

GOYA: CONFLITOS

**Subjetividade, história e arte na passagem do século XVIII para o XIX,
a partir de um estudo da vida e obra de Goya**

*Patricia Vianna Getlinger**

Goya é um dos pintores espanhóis mais populares da história. Mas que Goya? O dos quadros iniciais, alegres e coloridos, ou o das pinturas densas, tristes e cinzentas, o pintor do final da vida? Que passagem se dá entre Goya campestre, alegre, de cores claras e movimentos leves, Goya das tapeçarias, para Goya de críticas agudas, de cores escuras, de tom grave e pesado? Para além da evolução técnica e artística, há um hiato interessante na vida deste pintor.

Não é possível, entretanto, preencher esse hiato. Pois preenchê-lo implicaria buscar fatores determinantes em sua história de vida. E é difícil falar em determinação, quando se estuda a vida e a obra de alguém. Entretanto, há uma obra artística, há uma história de vida e há a história de uma nação, a política, a economia, a cultura etc. da Espanha dos séculos XVIII-XIX. Parece-me possível, assim, buscar algumas conexões, que não pretendem chegar à 'hipótese verdadeira', mas procuram estabelecer alguns sentidos possíveis ao que estou chamando de hiato na vida de Goya.

A intenção aqui é, portanto, mapear alguns fatos reconhecidamente importantes de sua vida e de sua época, tentando estabelecer entre eles uma relação de pertinência mútua. Assim, as condições históricas, culturais etc., são cenário da condição de vida: participam dos processos de criação e dos processos psicológicos envolvidos enquanto condições que podem esclarecer algo.

Como diz Octavio Paz (1990; p. 15), a respeito de Juana Ines de la Cruz, "... a vida e a obra se desenrolam em uma sociedade dada e, assim, só são inteligíveis dentro da história desta sociedade; por sua vez, esta história não seria a mesma sem a vida e a obra de sor Juana." Poder-se-ia dizer que há 'rima' entre época, vida e obra.

Há 'rima' entre as transformações da Europa de 1789, as experiências próprias de Goya neste período e a guinada em sua produção artística. Esse

* Psicóloga clínica. Mestranda do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP. Professora da Universidade Paulista (UNIP).

texto pretende situar o que no meu entender são os pontos fundamentais que compõem essa trama. Trama de uma vida, mas também trama da história espanhola deste período. Resolução de conflitos pessoais, mas também, em alguma medida, inauguração de um novo modo de lidar com a subjetividade e com a singularidade. Esse texto pretende, portanto, abordar o que penso ser os principais conflitos que podem ser vistos como importantes na articulação dos modos de subjetivação desse período histórico. Francisco José de Goya Y Lucientes participa como sujeito e como objeto da 'geração' de uma nova forma de organização da subjetividade. Forma característica da modernidade – que coloca o sujeito num outro lugar, sob um outro prisma, que nos constitui e que até hoje reproduzimos.

Cenário de uma vida

O pintor espanhol Francisco José de Goya y Lucientes viveu entre 1746 e 1828. Com exceção de três anos que passou na Itália, e dos últimos quatro anos de vida, em que residiu em Bordeaux, viveu praticamente em seu país natal. Nasceu em Fuendetodos, perto de Saragoça, filho de um artesão (um 'folheador a ouro') e de uma pequena aristocrata falida. Ainda muito jovem, teve seu interesse dirigido para a pintura, e já com a idade de vinte anos foi aceito no ateliê de Francisco Bayeu, pintor bastante considerado por ser um dos melhores alunos do alemão Anton Raphael Mengs, na Espanha, e reconhecido pelo fornecimento de telas para a manufatura de tapeçarias reais. Em 1769, apenas três anos após, parte para a Itália, onde suas atividades são desconhecidas dos biógrafos. Retorna à Saragoça em 1771 e recebe, através da influência de Bayeu, a encomenda de sua primeira obra religiosa. Em 1773, casa-se com Josefa Bayeu, irmã do pintor, e instala-se em Madri.

Além da convivência com a pintura de Mengs, marcada por uma tendência neoclássica, Goya teve contato com a pintura barroca, através de Solimena, Luca Giordano, Luzán e Gianquinto. As criações simultaneamente realistas e satíricas de Tiepolo também não eram desconhecidas do pintor, que contava agora 27 anos e possuía uma formação sólida e eclética em pintura.

Mais tarde, Goya diria que teve três grandes mestres na pintura: a natureza, Velázquez e Rembrandt. Esta forte influência, principalmente a de seu conterrâneo, não ocorre antes de 1778, ano em que Goya se dedica a reproduzir em água forte as mais célebres obras do grande pintor. É por meio deste contato que Goya começa a desenvolver a possibilidade de penetrar os mais profundos sentimentos e sofrimentos humanos e de posteriormente expressá-los com fidedignidade impactante.

Goya se desenvolve num contexto de renovação histórica e cultural, clima permitido pelo rei Carlos III, que permanece no poder de 1756 a 1788. Apesar de não ser um profundo conhecedor das artes, o rei trouxe a Madri engenheiros e arquitetos italianos, responsáveis pela construção de inúmeras obras baseadas no espírito do modernismo racional.

