haveria uma distinção não apenas entre o satírico e o grotesco, mas também, por análise, entre o grotesco cômico e o grotesco trágico. Essa subversão dos recursos do cômico pela representação de um lugar sem saída para o riso ou a virtude, e mesmo sem saída para a evidência de algum sentido, seria a *guinada trágica* do grotesco em Goya: as fugas para o prazer lúdico da graça se fecham na mesma proporção em que a virtude deixa de ser um contraponto da censura moral. O que caracteriza o grotesco, independentemente de seu aspecto cômico ou trágico, é a contradição entre as formas ou fins de uma ação. Teria um parentesco também na origem com o estilo jocoso da *Poética* (1737), de Ignacio de Luzán, herdeiro já do cômico e guiado pelo princípio da *inadequação*, segundo a desproporção ou a deformação possíveis na sátira.¹²⁷ A conversão do grotesco cômico ao grotesco trágico se daria, na perspectiva de seu efeito no espectador, pela dificuldade de se rir imediatamente do erro ou de encontrar o chiste zombeteiro sobre um defeito qualquer, embora seja perceptível a deformação e o contraste.

¹²⁶ *Ibidem.*

¹²⁷ BOZAL, *op. cit.*, 2002, pp. 50-60.



Agora voltemos diretamente aos *Desastres da guerra*. Os desenhos preparatórios estão no Museu do Prado desde 1886, provindos da coleção de Valentín Carderera, que os, havia comprado do neto do artista, Mariano Goya. Desde 1862 as lâminas pertencem à Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Foram editadas no ano seguinte e, em 1870, acrescentadas mais duas à coleção. A gravura que abre a coleção antecipa seu pessimismo: *Tristes presentimientos de lo que vai acontecer*.

Figura 37 – Plate1 from “Los Desastres de la Guerra”:
Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer, c.1815.



Fonte: Metropolitan Museum of Art (2025).

Berute escreve: representa o povo espanhol nos instantes que precederam a invasão francesa.¹²⁸ Pouco depois dos *Desastres*, em 1819, Goya pintou *Cristo no Monte das Oliveiras* para as Escuelas Pías de San Antón, óleo sobre madeira, uma pintura escura, à exceção de alguns contrastes claros, o manto de Cristo, as asas do anjo. O personagem da gravura está na mesma posição do Cristo das Oliveiras, voltado um pouco mais para a nossa direção: está de joelhos e braços abertos. Mas na gravura não há céu, nem anjo, tampouco anjo e cálice como oferendas do céu. Apenas sombras, máscaras grotescas e o peso de uma escuridão profética que parece oprimir o homem de peito e feições à mostra.

Napoleão Bonaparte ocupou a Espanha para dominar Portugal e se defender contra os ingleses. O ministro Godoy já havia assinado o Tratado de Fontainebleau, através do qual a Espanha se comprometeria auxiliar Napoleão a tomar Portugal, o último aliado da Inglaterra no continente. Os conservadores apoiavam os franceses, sob a ilusão de que sustentariam Fernando, príncipe de Astúrias, filho de Carlos IV e inimigo político de Godoy. Godoy, desde a derrota em Trafalgar (1805), já perdia muito de sua popularidade. E para piorar, no dia 17 de maio de 1808, Fernando juntou uma multidão contra Godoy no Motim de Aranjuez, incentivado por uma parte da aristocracia: exigia a destituição do ministro e a entrega da coroa em seu favor, Fernando, responsável pelo golpe de Estado, e apoiado pela Guarda Nacional. Murat, general máximo do exército napoleônico, que estava em Aranda, se dirigiu a Madri logo após saber do motim. Murat persuadiu o rei

¹²⁸ BERUETE Y MORET. *Goya grabador*. Madrid: Blass, 1918, p. 71.

Carlos a não entregar o trono e sugeriu a pai e filho consultarem Napoleão no Castelo de Marracq, em Baiona, onde estavam os descendentes dos Bourbons, lá mantidos prisioneiros pelo imperador. O povo se reuniu na frente do Palácio Real no dia 2 de maio. Com a notícia do abandono da família real e a chegada das tropas francesas, a massa foi encorajada por jovens oficiais espanhóis, os capitães Luiz Daoíz e Pedro Velarde, a resistir à ocupação francesa. Depois de alguns conflitos na cidade, a resistência tomou a artilharia do quartel de Monte-León e distribuiu as armas para o levantamento. Murat teve o apoio do Conselho de Castilla, foi legitimado pela Junta governamental e teve a Guarda Imperial à sua mão, mas pediu reforços para conter a turba. Morreram muitos soldados franceses. Ao final, a militância patriótica na Puerta del Sol foi abatida com a chegada de tropas mercenárias de Napoleão. No dia seguinte, Murat condenou à morte todos os cúmplices e colaboradores da rebelião — os espanhóis armados e os que distribuíram libelos (folhetins) contra o imperador — e autorizou a queima de todas as comunidades onde havia sido morto algum soldado francês. Por fim, Murat decretou os fuzilamentos oficiais: os acontecimentos de 2 e 3 de maio de 1808, ambos pintados por Goya.¹²⁹

E a história segue. Napoleão obrigou Fernando a devolver a coroa em favor de Carlos IV, que abdicou em favor de José Bonaparte, irmão de Napoleão, que instaurou

¹²⁹ Dois acontecimentos que resultaram em duas pinturas históricas de Goya, ambas localizadas no Museo do Prado: *El dos de mayo de 1808 en Madrid* ou *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* ou *Los fusilamientos de Príncipe Pío*, de 1814 (Cf. THOMAS, *op. cit.*, 1979, pp. 11-26). Há um bom filme sobre o primeiro acontecimento, *El dos de mayo*, de 1927, dirigido por José Busch.

