

TZVETAN TODOROV

# Goya à sombra das Luzes

*Tradução*

Joana Angélica d'Avila Melo



COMPANHIA DAS LETRAS

Copyright © 2011 by Tzvetan Todorov

*Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.*

*Título original*

Goya à l'ombre des Lumières

*Capa*

Claudia Espínola de Carvalho

*Imagem da capa*

<completar>

*Preparação*

Silvana Afram

*Revisão*

Isabel Jorge Cury

Carmen T. S. Costa

*Índice onomástico*

Luciano Marchiori

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

---

Todorov, Tzvetan  
Goya à sombra das Luzes / Tzvetan Todorov ; tradução  
Joana Angélica d'Ávila Melo. — 1ª ed. — São Paulo : Com-  
panhia das Letras, 2014.

Título original : Goya à l'ombre des Lumières.  
ISBN 978-85-359-2382-7

1. Arte — História 2. Artistas — Espanha — Biografia  
3. Goya, Francisco, 1746-1828 4. Goya, Francisco, 1746-1828  
— Crítica e interpretação I. Título.

13-13440

CDD-709.2

---

Índice para catálogo sistemático:

1. Artistas espanhóis : Crítica e interpretação 709.2

[2014]

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA SCHWARCZ S.A.

Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32

04532-002 — São Paulo — SP

Telefone: (11) 3707-3500

Fax: (11) 3707-3501

www.companhiadasletras.com.br

www.blogdacompanhia.com.br

# Sumário

Goya pensador	11
A entrada no mundo	17
Uma teoria da arte	30
A doença e suas consequências	37
Cura e recaída: a duquesa de Alba	52
Máscaras, caricaturas e bruxas	59
A interpretação dos <i>Caprichos</i>	76
Tornar visível o invisível	92
A invasão napoleônica	111
Os estragos da guerra	125
Homicídios, estupros, salteadores, soldados	144
Os desastres da paz	154
Esperanças e alertas	171
Os dois regimes de pintura	182
Segunda doença, Pinturas Negras, Loucuras	196
Uma nova partida	221
A herança de Goya	235

*Notas* 257

*Bibliografia* 261

*Créditos das imagens* 265

*Índice das obras de Goya* 269

*Índice onomástico* 279

# 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, por exemplo, ou que um Dostoiévski, cinquenta anos mais tarde. 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 fértil. [...] O desenho se faz idioma e serve para formular o pensamento”. Quanto às suas gravuras, estas possuem, diz Yriarte, “todo o alcance da mais alta filosofia”.<sup>1\*</sup> No século seguinte, contudo, justamente enquanto se reafirmava a glória de Goya

\* As referências das citações encontram-se nas Notas e na Bibliografia, no final deste volume. As obras de Goya são identificadas por seu número no catálogo de Gassier e Wilson (abreviado para gw).

pintor, criou-se o hábito de encarar com certa condescendência a contribuição filosófica desse autodidata, de quem Ortega y Gasset descrevia a “mentalidade pouco diferente daquela de um operário manual” e de cujas cartas dizia serem as “de um ebanista”.<sup>2</sup>

Goya deixou um desenho com a legenda *Pobre e nua vai a filosofia* (GW 1398, fig. 1), que provém de um poema de Petrarca. Nele vê-se uma jovem, sem dúvida uma camponesa, cuja condição modesta é indicada pelas roupas. Na verdade, ela não está nua, mas apenas desprovida de qualquer espécie de calçado! Traz um livro aberto na mão direita e outro, fechado, na esquerda. Seu rosto é juvenil, um pouco ingênuo, e ela ergue olhos indagadores para o céu. A filosofia poderia então encarnar-se em pessoas simples, descalças, que ignoram tudo das carreiras universitárias?

Por algumas rupturas decisivas com a tradição, Goya anuncia o advento da arte moderna. Claro, trata-se aqui de uma avaliação retrospectiva, para não dizer anacrônica. Goya não exerceu uma influência imediata sobre a trajetória da pintura na Espanha, e muito menos sobre os pintores dos outros países europeus: ele só começa a ser conhecido fora da Espanha a partir de meados do século XIX, décadas após sua morte. Não foi o líder tonitruante de um movimento internacional de vanguarda, à maneira de Marinetti para o futurismo, ou de Breton para o surrealismo. Somente quando nós, os habitantes do século XXI, lançamos um olhar sobre a evolução das artes da imagem na Europa, ao longo dos duzentos anos que acabam de passar, é que somos levados a constatar: produziu-se uma subversão durante esse período da história, e Goya é o artista que, certamente não o único, mas melhor do que ninguém, pressentiu os novos caminhos que se abriam à sua arte e esboçou alguns primeiros passos por esses caminhos.