Assim surgiu o palácio real, o palácio Grimaldi, o museu do Prado, as residências dos duques de Alba e dos duques de Osuna Benavente, entre muitas outras. Tais obras, por sua vez, exigiam decoração e mobília; foi criada a primeira manufatura nacional de tapeçarias, e para a execução das telas que serviriam de modelo, foram trazidos os pintores italianos Jacopo Amigoni, Andrea Procacini, Luca Giordano e Corrado Guiseppe (cf. Cerruti, 1966; p. 6). Foi por intermédio de Carlos III que o próprio Mengs chegou à Espanha, em 1761, trazendo a ênfase no retorno à arte grega e à sua imitação. Atualmente este pintor é considerado de menor importância, mas na época foi responsável por um movimento significativo da história da arte europeia: a espiritualização e moralização da arte, em oposição à frivolidade característica, por exemplo, da corte de Luis XIV, evidente no palácio de Versalhes. Deve-se ainda a Carlos III, o reconhecimento do artista veneziano Giambattista Tiepolo, que faleceu na Espanha após deixar neste país muitas de suas grandes obras.

Do final de 1774 ao ano de 1786, Goya habilmente prepara/espera a possibilidade de tornar-se o pintor oficial do rei. Dedicou-se, sem muito entusiasmo, à execução de quadros religiosos, em igrejas e conventos, nos quais é particularmente influenciado pelo pintor Tiepolo, e principalmente à execução de telas para tapeçaria. (Óleos de grandes dimensões, destinados a servir de modelo para tapeçaria.) A primeira encomenda oficial importante de sua carreira, feita pelo próprio Anton Raphael Mengs, provavelmente a pedido do cunhado Bayeu, foi justamente uma tela para tapeçaria. A partir desta, Goya executou várias séries de telas com tal finalidade. É nessas obras que se manifesta muito do que se pode considerar o estilo do jovem Goya.

Ele retrata, em quase todas as séries que elabora – para a decoração de quartos, salas, ante-salas etc., de nobres e do rei – a atmosfera típica do século XVIII. Assim, apesar da influência do neo classicismo de Mengs, Goya encontra-se mais próximo do estilo e dos temas do rococó. Inspirando-se na vida cotidiana dos madrilenhos, Goya representa passeios em parques, piqueniques, jardins e encontros, cujo clima é alegre e tranquilo. Há também cenas envoltas por certa melancolia, cenas que retratam o “espetáculo de um mundo que não procura (qualquer) razão profunda de existir”, estando ao sabor das estações, sem ser perturbado por surpresas ou imprevistos; “cenas da vida cotidiana do povo, tal qual os príncipes têm prazer em imaginar” (ibid.; p. 31).

Ainda que incipiente, começa a delinear-se a aptidão do pintor em captar momentos e movimentos psicológicos. Da mesma forma, a combinação harmoniosa de cores contrastantes já revela sua originalidade.

O interesse por temas populares, típico do final do rococó, interesse por camponesas e sujeitos do povo em cenas campestres, revela em imagens realistas o trabalho árduo e a miséria e já traz consigo o caráter trágico em alguns dos rostos retratados. O caráter trágico será uma das marcas principais do período maduro de sua pintura.

No traço e nas cores de Goya, assim como na expressividade de seus claros e escuros, estão contidos os elementos que fariam com que fosse reconhecido como um dos grandes pintores da história. As telas para tapeçaria, no entanto, ainda não possuem toda esta força.

Goya na corte espanhola: uma máscara cortesã?

Na época em que habita a corte, Goya tinha a preocupação em adequar-se aos interesses da aristocracia e da corte espanhola. É assim que seu olhar se dirige à 'realidade' que lhe interessa, para retratá-la através de uma aproximação 'natural' dos objetos e das pessoas. Apesar das imagens realistas e do caráter trágico que se expressa em muitas das telas para tapeçaria, além da vivacidade de cores e de movimentos contidos nelas, é possível dizer que a presença destes elementos relaciona-se mais com o interesse nessa adequação do que com a expressão da própria subjetividade de Goya. As cenas do cotidiano campestre ganham, dessa maneira, o contorno idealizado de uma natureza amena e protetora. É comum a L. Cerutti e a E. Helman (1983) a interpretação segundo a qual existe uma distância estética entre o pintor e os temas populares que retrata, como se por vezes Goya acabasse compartilhando da visão que os nobres tinham do povo. Também Ortega y Gasset (1982), pronuncia-se sobre este aspecto, considerando a falta de interesse do pintor por tais temas, que seriam apenas um pretexto para uma representação viva da realidade, sem qualquer conotação social.

Um estudo a partir dos auto-retratos do autor, permitem a Helman (1983; p. 38) falar numa "máscara cortesã – que talvez houvesse chegado a substituir o rosto próprio", numa alusão à adaptação e perfeita integração de Goya ao ambiente e ao *establishment* da corte espanhola. Talvez não seja por acaso que esta só o receba como pintor oficial neste momento, 1786, e graças à amizade protetora do ministro Floridablanca, que teve início nos primeiros anos da permanência em Madri e o acompanhou durante toda a vida.

Alguns aspectos do ambiente da corte a que se refere Helman podem talvez ser compreendidos como um reflexo da situação política e econômica deste período em que se encontrava não só a Espanha, mas boa parte da Europa. Historicamente calcada no modelo feudal, a estrutura política do século XVIII era marcada pela rígida separação entre as atividades rurais e urbanas; tal separação não raro atingia até o tipo físico: os habitantes das cidades eram mais altos, vestiam-se diferentemente, “tinham provavelmente um raciocínio mais rápido e eram mais letrados” (Hobsbawn, 1991; p. 28). Quanto ao que se passava fora de sua província, no entanto, sabiam tão pouco quanto os camponeses. A distinção entre os habitantes da cidade e do campo visava, entre outros objetivos, facilitar a coleta de impostos e manter estabilizada uma economia baseada justamente na hierarquia entre uma ‘classe alta’ (monarquia, nobreza e igreja), uma ‘classe intermediária’ (que se tornaria a burguesia) e uma ‘classe baixa’ (camponeses com ou sem terra, artesãos e domésticos) (cf. *ibid.*; p. 20 - nota de rodapé).