uma política decisivamente liberal: aboliu a Inquisição, os privilégios da Igreja e os tributos feudais, mas as oposições patrióticas e conservadoras se impuseram em lugares e tempos distintos. Os liberais se dividiram entre os favoráveis aos franceses e os contrários ao invasor. Toda essa tensão levou a Espanha a uma guerra civil.¹³⁰ Logo, esses espectros suspensos que abrem a coleção dos *Desastres* não revelariam a trágica encruzilhada do país? Houve ainda resistência em Bailén, depois em Saragoça, enquanto 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, expulsou, por fim, os franceses do continente ibérico. Napoleão é um herdeiro da Revolução Francesa, assim como, antes dele, Robespierre, com as diferenças próprias de suas camadas históricas. Robespierre é uma figura central no período revolucionário de queda dos girondinos e início de um período de repressão, nomeado Terror, contra os opositores da República, por meio, sobretudo, do Comitê de Salvação Pública. Período em que a França declarou guerra à Espanha por reprovar o regicídio de Luís XVI, de 1793, a guerra da Convenção, que só terminou em 1795, com o Tratado da Basileia. Na convenção de 1794, Robespierre advertiu que o terror e a virtude eram 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”.¹³¹

Logo, o horror da arte não seria, nas estampas dos *Desastres da guerra*, a continuação do terror da política por

¹³⁰ Cf. THOMAS, *op. cit.*, pp. 11-55.

¹³¹ Cf. ROBESPIERRE, M. Sur les principes de morale politique. In: *Ceuvres de Robespierre*. Paris: F. Cournol, 1866, pp. 294-308, tradução nossa.

outros meios? O terrorismo, na sua aparição contemporânea, contrarrevolucionário e efeito de uma articulação entre o imperialismo estadunidense, as elites econômicas do país e o militarismo ufanista de direita, a exemplo das ditaduras latino-americanas impostas nos anos 1960 e 1970, corresponde a uma ação regular e sistemática legitimada pelo Estado. Mais do que uma forma de fazer política, o terror ameaça a política como fundamento de uma ação coletiva e de um espaço em comum para o acordo, segundo a diferença de múltiplos interesses, crenças, etnias, classes e modos de vida. O terror ameaça a política pela política da ameaça, subsumida à prática do medo e da suspeita. A concentração dos poderes de uma sociedade, sobretudo pelo monopólio abusivo da força do Estado, produz mais resistências, e a opressão regular das diferenças inevitavelmente produz a guerra. Não seria a guerra a interrupção da política? Neste caso, não precisaríamos sequer inverter von Clausewitz, como faz Foucault, se admitirmos a guerra como o rompimento ou a suspensão da política, com a complexidade própria de um conflito de caráter internacional e imperialista, patriótico e civil, como foi o caso da Guerra da Independência espanhola, cujas consequências e desastres serviram de matéria para a audaciosa criação de Goya. A guerra é a condição de possibilidade para a política apenas no sentido teórico e hipotético.

Pensar filosoficamente a guerra é fundamental para tornar possível a vida comunitária e a atividade política, antes de submetê-las a um estado de suspeita de todos contra todos. Thomas Hobbes é sagaz em fazer da ideia de um contrato o princípio de sua filosofia política. A política nasce como a saída racional de um estado hipotético de combate entre os humanos por um contrato de concessão de suas liberdades individuais e direitos naturais.

Figura 38 – Plate 69 from “Los Desastres de la Guerra”:
Nada. Ello dirá, 1814-1815.



Fonte: Metropolitan Museum of Art (2025).

A política é necessária para não ficarmos como povos e pessoas, comunidades e países, à mercê da força de uns, mas sem a razão de outros, e sem a prosperidade mínima para permanecermos na terra, com uma alegria que faça valer a vida, por si mesma, já miserável e precária frente a tudo o que se sonha e deseja. Afinal, para que viemos ao mundo?

Para isso nasceste, diz a estampa número 12, que retrata uma cena de vômito de um sobrevivente sobre cadáveres, uma mancha preta que exala dos corpos, efeito do asco que mantém vivo o testemunho, e que talvez pudesse ser respondida com a estampa número 69: *Nada. Isto dirá*. Conta-se que o bispo de Granada chegou um dia ao estúdio de Goya e, ao ver tal gravura, falou: “Nada! Nada, ideia sublime!” (“*Vanitas vanitatum et omnia vanitas!*”). Goya, já

surdo, ao tomar em conta com seu empregado o que havia dito o clérigo, respondeu: “Ah, pobre Ilustríssima, de que maneira fui compreendido! Meu espectro quer dizer que fez a viagem à eternidade e que não encontrou nada por lá”.¹³² Manuela Mena diz que a imagem não necessariamente tem relação com o nada *post mortem*.¹³³ 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*, lemos na capa ou no envelope. Vemos uma balança inclinada à esquerda, onde 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, de modo que, se nos matamos, morreremos por nada. Em Goya, não há dignidade na morte ou na guerra, não há heroísmos.¹³⁴ Se há heroísmo, é por parte da resistência das mulheres. A mais clássica, a imagem de Agustina de Aragón, de costas, ereta sobre um amontoado de corpos, cadáveres compatriotas, no levante de Saragoça: *Que valor*, estampa 7 dos *Desastres da guerra*. *E são feras*, também dos *Desastres*. Contra fuzis, adagas e baionetas, as mulheres lutam como podem e com o que têm à mão, pedras e lanças; uma delas segura uma criança no dorso e, ao mesmo tempo, se inclina para atravessar o corpo de um homem com seu bastão. Mas não há apologia do heroísmo em Goya, nem reverência ao poder e à glória, tal como Jacques-Louis David retrata *Napoleão cruzando os*

¹³² MATHÉRON, *apud* MATILLA, *op. cit.*, pp. 338-340, nota 114.

¹³³ MENA, Manuela. *Espanoles eminentes II (VIII): Francisco de Goya* (Conferencia). Madrid: Fundación Juan March, 2008.

¹³⁴ BOZAL, Valeriano. *Goya. Entre Neoclasicismo y romanticismo*. Madrid: Grupo 16, 1989 pp. 114-115.