Mudanças de tal amplitude, porém, não são, nem poderiam ser, puramente formais. Tais subversões não podem originar-se

unicamente na imaginação de alguns indivíduos, mesmo quando estes são dotados de uma sensibilidade artística excepcional. Embora não sejam a consequência mecânica das mutações que toda a vida social sofre na mesma época, essas subversões entram em ressonância com elas. A revolução pictórica que se manifesta através da obra de Goya faz parte de um movimento que inclui o fortalecimento do espírito iluminista, a progressiva secularização dos países europeus, a Revolução Francesa e a crescente popularidade dos valores democráticos e liberais. Essa solidariedade não tem nada de fortuito: a pintura nunca foi simples jogo, puro divertimento, elemento decorativo arbitrário. A imagem é pensamento, tanto quanto aquele que se exprime por palavras; ela é, sempre, reflexão sobre o mundo e os homens. Quer saiba disso ou não, um grande artista é um pensador de primordial importância.

Mas de que pensamento se trata? Aqui, convém distinguir entre várias posições dentro de um vasto espaço comum. Numa de suas extremidades, encontram-se as reflexões formuladas em termos abstratos por um teórico que analisa um aspecto da existência humana: as paixões ou as ações, o indivíduo ou a sociedade, a moral ou a política. Seguramente, Goya jamais praticou nenhum desses discursos. Em outro extremo, lidamos com aquilo que a imagem revela, mas que a expressão verbal não consegue apreender, aquelas sensações que dispensam palavras e que entram em contato com nossas pulsões primárias: a de permanecer vivo, de absorver e transformar o alimento, de respirar, de temer pela própria sobrevivência — tudo aquilo que Yves Bonnefoy denomina, num ensaio sobre Goya, o “pensamento figural”. Talvez existam poetas capazes de produzir um equivalente linguístico dessa apreensão elementar do mundo, que às vezes encontra uma encarnação na pintura; mas, quanto a mim, sei que sou incapaz de rivalizar com Goya nesse sentido. Para conhecer essa vertente

do pensamento dele, é preferível, em vez de ler os comentários do crítico, observar as imagens do pintor — ou, à falta destas, suas reproduções.

Contudo, entre esses dois extremos, o discurso teórico e a sensação pré-verbal da vida, encontra-se um vasto território que se comunica com os dois sem se reduzir a nenhum deles. Trata-se de um lugar intermediário, que engloba os discursos, as imagens, mas também o ambiente histórico e social no qual foram escritos os textos, pintados os quadros, desenhadas as figuras. É a existência desse território que nos permite dizer, para evocar apenas um exemplo, que a pintura europeia do século xv traz um novo pensamento, o da descoberta e da valorização do indivíduo humano, que nessa época a literatura e a filosofia ignoram — ao passo que o descobrirão e o celebrarão, por sua vez, cem ou duzentos anos mais tarde. Portanto, é possível introduzir-se nesse pensamento tanto pelo verbo quanto pela imagem, mas também — ou talvez fosse melhor dizer: sobretudo — por esse encadeamento de atos desejados ou suportados que formam aquilo que denominamos uma biografia. É esse espaço de mediação entre diferentes percepções e interpretações do mundo, e portanto de pensamento não teorizado, que constitui o quadro do presente estudo. A vida e a obra de Goya, convém dizer, inserem-se nele sem opor nenhuma resistência.

Se adotarmos tal perspectiva, logo nos daremos conta de que Goya não apenas sofreu a influência do espírito das Luzes, mas é também, uma das maiores figuras intelectuais da época, impregnado por esse pensamento e simultaneamente capaz de transcendê-lo. Ora, o pensamento iluminista não apresenta um interesse apenas acadêmico: ele forma o alicerce sobre o qual estão construídas muitas das sociedades contemporâneas, especialmente a nossa. Por conseguinte, conhecê-lo melhor pode ter consequências diretas para nossas interrogações sobre nós mes-



mos, sobre nossos valores, sobre o mundo no qual desejamos viver. Assim, meu interesse por Goya não está ligado unicamente à história da arte ou da cultura, mas também participa de uma necessidade de compreender melhor minha época e meus contemporâneos. A obra dele contém uma lição de sabedoria que se dirige a nós, hoje.