O ponto crucial do problema entre camponeses e nobres, relevante para se compreender o que se passava na corte em que Goya vivia e à sua volta, é a relação entre os responsáveis pelo cultivo da terra e os que possuem a terra; entre os que produzem e os que acumulam riqueza. A Espanha não se destacava por ser uma região politicamente avançada – nas áreas de servidão, os duques e barões proprietários extorquiam toda a produção dos camponeses, e tinham nesta atividade a garantia de sua fonte de renda.

Economicamente, no entanto, este modelo começava a dar sinais de ruína.

Os gastos da nobreza aumentavam e as fontes de renda não mais davam conta de uma economia em princípio de complexificação. Os privilégios de *status* e nascimento eram então mais e mais explorados. Os nobres expulsavam dos postos reais rentáveis os que provinham de um berço menos abastado, fazendo com que o número de funcionários plebeus nos serviços da coroa caísse brutalmente.

Através do crescente intercâmbio de comunicação e conseqüente possibilidade de comparação entre os países da Europa, na última parte do século XVIII, era imperativa uma revisão e reelaboração dos valores, objetivos e métodos do sistema monárquico vigente. Primeiramente, esta comparação imprimiu a necessidade de coesão e eficiência dos reinados; e além disso, tornou internacional o sucesso do poderio capitalista britânico. Tais condições levaram monarcas a reavaliar e propor programas de modernização intelectual, administrativa, social e econômica. Disseminou-se a adoção de *slogans* do ‘iluminismo’ entre os príncipes, embora a monarquia, mesmo a mais ‘progressista’, não quizesse abrir mão do poder que detinha como proprietária. Acreditava-se no progresso do conhecimento humano, por meio da racionalidade, no

progresso científico e tecnológico, assim como no progresso da produção e do comércio. Inicia-se um confronto entre os antigos ideais aristocráticos e as novas concepções burguesas.

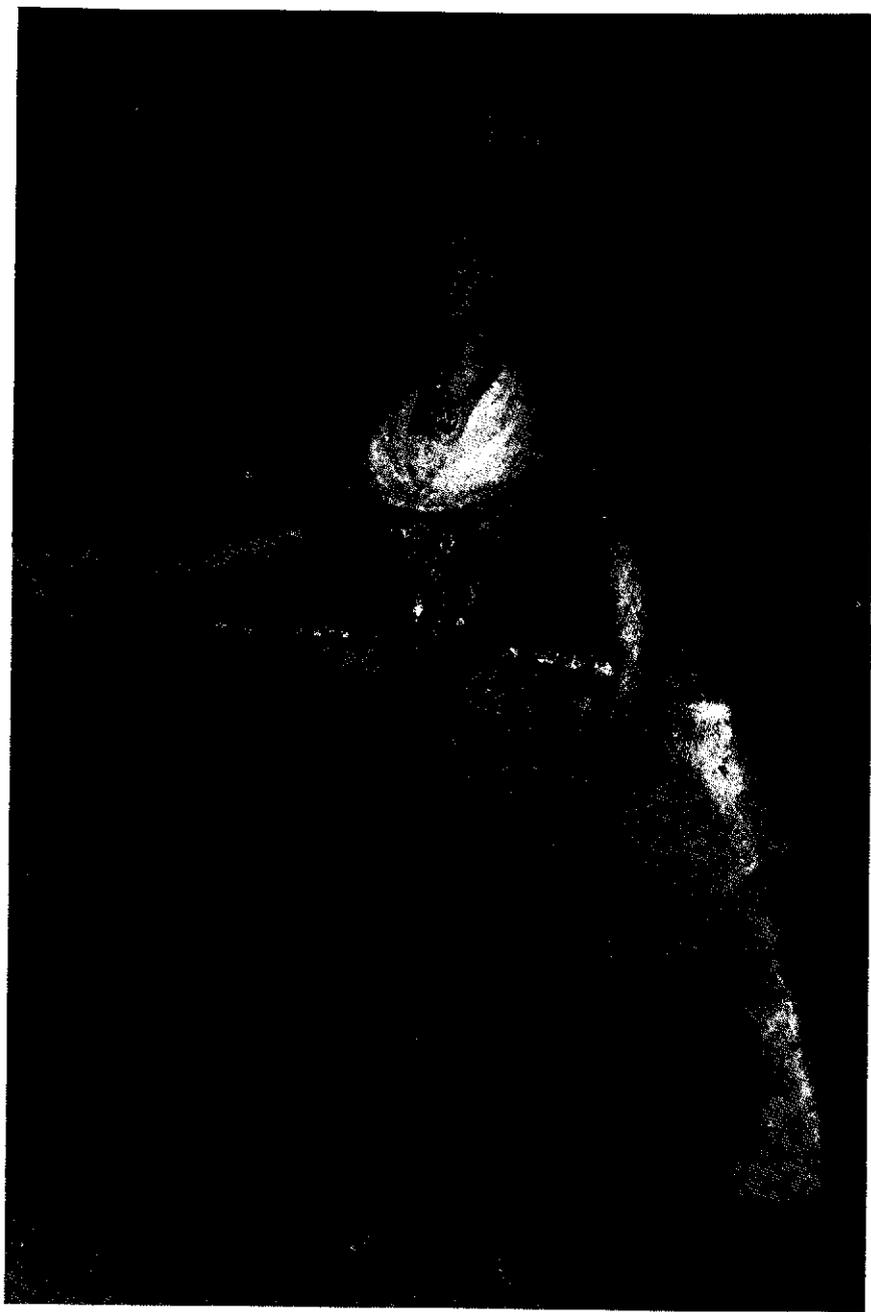
Ainda que a emergência destas questões tivesse sua origem na França e na Inglaterra, o reflexo se fazia sentir intensamente na Espanha. Assim também na vida de Goya, para quem essas idéias faziam muito sentido. Apesar disso, o pintor era bastante admirado entre a nobreza e a aristocracia, e em 1786 passa oficialmente a freqüentar o palácio real na condição de primeiro pintor da corte. Desde 1780 Goya havia se introduzido no mundo da alta nobreza espanhola; reconhecido como grande pintor de telas para tapeçaria, e pela realização do célebre "*Cristo em cruz*", do mesmo ano, o pintor torna-se membro da Academia San Fernando, podendo então ensinar na mais eminente escola de arte da Espanha. Desta data até 1790, Goya dedica-se praticamente só às telas religiosas e aos retratos. O papel de retratista real é reassegurado por Carlos IV, que o nomeia "pintor do quarto do rei", em 1789.