Alpes (c. 1801), com os nomes de grandes conquistadores (homens) inscritos na superfície das rochas, incluindo o do imperador francês. Muito pelo contrário, em Goya, predomina, na representação da guerra, a destruição e a ignomínia, com todos os seus efeitos: negação da clemência, indiferença e ódio, inevitavelmente repetidos pela própria oposição nacionalista e popular, a ponto, por exemplo, de perder a fisionomia a comoção humana, como a do espanhol ao matar os franceses a machadadas: seu olhar atravessa o vazio, sua careta não deixa de lembrar a máscara da morte, decisão sem volta. *O mesmo*, terceira estampa dos *Desastres*: o mesmo de ambos os lados, o mesmo terror da impotência, a mesma apatia em relação à súplica, a mimética do gesto assassino.

Figura 39 – Plate 3 from “Los Desastres de la Guerra”:
Lo mismo, 1810.



Fonte: Metropolitan Museum of Art (2025).

A dimensão do horror, aqui, não ultrapassa o universo humano, e pode, ao contrário, sob a naturalização da fome e da violência, defini-lo como um ato de revolta e de justiça, resistência fatalmente necessária. O conteúdo fantástico do horror é subvertido pelo absurdo naturalizado da guerra.

Tampouco, estampa 36: recostado à rocha, o soldado francês, alinhado e meditabundo, como a contemplar sua obra: um enforcado, que está à frente de uma fila de tantos outros enforcados, cujo número se perde nas linhas verticais de um bosque de árvores decepadas. Na crônica dos desastres, Goya evita qualquer legitimação da guerra. Talvez porque a vida por si não tenha sentido nos seus dois extremos: a brutalidade material ou a perfeição idealizada. Bozal julga ser a série, os *Desastres*, a representação mais cruel da Guerra da Independência, “a manifestação mais lúcida do patetismo: um sublime negativo que não produz consolo nem prazer algum”.¹³⁵ A ridícula, e sem sentido, magnitude da destruição. Essa é uma diferença que não pode ser descartada entre Goya e os pintores napoleônicos, “que legitimam a violência na sublime presença do herói, de suas virtudes e dos valores que expressa e difunde”, a exemplo de *Napoleão na batalha de Eylau*, pintada por Antoine-Jean Gros, em 1808. Ao contrário, “as imagens de Goya evitam qualquer legitimação”.¹³⁶ Se o *sublime* como experiência estética, muito simplificada, tem a ver com um sentimento de “assombro agradável” ou “agradável horror”, nos termos de Joseph Addison sobre Os

¹³⁵ *Idem*, p. 114.

¹³⁶ *Ibidem*.

prazeres da imaginação, de 1712¹³⁷, um sentimento provocado pela imagem do perigo e pela imensidão da natureza ou grandeza da história, o *patético*, inversamente, é incapaz de reverter esse duplo sentimento de terror e reverência, kantianamente pontuado, em prazer estético. Por isso, Bozal qualifica o horror da guerra dos *Desastres* como *sublime invertido*. Não há redenção contemplativa para o deleite estético, mas retenção patética para a crítica da barbárie.



Entre outubro e novembro de 1808, Goya viajou a Saragoça a convite do general Palafox. Muita coisa viu, sem dúvida, sinais e danos da guerra durante seu percurso. Mas para Goya não está em jogo apenas registrar 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”.¹³⁸ Por isso, a legenda da lâmina 44 dos *Desastres*, que se encontra na Calcografia Nacional de Madri: *Eu vi* (*Yo lo vi*). Mais uma vez uma mulher, no primeiro plano, com um bebê ao colo, segurando outra criança ao chão, que grita ou chora em direção a algo que não podemos ver, que está fora da representação. Dois homens à esquerda, no segundo plano, um dos quais clérigo, com seu chapéu religioso (*sombrero de teja* ou o *cappello romano*), puxa para si o outro, assustado com o que vê, mas que nós não vemos, na mesma direção que olha a criança ajoelhada, amparada,

¹³⁷ Cf. ADDISON, Joseph. *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Edición y traducción de Tonia Raquejo. Madrid: Visor, 1991.

¹³⁸ HUGHES, *op. cit.*, p. 322.

quase ao certo, por sua mãe. Ao fundo ainda é possível reconhecer uma paisagem com colinas e edificações, da qual chega uma massa de gente, espanhóis provavelmente, refugiados de suas cidades tomadas pelos franceses. A epígrafe *Eu vi* produz essa ambiguidade: vemos a cena, vemos o pavor das personagens no primeiro e no segundo planos, mas não vemos a causa dele, como em um teatro antigo, quando as feições e os gestos traduzem o espanto de uma cena e nos preservam, ao mesmo tempo, da visão de seu horror, cujo hálito não deixamos de pressentir. É também a voz do autor, testemunho da invenção a serviço da verdade.

Em Goya, o realismo absurdo da guerra sucede, à representação sobrenatural do horror. No entanto, ainda assim, subsiste nos *Desastres* o caráter fantástico, e isso mais decisivamente nos *Caprichos enfáticos*, a última sequência de lâminas da série, tradicionalmente numeradas de 65 em diante, mas sobretudo na parte final dela, “de onde Goya se serve de imagens figuradas, cuja compreensão não é imediata”.¹³⁹ Jesusa Vega, aliás, lembra da ênfase dada pelo britânico Nigel Glendinning a propósito não apenas da influência de Giambattista Casti, italiano constitucionalista e liberal próximo a Goya, mas de um protagonismo de sua fábula épica nos *Caprichos enfáticos: animais*

¹³⁹ Goya presenteou o amigo Ceán Bermúdez com um exemplar completo da coleção, contendo o título de *Fatales consecuencias de la sangrienta guerra en España con Buonaparte. Y otros caprichos enfáticos, en 85 estampas. Inventadas, dibujadas y grabadas por el pintor original D. Francisco de Goya y Lucientes*. En Madrid.”. Esse exemplar passou à propriedade de Valentín Carderera, pertenceu depois à coleção de Tomás Harris e desde 1975 se encontra em Londres, no British Museum. (VEGA, Jesusa. *Los Desastres de la guerra, un hito del arte contemporáneo*. In: *Desastres de la guerra. Estudios*. Barcelona: Planeta, 2008, pp. 50-339).

falantes, poema épico dividido em vinte e seis cantos. A linguagem alegórica, para Casti, conforme alude em seu prefácio, não passaria de um recurso literário para acusar vícios do sistema político e defeitos sociais, mas sem sofrer a condenação de um tirano e sem ter que nomear explicitamente um governo ou governante.¹⁴⁰ Goya tem um retrato Casti feito em c. 1802, logo após a morte do escritor, que se encontra no Museu Lázaro Galdiano, em Madri, um desenho a tinta sépia: os cabelos soltos, certa agudeza no olhar de um homem maduro, a menção de um sorriso retido pela introspecção.

A desumanização do mundo, visceral e realista nos *Desastres da guerra*, ganha, ao fim da coleção, nos seus *Caprichos enfáticos*, uma inumana e alegórica figuração da catástrofe, a exemplo de *Nada. Isto dirá*. Um cadavérico corpo ressuscitado, cercado de silhuetas passantes e formas grotescas, expurgadas de túneis e cavernas da escuridão. O *Abutre carnívoro* também serviria de exemplo à composição de um conteúdo fantástico na representação dos *Desastres da guerra*, uma provável alegoria da expulsão dos franceses do território espanhol. Com um tridente em mãos, um homem se destaca e está prestes a atingir o enorme animal pelas costas, como se o empurrasse morro acima. Embora seja gigante a ave, ela já não impõe mais medo.

É provável que o abutre já tenha sido atingido, porque perdeu a cauda e uma parte das asas. Por trás do homem, em uma espécie de declive, vemos o povo amontoadado, e se repararmos em suas feições, parecem rir e mesmo escarnecer do implacável fim da ave carnívora.

¹⁴⁰ CASTI, J. B. Los animales parleros.. Vertido en prosa castellana por J. M. L. y M. F. Barcelona: Ramón Martín Indar, 1840.

Figura 40 – Plate 76 from “Los Desastres de la Guerra”:
El buitre carnívoro, c.1814.



Fonte: Metropolitan Museum of Art (2025).

Mas 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?

Monstro feroz!, a penúltima gravura da coleção. O animal retratado já foi chamado, por um dos comentadores clássicos, de pré-histórico¹⁴¹, uma vez que, de fato, é realmente muito parecido com o *Megalocnus rodens*, uma espécie de ancestral do bicho-preguiça, que viveu há cerca de dois milhões de anos. Em 1870, um colecionador de Goya, Paul Lefort, descobriu duas gravuras adicionais dos

¹⁴¹ BERUETE Y MORET, *op. cit.*, p. 98.

Desastres em relação à série original da Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de 1862, as quais passaram a integrá-la. Trata-se de 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 no qual acomoda sua densa 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”.¹⁴² Mas pergunto, devoraria ou vomitaria o excesso de sua gula? Vemos dorsos contorcidos, corpos humanos aglomerados nas mais diversas posições. Haveria lugar para mais mortos dentro do insaciável animal? Haveria ainda um mundo para os sobreviventes, um desejo de comunidade, um sentido para a permanência na terra ou uma razão para a convivência? Todos são igualmente devorados e regurgitados pelo mesmo horror: a desumanização do mundo, e seu reverso, a consagração da barbárie. A guerra é terrível não apenas por ser uma probabilidade do humano, mas porque nela o que é humano deve abdicar de toda a medida, inclusive a medida da própria violência, para a qual se estabelece muitas vezes um método cujo princípio é a extensão e a multiplicação da dor, como no caso da tortura (usada também, é preciso dizer, para a manutenção da ordem e da paz dos sistemas totalitários de governo). Mas a representação da guerra pode ser horrível porque extrapola o sentido de nossa razão e a razão de estarmos no mundo. É claro que uma guerra pode ser inevitável, e não é à toa que se formaram guerrilhas revolucionárias e que muitos filósofos, de Cícero a John Rawls, pensaram o conceito da *guerra justa* (por

¹⁴² YRIARTE, *op. cit.*, p. 119.

si mesmo um problema, pois, como legitimar a guerra quando seu fenômeno ocorre fora do direito e da proteção jurídica?).¹⁴³ O problema é como estabelecer o limite (para povos e estados) depois de iniciado o conflito. Como ser justa quando já se trata de uma guerra? Como ser guerra e não massacre? E, sobretudo, como preservar os direitos humanos, contando já haver uma desmedida na origem, entre a invenção do inimigo e a necessidade de seu extermínio, sob a alegação, muitas vezes, de autodefesa.

O mundo se fecha e o vapor dos cadáveres vira chumbo no céu dos *Desastres*, enquanto a terra parece um deserto sem fim, uma planície sem esperança. Os *Desastres da guerra* representam a aversão pelo insuportável, sem que seja preciso necessariamente a forma do monstro para se reconhecer o horror, nos feitos e fatos que nenhum heroísmo redime. Motivo pelo qual o sobrenatural poderia ser duplamente concebido: é tanto o *ainda não* humano quanto o *não mais* humano, verossimilhança negativa do monstro no humano e do humano no monstro. O monstro selvagem da gravura está exausto de uma fome insaciável:

¹⁴³ O verbete sobre a *Guerra*, escrito por Umberto Gori para o *Dicionário de Política*, de Norberto Bobbio, abre uma discussão sobre a doutrina do *bellum justum*. Embora, ao fim do verbete filosófico, Gori relembre ser a guerra considerada hoje um crime contra a humanidade, há uma observação anterior sobre a teoria de Lenin: “Obviamente um estudo mesmo sumário do problema da legitimidade da Guerra não pode prescindir do exame da teoria leninista que trata da matéria, segundo a qual somente as Guerras resultantes das lutas de classe podem ser definidas como justas. Pertencem a esta categoria, por exemplo, as Guerras nacionais revolucionárias contra as potências imperialistas” (BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de política I*. Trad. de Carmen C. Varriale et al. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998, p. 576).

violação e medo, morte e suplício, em suma, tudo o que torna mais difícil a condição humana na terra.