É neste período que começa a ficar evidente a qualidade da apreensão do mundo, por Goya, e sua possibilidade de expressá-la. Em suas telas, é possível captar a configuração psicológica da cena que é retratada – as tensões, o lugar que cada qual ocupa no grupo, as lideranças, os tipos de 'personalidade' ou de 'caráter' e as proteções que ocorriam na corte. Mas na corte de Carlos IV, até o quadro que retrata a família real com cruel sinceridade, é muitíssimo admirado.

Nos trabalhos efetuados entre 1786 e 1792, começa a transparecer na obra um conflito que era experimentado na vida; ainda que de modo camuflado, surge um Goya que não está de acordo com os absurdos da "corte dos milagres", em que se transformou a corte de Carlos IV. Alguns desses absurdos, que sensibilizaram o pintor profundamente, foram o afastamento violento imposto a seu amigo Floridablanca, em 1792, último representante da administração de Carlos III, e sua substituição por Manuel Godoy, um jovem de 25 anos, que entre outras funções na corte, ocupava o lugar de amante da rainha Maria Luiza, desde 1788. Por meio desta proteção, Godoy galga postos rapidamente, até tornar-se primeiro-ministro, e nesta condição impor um regime ditatorial (de 1795 a 1808). A própria convivência com o *ménage à trois*, encenado pelo rei, pela rainha e por Godoy, não permite que Goya fique insensível à atmosfera que o rodeia.

Da duquesa de Alba aos *Caprichos*: marcas de uma transformação

A Revolução Francesa e a Revolução Industrial inglesa ainda não tinham se tornado fonte de inspiração dos artistas espanhóis; no que se refere aos ideais iluministas, até então compartilhados pela geração de Goya, foram com-



A rainha Maria Luisa.

pletamente soterrados, durante os dez primeiros anos do governo de Carlos IV, pelas forças possantes da ignorância e da superstição. Tais circunstâncias vão operar uma mudança irreversível na obra de Goya, sem no entanto serem suficientes para a compreensão do profundo conflito que se expressa na misteriosa doença que o acomete em 1792. Conflito que também pode ter suas raízes na relação amorosa intensa e efêmera de Goya com a duquesa de Alba.

A partir de 1786, inicia-se na vida de Goya um capítulo obscuro, no que diz respeito à compreensão e importância dada a ele pelos que estudam sua vida: há os que solenemente desprezam seu romance com a duquesa de Alba, há os que o consideram o cerne das questões de sua vida: Foi, de fato, uma experiência intensa, marcada pelo rompimento por parte da duquesa e mais tarde por sua estranha morte em 1802. Há interpretações segundo as quais a ela tenha tido em Goya a possível satisfação de mais de um de seus caprichos, e ele, pelo contrário, teria efetivamente se apaixonado e tido uma profunda decepção. De qualquer modo, parece-me razoável levar este aspecto da vida de Goya em consideração, visto que a partir deste momento ele passa a retratar a figura da mulher através de ângulos complementares bem específicos: ora sua figura é idealizada, retratada como santa, ora é completamente desprezada, e representada como prostituta, com ar cínico e zombeteiro.

Quanto à doença que acomete o pintor, em 1792, não se sabe ao certo se quer o diagnóstico: pode ter sido uma doença venérea contraída na juventude, que teria evoluído até uma artrite e hipertensão arterial, ou uma forma de doença mental, supostamente próxima à esquizofrenia. A seqüela da surdez foi a mais evidente. As outras, entretanto, foram tão ou mais devastadoras do que esta. Do lirismo das teias de tapeçaria, das cores claras e vibrantes, da retratação naturalista e realista das pessoas e paisagens campestres, que predominaram por vinte anos, Goya passa a representar dura e cruelmente os hábitos e intrigas da família real e dos mais importantes homens do reino, a povoar suas gravuras com terríveis fantasias e pesadelos – que não eram nada mais do que sua percepção extremamente lúcida da realidade – na série *Caprichos*, a traduzir nas próprias paredes da *Quinta del sordo*, através de cores tão escuras quanto intensas, os horrores que vivia intimamente, e a retratar com extrema acuidade, nos *Desastres da guerra*, os massacres efetuados pelos franceses em 2 e 3 de maio de 1808.

A historiadora de arte Edith Helman questiona-se a respeito da coincidência temporal entre a doença de Goya – que tanto alterou sua produção artística – e o período da Revolução Francesa: terá sido efeito de pura casualidade?

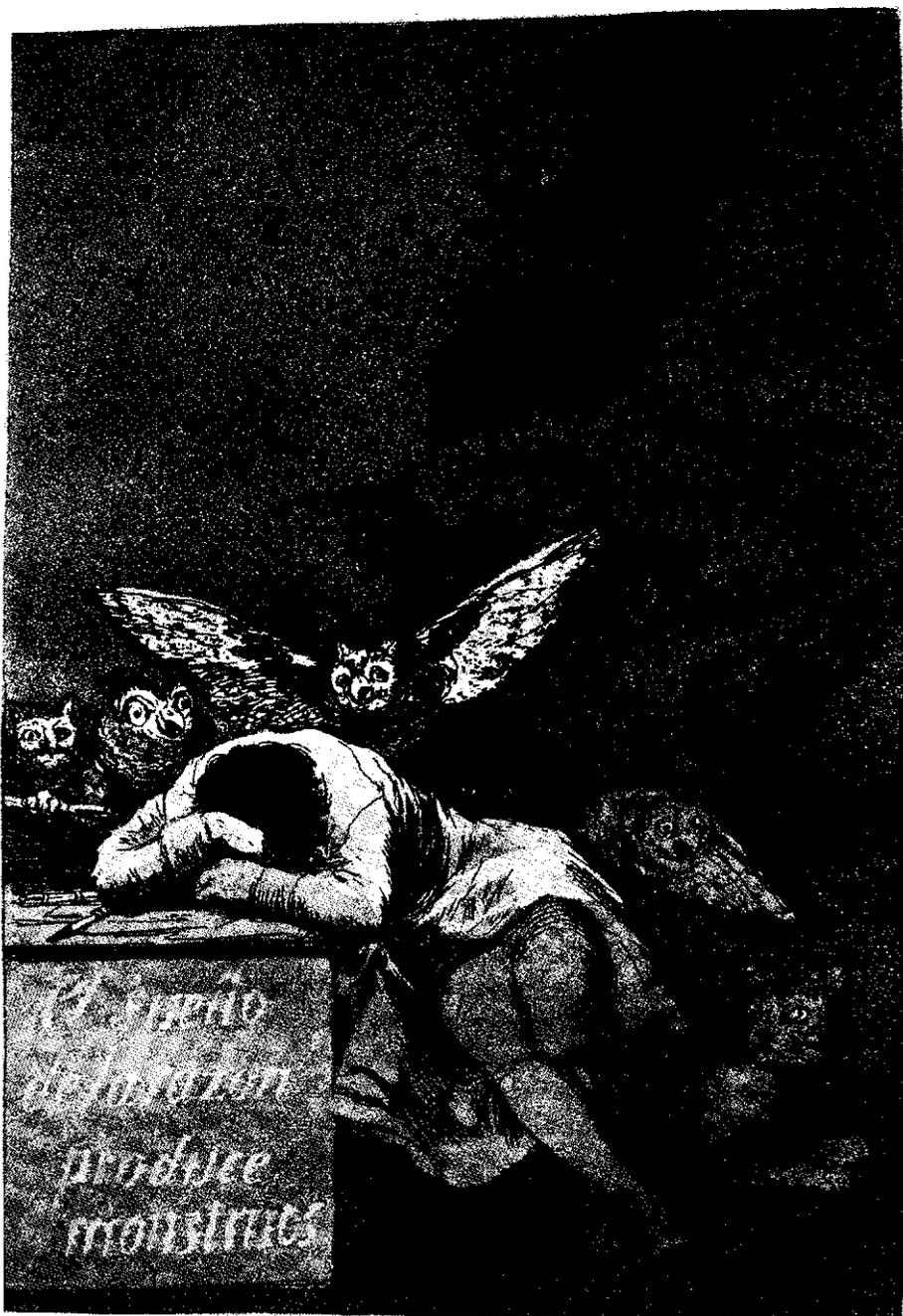
A questão é pertinente, se pensarmos que assim como historicamente foram se tornando mais intensos os conflitos sociais, convergindo para a Revolução

de 1789, na vida de Goya alguns conflitos (ainda não completamente nomeados neste estudo) tiveram a sua máxima expressão a partir de 1792. Os anos que se seguem à enfermidade, de 1793 a 1799, foram de intensa atividade criadora. Ele produz um grande número de desenhos e esboços, realiza os famosos quadros povoados por bruxas, para a Alameda dos Osuna, trabalha em obras religiosas e pinta retratos por encomenda. Mas é em 1799 que ele traz a público seu primeiro grande trabalho gráfico, a série de mais de oitenta gravuras intitulada *Os caprichos*. O título da série revela muito de seu intuito e de seu caráter, pois 'assuntos caprichosos' são os da fantasia, dos sonhos; não são cópias da natureza ou satirização de erros e costumes individuais. Fantasias e sonhos, que por sutileza e sagacidade representam uma aguda crítica ao poder das idéias e da moralidade da época, aparecem com toda intensidade nessa série, tornando pública a transformação de Goya.

O pintor sabia do poder disruptivo que tinha a série, e por este motivo, ao publicá-la, omitiu as pranchas mais agressivas, alterou sua seqüência original e acrescentou comentários de caráter explicativo. Ainda assim, poucos dias depois de sua publicação, as gravuras foram retiradas de circulação e doadas ao rei. Esta foi uma atitude inteligente e necessária de auto defesa, que protegeu o pintor e a série de gravuras da ameaça de perseguição do ministro Godoy.