Figura 41 – *Fiero monstuo!* (Fierce monster!), c.1810-1820.



Fonte: National Art Gallery (2025).

Os corpos se embolam entre os maxilares, não passam mais goela adentro. O monstro, tal como a história, está empanturrado de cadáveres. O anjo de Paul Klee, cujo rosto está voltado ao passado, bem gostaria de acordar esses mortos e juntar os fragmentos, como diz Benjamin na nona tese sobre o conceito de história. Mas uma

tempestade o impede de fechar as asas e o arrasta para o futuro. “Essa tempestade é o que chamamos progresso”.¹⁴⁴



¹⁴⁴ BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 226.

PALAVRAS FINAIS

Nos *Desastres da guerra*, é preciso lembrar, não há somente cenas de violência: execuções e pilhagens, torturas ou violações (cujo sofrimento, no caso, recai sobre as mulheres), há também fraternidade e consolação. Mas, geralmente, chegam tarde ou são insuficientes, o que acentua o caráter trágico da coleção. É o caso de *Não chegam a tempo* (52): duas mulheres erguem do chão uma moça de braços abertos, que traz consigo uma cândida expressão, provavelmente morta ou desfalecida de fome. *De que serve uma xícara?* (59), mais uma imagem do quadro da fome em Madri. Uma mulher tem à mão uma xícara. Parece destinada a um jovem desmaiado, cujo dorso é amparado por outra mulher mais velha, vestida de preto. Sucumbido entre corpos amontoados, não tem o jovem sequer forças para alcançar a taça. Precisaria comer. Há crianças também entre os moribundos. Vivos e mortos se confundem. Em torno das figuras, a técnica de água-tinta unifica o céu e a terra, sobram manchas e pontilhados brancos, como uma paisagem de sonho, quase religiosa, centrada na beatitude de um gesto sem recursos para a graça de uma salvação. Quando a comida chega, no prato de uma mulher de costas coberta por uma túnica, a exemplo da gravura *Caridade de uma mulher* (49), Goya destaca, mais ao fundo, como contraste, um sacerdote cuja silhueta o revela robusto, certamente bem alimentado, mergulhado na sombra de uma edificação, quicá uma igreja, impassível, como se nada pudesse fazer pelos miseráveis. Em todo o caso, nos *Desastres* predomina a angústia da invasão estrangeira, o pavor de não ter a quem socorrer, o horror de enterrar e calar seus parentes e compatriotas. Terminada a guerra, a Espanha vivia as próprias contradições: o absolutismo ultraconservador de Fernando VII, uma esperança maldita, o *Desejado*,

com quem o povo conta para se livrar da ocupação napoleônica e refundar uma nação. O monstro é a própria história, que devolve um mal no lugar de outro, pelo apego ao passado ou pela fantasia do progresso, à custa de um desastre civil que ameaça e compromete toda uma geração.

Os *Caprichos* não representam apenas uma sátira dos vícios morais e sociais. O monstro já aparece, nessa série, como interrogação e crítica da condição humana. Ao passo que a coleção dos *Desastres da guerra* corresponde menos à glória de um povo do que ao fracasso da política como arte de evitar a guerra, ou suspendê-la, fracasso da própria humanidade, que pode até conceber o pior dos mundos possíveis, mas não reconhece nele sua cumplicidade. A monstruosidade patética da guerra nos pertence desde sempre, histórica e politicamente. Sob a síndrome imperialista e a promessa liberal, a guerra moderna se converte em uma máquina de extermínio, de um povo ou país, cujo esquecimento coletivo, ou negação histórica, alimenta o grande monstro da guerra. Goya quer nos lembrar disso e assim nos atingir e nos comprometer, não pela via do prazer e da beleza, como formas da sensibilidade e da representação, mas pela via do repulsivo e do assombroso, em uma palavra, pela via do horror estético. Há uma guinada, contudo, no seu percurso gráfico: do horror fantástico para o realismo sórdido da guerra, para cujo efeito, na figuração inventiva do real, Goya preserva, por meio de suas alegorias, uma representação fantástica dos desastres bélicos em seu país.

Campo aberto para as artes plásticas e gráficas da modernidade: impressionismo,¹⁴⁵ expressionismo,

¹⁴⁵ “Renoir não tinha nascido e o impressionismo já ganhava um mestre”, escreve Pierre Cassier ao comentar *A leiteira de Bordéus*

surrealismo e dadaísmo. Resistência ao *abuso da beleza*, categoria que dá título a um dos livros de Arthur Danto. Ou, em outras palavras, subversão do belo — e de seus efeitos, o deleite do gosto ou o prazer contemplativo — como paradigma estético da arte.¹⁴⁶ Prognóstico para um século saturado por duas grandes guerras, intervenções imperialistas e uma sensação presente de risco para os direitos humanos, por cujo princípio não está em jogo apenas a

(c. 1826-1827), óleo sobre tela que se encontra no Museu Nacional do Prado, um dos muitos exemplos de um horizonte aberto ao movimento impressionista: “dont le buste gracieusement incurvé et le visage rêveur disent la mélancolique jeunesse. Pour lui c’est un adieu à la couleur et à la beauté: la lumière coule sur la coiffure et les épaules, divise les tons et papillotte dans une harmonie de bleus et de verts tendre. Renoir n’est pas encore né et l’impressionisme a pourtant déjà un maître” (GASSIER, *op. cit.*, p. 122).