Existe nesta seqüência de providências tomadas por Goya um aspecto estranho à sua atual forma independente de pensar e de viver. Apesar da fidelidade a seus protetores na nobreza, Goya soube e pôde manter-se sobretudo fiel a si mesmo. Na tentativa de dissimular e disfarçar a inspiração do lápis, o pintor acrescenta comentários às gravuras que parecem estar próximos de uma prática moralizante, pois levam a crer que Goya se identifica às normas e costumes vigentes. Há claramente uma contradição entre as gravuras e seus comentários. As gravuras expressam, com toda a força, verdades amargas e inquietantes; os comentários escritos, em contraste, soam como convencionais e insignificantes. Existe, em função desta contradição, a hipótese de que somente os títulos tenham sido dados por Goya, ficando os textos a cargo de outra pessoa.

A perspicácia e a própria agudez referem-se principalmente aos temas que Goya pela primeira vez expressa no papel, mas dizem também respeito às propriedades formais e ao estilo. É nesta série que se torna evidente o contraste e a exploração das diagonais; as tensões opostas são assim expressas, dando movimento às cenas. Os próprios movimentos corporais são muitos significativos, o que juntamente com a expressão facial trazem vivacidade inédita às suas figuras. Ambos revelam a sensibilidade de Goya em captar o aspecto psicológico das situações; mas nesta série ele vai além desta possibilidade: ele capta o cerne de muitas das problemáticas humanas, e expõe questões dramáticas sem qualquer concessão. É implacável em primeira instância consigo mesmo, ao repre-



O sonho da razão produz monstros (Série Caprichos).

sentar sua própria figura sendo atormentada pelos “monstros” que “o sonho da razão” produziu. Tais monstros estão fortemente ligados ao que foi a experiência de Goya com o amor e com as mulheres, especialmente no que se refere à duquesa de Alba. Ele chega a representá-la, numa das gravuras em que a paixão e o ódio se conjugam, na imagem da amante traidora que o abandonou. As figuras femininas vão efetivamente ganhando a marca da ambigüidade, e o tema do amor passa a ser representado como algo pesado, ligado à paralisia e à morte. A velhice é outro tema que aparece nos *Caprichos* com todo o seu caráter trágico; Goya se utiliza de pessoas muito idosas para registrar a inequívoca e inalterável tendência humana para vaidade, avareza, hipocrisia, ignorância etc. A própria morte é retratada sem disfarces, assim como a luta contra ela. Nesta série, Goya cria também a possibilidade de expressar os conflitos que vive em seu contato com a nobreza. Apresenta o resultado de uma educação excessivamente zelosa e carente de limites, costume corrente na época entre a classe alta, e ridiculariza o porte e a pretensa seriedade desta própria classe, ao representar seus corpos com cabeças de animais.

A série de gravuras *Os caprichos* causa impacto. O estilo é o de um Goya mais espontâneo, onde a expressão é mais direta, enérgica e audaz. Sua originalidade enquanto gravador está no caráter pictórico de suas lâminas; o contraste entre o claro e o escuro, e a riqueza em matizes são marcas fundamentais da série. Tal aptidão também é responsável pela incrível qualidade dos movimentos nela expressos.

Apesar da série ter sofrido uma alteração proposital em sua ordem, estudiosos da obra de Goya tentaram reconstruir a seqüência original. Uma seqüência possível parece ser a que se divide em cinco grupos: vícios da educação, temas eróticos, crítica das classes altas, bruxarias e duendes. Esta distinção de temas explicita a crítica feroz aos hábitos da sociedade da época, tais como a educação falha das crianças por excesso de mimo, a corrupção, a hipocrisia e a imoralidade da nobreza com as quais o pintor conviveu, os temas eróticos – tão cinicamente escondidos e proibidos, e os temas que surgem com força total no final do século XVIII, a bruxaria, a superstição, os duendes e seres mágicos, encantos e enfeitiçamentos. Os últimos temas são bastante característicos do universo popular, no qual Goya teve origem.

Os comentários anexados às gravuras revelam claramente um caráter ilustrado; mas não conseguem, através de sua trivialidade moralizante, diminuir o espírito, o sentido e o impacto dos *Caprichos*. Ainda que Goya tivesse estado entre os simpatizantes do racionalismo da ilustração, a luz positiva deste movimento não teria elementos para dar conta da expressão do seu conturbado mundo de sonhos e fantasias. Este mundo estava próximo do ambiente religioso e também das superstições de grande parte dos espanhóis. Há aqui a tensão

entre razão e fantasia, entre ciência e religião, entre consciência e inconsciente. Mais do que pintar/desenhar esta tensão, Goya a vivencia visceralmente.

Novas possibilidades de subjetivação

A possibilidade de uma apreensão tão profunda da situação 'externa' e na mesma intensidade do imaginário coletivo, leva a crer que a percepção de Goya estava muito aguçada com relação a seus próprios conteúdos. Começo a esboçar aqui meu principal argumento neste estudo, segundo o qual há um tipo de correspondência, há 'rima' entre os conflitos históricos e os conflitos pessoais do pintor. Penso que Goya enfrentou esses conflitos por ter vivido numa época e lugar específicos ao mesmo tempo em que antecipa conflitos que marcarão toda modernidade. Penso também que 'solucionou' tais conflitos do modo que 'solucionou', em grande parte em função das possibilidades que estavam presentes historicamente, mas também em função de sua extrema sensibilidade. Assim, vejo Goya como porta-voz e como um dos precursores de um modo de subjetivação que começa a surgir no início do século XIX.