¹⁴⁶ Como bem coloca Arthur Danto em *O abuso da beleza* (2003): “Parte da herança do Dadaísmo tem sido a desconfiança em relação à beleza, pelo menos na arte. Se a beleza não chegou a ser plenamente odiada, pelo menos houve uma atitude extrema: é melhor a arte ser repulsiva que ser bela” (DANTO, A. *O abuso da beleza*. Trad. de Pedro Süsskind. São Paulo: Martins Fontes, 2015, p. 90). Danto menciona o sonho de Tristan Tzara de *assasinar a beleza* e a adoção de experiências e materiais efêmeros para uma arte de combate: cartazes, caligramas, panfletos, recitações e *performances* de palco. Combate justamente contra um século aberto por uma guerra mundial. Por isso, no *Manifesto Dadá* (1918), Tzara fala de “varrer e limpar”, “afirmar a limpeza do indivíduo após um estado de loucura de um mundo abandonado nas mãos de bandidos, que se despedaçam uns aos outros e destroem os séculos”. Esclarece Danto: “É ao Dadaísmo que me refiro primordialmente no projeto de desconectar a beleza da arte como uma expressão de repugnância moral contra uma sociedade para a qual a beleza era um valor estimado, e que estimava a própria arte por causa da beleza” (*Idem*, pp. 52-53).

preservação da vida e o limite para o excesso de poder, mas a dignidade a partir da qual faça sentido, e antes seja possível, a existência pessoal e coletiva no mundo. Se a imaginação abandonada da razão produz monstros impossíveis, em contrapartida, a razão não pode prescindir da imaginação para as artes, nem da sensibilidade para a vida, à custa de perder de seu horizonte o sofrimento do outro, seja humano ou animal. O que é dado à arte como representação do horror não é necessariamente suportado no mundo como um signo de terror. Em 1784, no ano em que Kant publicou *O que são as Luzes?*, quando a maioria da razão se convertia no princípio do humanismo moderno, Goya escreveu a seu amigo Zapater: “Eu já não temo as bruxas, duendes, fantasmas [...]. Nem qualquer classe de corpos eu temo, exceto os humanos”.¹⁴⁷ Foi esse preceito pessimista que imprimiu, à parte da obra do aragonês, uma estética do horror ou, antes, o que há de mais terrível no mundo, a doença e a guerra, serviu a ele de matéria para uma acentuação trágica da vida e, ao mesmo tempo, crítica da arte? Não haveria nisso tudo um humanismo lúcido e desesperado, não mais disposto a contar com a melhor das inclinações da humanidade, tampouco supor o mais razoável uso público da razão? A modernidade gráfica e marginal de Goya abre uma dupla via de cruzamentos entre a estética e a filosofia da arte, a filosofia da arte e o pensamento político. É possível seguir seus rastros para enfrentarmos, e questionarmos, nosso próprio tempo.



¹⁴⁷ GOYA, *op. cit.*, 2002, p. 286, tradução nossa.

REFERÊNCIAS

Referências bibliográficas

- ADDISON, Joseph. *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Edición y traducción de Tonia Raquejo. Madrid: Visor, 1991.
- ALFONSO, Ricardo Miguel. "El pensamiento estético de Willian Hogarth: teoría y práctica". In: *Conciencia y crítica de una época (1697-1764)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Calcografía Nacional), 1998.
- ALHAMBRA, Luis Peñalver. *El pensamiento nocturno de Goya. En la noche de Los disparates*. Salamanca: Taugenit Editorial, 2020.
- ANGLÉS, E. A. *Goya*. Traducción de Iolanda Saró. Navarra: Gráficas Estella, 1999.
- ARAUJO SÁNCHEZ, Ceferino. *Goya*. Madrid: La España Moderna, 1895.
- BATICLE, Jeannine. *Francisco de Goya*. Traducción de Juan Vivanco. Barcelona: Ediciones Folio, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. Alguns caricaturistas estrangeiros. In: *Escritos sobre arte*. Org. e trad. de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 1998.
- BELLEI, Sérgio Luiz Prado. *Monstros, Índios e Canibais - Ensaios de Crítica Literária e Cultural*. Florianópolis: Insular, 2000.
- BERUETE Y MORET, A. *Goya grabador*. Madrid: Blass, 1918.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de política I*. Trad. de Carmen C.

- Varriale *et al.* Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.
- BOBBIO, Norberto. *Direita e Esquerda - Razões e significados de uma distinção política*. Trad. de Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: UNESP, 2011.
- BORGES, Jorge Luís. *Um livro de entrevistas*. Org. e trad. de Floriano Martins. São Pedro de Alcântara: Nephelibata, 2013.
- BOZAL, Valeriano. *Historia del arte en España. Desde Goya hasta nuestros días*. Madrid: Istmo, 1985.
- _____. *Goya, grabador (1): Los caprichos* (Conferencia). Madrid: Fundación Juan March, 1994.
- _____. *Dibujos grotescos de Goya. Anales de Historia del Arte*. N. Extra 1, 2008, pp. 407-426.
- _____. *Goya. Entre Neoclasicismo y romanticismo*. Madrid: Grupo 16, 1989.
- _____. *Goya y el gusto moderno*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- _____. *Pinturas negras de Goya*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2009.
- BRION, Marcel. *Art fantastique*. Paris: Alibin Michel, 1961.
- CAILLOIS, Roger. *Cohérences aventureuses: esthétique généralisée – au couer du fantastique – la dissymétrie*. Paris: Gallimard, 1976.
- CALLOT, Jacques. *Catalogue de l'exposition*. Nancy: Musée Historique, 1992.
- CARROLL, Noël. *A filosofia do horror. Ou paradoxos do coração*. Trad. de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.
- CASTI, J. B. *Los animales parleros*. Vertido en prosa castellana por J. M. L. y M. F. Barcelona: Ramón Martín Indar, 1840.
- CHABRUN, Jean-François. *Goya*. Trad. de Maria dos Anjos Lima Vieira Cardoso. Cacém: Editorial Verbo, 1974.

- CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. Trad. de Waltensir Dutra *et al.* 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- CONNELLY, Frances S. *Lo grotesco en el arte y la cultura. La imagen en juego*. Traducción de Amaya Bozal. Madrid: Antonio Machado Libros, 2015.
- CORRAL, José Luis (prólogo). *Los desastres de la guerra de Francisco de Goya*. Barcelona: Edhasa, 2005.
- DANTO, Arthur. *O abuso da beleza*. Trad. de Pedro Süsskind. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- ECO, Umberto. *Historia de la fealdad*. Traducción de Maria Pons Irazazábal. Barcelona: DeBolsillo, 2016.
- ENCINA, Juan de la. *Goya en Zig-Zag. Bosquejo de interpretación biográfica*. Madrid: Espasa-Calpe, 1966.
- ESTARICO, Leonardo. *Francisco de Goya, el hombre y el artista*. Buenos Aires: Editorial El Ateneo, 1942.
- FERRARI, Enrique Lafuente. *Goya. Dibujos*. Bilbao: Silex, 1980.
- FICACCI, Luigi. *Piranesi: Águas-fortes*. São Paulo: Taschen, 2006.
- FÖLDÉNYI, László. *Goya y el abismo del alma*. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. Trad. de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. *Los anormales*. Traducción de Horacio Pons. 4. ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- GASSIER, Pierre. *Goya*. Genève: Skira, 1955.
- GAUTIER, Théophile. Francisco de Goya y Lucientes. In: *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*. . Paris: Au Bureau du Journal, 1842, pp. 337-345. Disponível em:
- GLENDINNING, Nigel. *Goya: la década de los Caprichos*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992.
- _____. "El arte satírico de los Caprichos; con una nueva síntesis de la historia de su estampación y divulgación". In: *Caprichos de Goya, una aproximación y tres*

- estudios*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Calcografía Nacional), 1996.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC Editora S. A., 1999.
- 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. Madrid: Fundación Banco Central Hispánico, 2016.
- _____. *Cartas a Martín Zapater*. Edición y traducción de Mercedes Águeda y Xavier de Salas. Madrid: Ediciones Istmo, 2003.
- _____. *The Disasters of War by Francisco de Goya y Lucientes*. Introduction by Philip Hofer. New York: Dover Publications, Inc., 2015.
- GUINARD, Paul. *Pintura española. 2. de siglo de oro a Goya*. Barcelona: Editorial Labor, 1972.
- HELLENS, Franz. *Le fantastique reel*. Amiens: Editions Sodi, 1967.
- HERVÁS LEÓN, Miguel. *Luz sobre la Quinta de Goya y sus Pinturas negras*. Madrid: Fundación Tatiana Pérez de Guzmán el Bueno, 2015.
- HUGHES, Robert. *Goya*. Trad. de Tuca Magalhães. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Prefácio de Cromwell. Trad. de Célia Berrettini. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- JACOBS, Helmut C. *El sueño de la razón*. Traducción de Beatriz Galán Echevarría y Helmut C. Jacobs. Madrid: Iberoamericana, 2011.
- JUNQUERA, Juan José. *Goya frente a la Guerra de la Independencia*. Madrid: Edición personal, 2014.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. 3. ed. Trad. de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

- _____. *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Traducción de Luis Jiménez Moreno. Madrid: Alianza Editorial, 2015.
- KAYSER, Wolfgang Johannes. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- LÓPEZ VÁSQUEZ, José Manuel Bernardi. *Los Caprichos de Goya y su interpretación*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1982.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel Bernardi. Los Desastres de la Guerra de Goya como un libro de emblemas estoicos. In: *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio*. Santiago de Compostela: Andavira, 2013.
- LOVECRAFT, H.P. *O horror sobrenatural em literatura*. Trad. de Celso M. Parcionik. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- MATHERON, Laurent. *Goya*. Paris: Schulz et Tuillie, 1858.
- MATILLA, José Manuel. Disparate de miedo. In: *Goya en tiempos de guerra*. Madrid: Museo del Prado, 2008.
- MENA, Manuela. *Espanoles eminentes II (VIII): Francisco de Goya* (Conferencia). Madrid: Fundación Juan March, 2008.
- MENARD, Pierre (curadoria). *A sociedade Cavalieri (1585-1914)*. Trad. de Pierre Lapalu. São Paulo: Université Autonome de Toulouse/Caixa Econômica Federal, 2015.
- MOREL, Philippe. *Les grotesques. Les figure de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*. Paris: Flammarion, 2011.
- NORDSTRÖM, Folke. *Goya, Saturno y melancolía. Consideraciones sobre el arte de Goya*. Traducción de Carmen Santos. Madrid: Machado Libros, 2013.
- NOVALIS. *Hinos à noite*. Trad. de Felipe Vale da Silva. São Paulo: Clepsidra, 2019.

- ORTEGA Y GASSET, José. *Papeles sobre Velázquez y Goya*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- POTOCKI, Jan. *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. Traducción, prólogo y notas de Mauro Armiño. Madrid: Valdemar, 2010.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Don Francisco de. *Obras completas (Obras en prosa)*. Estudio preliminar, edición y notas de Felicidad Buendía. 6. ed. Madrid: Aguilar, 1981.
- REBOLL, Antonio Lazaro. *Facing monstrosity Goya's Los Caprichos*. (Thesis). Nottingham: University of Nottingham, 2004.
- ROBESPIERRE, Maximilien de. Sur les principes de morale politique. In: *Œuvres de Robespierre*. Paris: F. Cournol, 1866.
- ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Tragicomedia de Calisto y Melibea. Zaragoza: Editorial Ebro, 1978.
- SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo: uma questão alemã*. Trad. de Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do belo*. Trad. de Jair Barboza. São Paulo: UNESP, 2003.
- SHELLEY, Mary. *Frankestein o el moderno Prometeo*. Traducción de Silvia Alemany. Barcelona: Penguin Clásicos, 2015.
- SYLVESTER, David. *Sobre arte moderna*. Trad. de Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SOUZA, Davi de. *Realidade artificial: a literatura fantástica pensada como tópico filosófico e experiência de pensamento*. (Ensaio de pós-doutorado). Florianópolis, 2013.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Goya: La quinta del Sordo*. Granada: Albaicin/Sadea Editores, 1966.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do belo*. Trad. de Jair Barbosa. São Paulo: UNESP, 2003.
- TODOROV, Tzvetan. *Goya à sombra das Luzes*. Trad. de Joana Angélica d'Avila Melo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