O aspecto que me parece permitir esta leitura é a 'transformação' de Goya que, partindo de uma atitude condescendente com padrões "oficiais", coletivos (que muitas vezes não estavam de acordo com os seus), surge nos *Caprichos* marcando uma posição individual e, mais do que isso, expondo essa posição publicamente. Além de um percurso pessoal, essa guinada reflete o abandono dos valores tradicionais da monarquia espanhola e a possibilidade de convivência com dois modos de organização política, econômica, social e cultural do início do século XIX: o liberalismo e o romantismo. Diferentemente da situação objetiva na corte espanhola, o liberalismo, em sua origem, propunha a idéia de que os interesses e a liberdade individuais deveriam ser defendidos e resguardados. Ao Estado caberia somente essa função, sem a interferência direta no espaço da privacidade e da subjetividade, que deveriam ter seu lugar garantido. O ideário romântico, por sua vez, estabelece uma relação um pouco diferente com as idéias de liberdade e diferença: a ênfase seria colocada na diversidade, na singularidade e na espontaneidade da expressão. Além disso, a atenção recairia na interioridade dos indivíduos, no acesso e contato com o próprio mundo dos desejos e dos impulsos, e na exploração do que houver neste mundo – mesmo do que há de 'fantasmagórico' e monstruoso nele.

Mas há uma diferença fundamental entre os "individualismos" deste período. No que se refere a Goya, a explosão que tem início em seus *Caprichos* aproxima-se menos de um conceito iluminista da questão, estando mais próxima

das idéias românticas da restauração da autenticidade, das formas orgânicas e principalmente da exploração do grotesco e do monstruoso. É nesta medida que se pode vê-lo como parte integrante dos "... artistas, músicos, poetas e pensadores românticos (a quem coube) pôr em questão as perspectivas do iluminismo como processo civilizatório" (Figueiredo, 1992).

A partir desta interpretação talvez seja possível compreender os comentários que acrescenta aos *Caprichos* como uma 'defesa' iluminista contra o *ancien régime* em voga, já que tais comentários parecem ter como intenção fazer com que se creia no auto controle do pintor, em sua razão e no comedimento de sua crítica.

Através da conjunção do individualismo liberal, da racionalidade iluminista, da idéia romântica de desenvolvimento pessoal e do dissimulado mas efetivo controle das práticas disciplinares, a Europa do século XIX vê diante de si uma transformação violenta na condição humana. Os conflitos deste período geram novas maneiras de estar no mundo. Surge o 'espaço psicológico', como uma possibilidade de transformação da cultura.

Goya está profundamente inserido na instauração deste conceito. É sem dúvida em consequência do intenso contato que o pintor experimenta com a ebulição cultural, política, ideológica, que ele pode ser considerado um dos primeiros a 'revelar' o homem do século XIX. É efetivamente um dos que mais cedo e mais intensamente na história da arte se dispõe a tomar seu mundo psicológico como objeto. Hieronymus Bosch (1450-1516) e Pieter Brueghel (1525-1569) – que reanimou os habitantes monstruosos da fantasia de Bosch – são exceções, e suas obras representam questões historicamente muito distintas, pertinentes à pintura e à arte flamenga no século XVI. Em geral, a estética a ser seguida obedecia àquele que financiava a obra, invariavelmente fiel aos retratos bem-comportados da realidade. A experiência de Goya com as próprias fantasias e pesadelos é inédita, no que se refere à sua representação pictórica. Até antes da Revolução Francesa, isto era impensável; no começo do século XIX, continuava improvável. No entanto, as sementes para esta qualidade de exploração do 'psicológico' estavam presentes no período de maturidade de Goya; a extrema sensibilidade aos diferentes focos conflitivos com os quais se defrontava fazem com que apreenda este 'clima' antes de outros pintores contemporâneos. O aspecto determinante para sua forma de expressão, nos *Caprichos* e nas obras seguintes, penso ser a experiência deste 'novo' modo de subjetivação, que surgia como possibilidade na passagem do século XVIII para o século XIX.

Um dos conflitos implícitos na condição deste momento, que se manifesta claramente nos *Caprichos*, é uma profunda contradição entre liberdade e reconhecimento. Na série, surge através da incongruência entre o que expressa a



Por que escondê-los? (Série Caprichos).

gravura e o que expressa o comentário que a acompanha. A gravura que tem por título a pergunta “Por que escondê-los?” e mostra um senhor idoso com sacos de dinheiro nas mãos, rodeado por homens sorridentes e sarcásticos, diz no comentário: “A resposta é fácil. Porque não quer gastá-los, e não os gasta porque por mais que tenha os 80 anos cumpridos e não possa viver sequer um mês, teme que lhe há de sobrar a vida e faltar o dinheiro. Tão equivocados são os cálculos da avareza” (Fig.19). A questão que se coloca é que os traços em si abarcam aspectos mais profundos e transmitem outra dramaticidade do que o comentário. Há o sorriso da inveja e do escárnio, dos jovens em volta. Há um início de sorriso no velho, que não necessariamente o de moribundo que retém suas moedas até o fim, mas talvez o de um astuto duende. A representação da verdade através da figura de um velho louco é um recurso freqüente nos desenhos e quadros de Goya.