- _____. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- THOMAS, Hugh. *Goya. El tres de mayo*. Traducción de Ramon Barnils. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1979.
- TRICOT, Xavier. James Ensor, painter of the macabre and comic grotesque. In: *The Grotesque Factor*. Málaga: Fundación Museo Picasso Málaga, 2012.
- VALLENTIN, Antonina. *Goya, a sua vida e a sua obra*. Trad. de Mário Henrique Leiria. Lisboa: Livros do Brasil, 1959.
- VAX, Louis. *L'art et la littérature fantastiques*. 3. ed. Paris: PUF, 1970.
- VEGA, Jesusa. Los Desastres de la guerra, un hito del arte contemporáneo. In: *Desastres de la guerra. Estudios*. Barcelona: Planeta, 2008.
- YRIARTE, Charles. *Goya. Sa biographie. Les fresques, les toiles, les 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.

Referências das imagens

- Capa do livro – (Adaptado de) Yale University Art Gallery. Arthur Ross Collection (published 1863). <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/179143>.
- Figura 1 – *Goya entonces y ahora*. Pinturas, Retratos, Frescos. Fotografia Max Seidel. Prólogo E. L. Ferrari. Colecciones Genio del Arte. Madrid: Ediciones Encuentro, 1983.
- Figura 2 – *Goya. El Cuaderno Italiano (1770-1786)*: Los Orígenes del arte de Goya. M. B. M. Marqués y J. Urrea. Museo del Prado, 1994.
- Figura 3 – *Los retratos Goya*. National Gallery. Xavier Bray (dir./trad). Madrid, Turner, 2015.
- Figura 4 e Figura 6 – ANGELIS, Rita de. *L'opera pittorica completa di Goya*. Milano, Rizzoli, 1974. Ed. en español rev. por José Gudiol, Barcelona, Noguer, 1976.

Figura 5 – GASSIER, P. *Dibujos de Goya. Estudios para grabados y pinturas*. Barcelona: Noguer, 1975.

Figuras 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 30, 31, 33, 34, 37, 38, 39, 40 – Metropolitan Museum of Art, New York. Disponível em:

<https://www.metmuseum.org/pt/met-publications/goya-in-the-metropolitan-museum-of-art>.

Figura 13 – Rijksmuseum, Amsterdam. Disponível em:

<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/An-Audience-with-Death--4b6487bf70e402ccc5e8f6c498223c5f>.

Figura 21 –GASSIER, P. *Goya*. Genève: Skira,1955.

Figura 27 – *Dessins de Goya au musée du Prado*; texte d'André Malraux. Editor: Skira, 1947.

Figura 29 – *Goya, 1746-1828: Biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas*. José Gudiol. Barcelona: Polígrafa, D.L. 1970.

Figura 32 – *Goya*. José Gudiol. Barcelona: Polígrafa, D.L. 1984.

Figura 35 –Mantegna. *El sueño de lo antiguo*. Colección de monografías a cargo de S. Peccatori y S. Zuffi. Madrid: ELECTA / GRIJALBO MONDADORI, 2001.

Figura 36 – Metropolitan Museum of Art, New York. Disponível em:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/342937>.

Figura 41 – National Art Gallery. Washington D.C. Disponível em:

<https://www.nga.gov/artworks/48198-fiero-monstruo-fierce-monster>.

Emblema usado para separação de parágrafos e capítulos:

F. de Goya, *Self-portrait*. Brush, carbon black ink, c.1796.

Fonte: (Adaptado de) Metropolitan Museum of Art. Credit Line: H. B. Dick Fund, 1935. Disponível em:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/334004>.

SOBRE O AUTOR



Jason de Lima e Silva é professor do curso de Filosofia na Universidade Federal de Santa Catarina. Atua na área de Ensino de Filosofia pelo Departamento de Metodologia de Ensino do Centro de Ciências da Educação, com pesquisas em Estética e Filosofia da Arte. Coordena o grupo *Filosofia, Arte e Educação* (CNPq) e a série homônima pela Apolodoro Virtual Edições (Guarapuava/PR). É membro colaborador do grupo de investigação *Gráfica y creación digital* (HUM822), da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Sevilha, Espanha.

Os estudos sobre Francisco de Goya y Lucientes já me acompanham há mais de uma década. Uma década de estudos, aliás, é pouco, quando se pensa na vasta obra do mestre aragonês e na fiada de livros, críticas, poemas, biografias e romances a seu respeito. Seu nome ultrapassa seu país de origem, mas ainda é pouco conhecida sua obra no Brasil, sobretudo sua obra gráfica. Como proveito filosófico de nosso tempo, proponho uma pergunta ao leitor: que dilemas estéticos e políticos Goya assume através de uma representação do horror? Procuro examiná-la segundo três fronteiras, cuja decisiva e encerrada separação será sempre problemática: 1. a fronteira entre o real e o fantástico, na representação do mundo, 2. a fronteira entre o humano e o monstro, na experiência do horror, e por fim, 3. a fronteira entre o animal e o humano, na estética do grotesco. Goya se converte assim no passo decisivo para uma filosofia da arte. Esta é, em boa medida, a razão deste livro.

Jason de Lima e Silva

Concepção da obra e da série
Grupo de Pesquisa
Filosofia, Arte e Educação
(UFSC/CNPq)



Apolodoro Virtual Edições



978-65-88619-85-8