O conflito em questão não é novo em sua vida. Manifesta-se também na dúvida íntima entre fidelidade a si mesmo e aos que o financiam. Apesar da incongruência que aparece na série de gravuras, é nela que o pêndulo começa a tender nitidamente para o lado da liberdade e da fidelidade a si mesmo. Sua estética se distancia do gosto vigente. Ela respeita as necessidades estéticas – antes irrepresentáveis – do próprio pintor. Há um longo percurso entre o modo de subjetivação do Goya das tapeçarias e do Goya dos *Caprichos*.

A ‘transformação’ de Goya

Existem elementos na vida de Goya que influenciaram profundamente o curso que seguiu sua vida e sua obra. Com efeito, seu mundo como pintor foi sempre pontuado por intensos conflitos, de ordem histórica, política e moral. Goya nasce como um homem do povo, e convive pelo menos durante a infância e juventude com as tradições e valores populares. É a partir desta condição que começa a retratar, nas telas para tapeçaria, aquilo que os nobres podiam somente imaginar a respeito dos hábitos populares. Estando em contato com as facilidades e os excessos da vida da corte, é provável que Goya sentisse o impacto da visão equivocada dos duques e príncipes, quanto à suposta leveza da vida do povo. Durante a execução das telas para tapeçaria, esta contradição foi só discretamente representada, pois ainda que a classe alta espanhola estivesse em decadência, Goya estava em seu momento de ascensão, e era portanto necessário manter-se a favor daqueles que tinham possibilidade de financiá-lo e de reconhecê-lo enquanto artista. Nos *Caprichos*, entretanto, as criações compostas de ídolos e de deuses, de mitologia e de religião, evidenciam a sua própria experiência de fé e superstição populares. Ele aqui deixa claro que co-

nhece os medos primitivos do povo, e que tem intimidade com seu sentimento de marginalidade.

A meu ver, esta análise traz a compreensão fundamental para a referida tensão entre razão e fantasia, entre consciente e inconsciente (cf. pp. 225-226). Os dois pólos emergem simultaneamente nas gravuras, já que a ênfase nas fantasias não intimida a técnica criadora e a sensibilidade de Goya, relacionadas a seu profundo realismo: do que é visível chega-se à transparência, e do fantástico ao perfeitamente aceitável.

O contato com os conflitos vividos por Goya talvez possibilite a compreensão das palavras de Sánchez e Helman: "O lento processo de desenvolvimento estava finalmente completo. Sua surdez – e conseqüente isolamento – ampliaram sua vida interior" (Sánchez, 1989; p. XXII). E "... o processo explorador de novos mundos reais e possíveis corresponde a um processo complementar, o de explorar e descobrir-se a si mesmo" (Helman, 1982; p. 45). Descobrir a atração pelo improvável, o sentimento dos contrastes violentos, os espantos da natureza e das fisionomias humanas, estranhamente animalizadas pelas circunstâncias. Descobrir os mais íntimos horrores humanos, as piores e mais comuns fraquezas, as perversões dos sonhos e as hipérboles da alucinação. Se na série dos *Caprichos* Goya inaugura a possibilidade de 'visitar' seus conteúdos, é nas "pintura negras", na Quinta del Sordo, que ele vai encontrar no mais fundo de si mesmo, a possibilidade de 'desvendar' os segredos humanos.

É possível pensar que expressar os próprios fantasmas seja uma forma de se olhar no espelho. E Goya é um pintor que efetivamente se olha no espelho, quando olhar-se no espelho apenas começava a marcar uma possibilidade de singularidade. E talvez em seu caso, a expressão dos horrores, ou mesmo a loucura, como é corrente dizer-se, tenha um sentido de 'devolver' para o mundo a agressão que sofre. Nesta sutileza surge a possibilidade da singularidade, para o artista, que ao não fazer de seu talento instrumento de satisfação e de poder dos que o financiam, passa a respeitar a própria necessidade estética.

É esta a experiência de Goya: através do contato íntimo com as contradições e com os conflitos de sua vida, o pintor busca sua singularidade. Neste sentido, sua experiência aponta para a do sujeito moderno e desvela tal subjetividade com a intensidade que também causa impacto ao expectador dos *Caprichos*, de "La alameda", da "pintura negra", do "2 e 3 de maio de 1808".

Goya não permite que o expectador fique indiferente. Exige que também ele se perceba ao espelho. Que se depare com os temas de sua própria existência. Sua obra exerce pressão sobre o expectador, forçando o abandono do sentimento de onipotência que a exacerbação deste mesmo modo de subjetivação gerou, e que se mostra tão fortemente arraigado e defendido pelos homens do final do século XX.

Referências bibliográficas

- CERUTTI, Lucia (1986). *Les passeports de l'art – Goya au Prado*. Paris, Editions Atlas.
- FIGUEIREDO, Luís Cláudio (1992). *A invenção do psicológico. Quatro séculos de subjetivação (1500-1900)*. São Paulo, Escuta-Educ. (Linhas de Fuga)
- HELMAN, Edith (1983). *Trasmundo de Goya*. Madrid, Alianza Editorial.
- HOBSBAWM, Eric J. (1991). *A era das revoluções*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- OSTROWER, Fayga (1990). A fonte do desejo em Goya. In: NOVAES, Adalto (org.). *O desejo*. São Paulo, Companhia das Letras, Rio de Janeiro, Funarte.
- ORTEGA Y GASSET, José (1982). *Goya*. Madrid, Editorial Espasa-Colpe.
- PAZ, Octavio (1990). *Sor Juana Ines de la Cruz o las trampas de la fe*. México, Fondo de Cultura Económica.
- SANCHEZ, Pérez (1989). *Goya and the spirit of enlightenment*. Boston, Museum of fine arts.