O pensamento de Goya se expressa sobretudo através das imagens que ele produziu — pinturas, gravuras, desenhos: quase 2 mil trabalhos! Além disso, temos a sorte de dispor de outra forma de expressão praticada por ele, verbal e já não visual. Talvez por causa de sua dificuldade de comunicar-se oralmente, em consequência da surdez que o afetou em 1792, Goya deixou vários indícios escritos de sua reflexão. Para começar, ele é o autor de duas verdadeiras obras, as coletâneas de gravuras dos *Caprichos* (1798) e dos *Desastres da guerra* (c. 1820), a primeira publicada em vida, a segunda apenas depois de sua morte, mas ambas compostas com o maior cuidado. Tanto a ordem na qual se sucedem as imagens quanto as legendas de que todas elas são dotadas permitem ver ali a expressão direta — e quão preciosa — do pensamento de Goya. Além disso, o pintor deu títulos ou legendas a muitos de seus desenhos, assim como às suas outras gravuras, o que permite orientar a interpretação desses trabalhos. Embora não tenha sido um autor que tratasse diretamente de questões filosóficas, políticas ou artísticas, Goya deixou um certo número de textos: cartas pessoais, um relatório dirigido à Academia de Pintura, um anúncio da publicação dos *Caprichos*, requerimentos e missivas oficiais, conceitos transcritos pelos contemporâneos. Comparado a outros pintores do passado, um Rembrandt, um Watteau, dos quais só dispomos de algumas cartas de duvidosa autenticidade e, de qualquer modo, pouco reveladoras, Goya é um homem que se expressou muito bem no seu idioma nacional, a língua espanhola, e não somente na linguagem universal das imagens. Por fim,

dispomos de numerosas informações sobre os grandes eventos decisivos para a forma de sua existência, uma forma, por sua vez, rica de sentido.

Nem por isso eu me proponho a contar a vida de Goya nos mínimos detalhes, e tampouco a analisar o conjunto de sua produção pictórica. Deixarei de lado grande parte de sua obra, os retratos, a pintura religiosa, as naturezas-mortas, as tauromaquias. O objeto de minha análise será o pensamento de Goya, tal como se revela tanto através de suas imagens quanto de seus escritos, ou nos outros atos de sua vida, em relação a estas duas questões centrais: o sentido de sua revolução pictórica e a subversão que ele traz às concepções iluministas. Para interpretar seu pensamento, sou levado a narrar alguns fatos bem conhecidos de sua biografia e de sua carreira; evidentemente, muito me beneficiei dos trabalhos de outros historiadores e críticos. Sem dirigir-me unicamente aos especialistas na obra de Goya, eu quis apresentar (ou recordar) ao meu leitor o conjunto das informações que o ajudarão a compreender as surpreendentes inovações desse pintor excepcional.

# A entrada no mundo

Nascido em 1746 numa família modesta de Saragoça, bem cedo Goya se orienta para a pintura e adquire *in loco* os primeiros rudimentos do ofício. Mas, para ter êxito nessa área, é preciso dirigir-se a Madri, onde podem ser obtidas encomendas bem remuneradas. Ali ele participa de vários concursos, de início em 1763, depois em 1766, sem obter nenhum sucesso. Decide então tomar um rumo diferente. Para começar, deve completar sua educação de pintor iniciada em Saragoça, e assim ganhar um pouco mais de prestígio; então parte, às próprias custas, para a Itália — o que não deve ter sido um empreendimento fácil. Essa viagem, mal conhecida por falta de documentos, situa-se provavelmente entre 1769 e 1771. Goya se demora especialmente em Roma, onde adquire melhor domínio do seu ofício, ao mesmo tempo que obtém alguns elementos de prestígio.

A segunda providência que ele toma para garantir o próprio sucesso é de natureza muito diferente; de volta à Espanha, casa-se em 1773 com Josefa Bayeu, irmã de um dos pintores bem cotados

do momento, Francisco Bayeu. Nenhum testemunho permite ver nessa união uma história de amor. Nada prova que Goya tenha jamais pintado um retrato da esposa, e um único pequeno desenho (GW 840) preserva os traços dela; nas cartas, ele só fala de Josefa de passagem, essencialmente no momento de seus numerosos partos (somente um dos filhos do casal sobreviverá). A impaciência de vê-los chegar, que ele expressa nessa ocasião, parece ter como único motivo o desejo de deixar a casa o mais depressa possível. No entanto, Josefa não devia ser desprovida de inteligência, pois, numa carta, Goya cita uma de suas tiradas: “A casa é a sepultura das mulheres” (a Martín Zapater, 9 de agosto de 1780).<sup>1</sup> Em compensação, o casamento lhe abre muitas portas. Ele se torna membro do clã Bayeu, e até chega a morar, a partir de 1774, na casa do cunhado em Madri; e o próprio Francisco é o favorito de Anton Raphael Mengs, o artista considerado então o maior pintor da Espanha. Os primeiros quadros e afrescos de Goya se referem a temas religiosos, pois são encomendas ligadas à Igreja. Falta-lhes originalidade, mas já está claro que o jovem pintor não é atraído pelo estilo neoclássico então em voga, justamente o de Mengs e de Bayeu.

O fato de pertencer ao clã Bayeu rapidamente lhe vale as primeiras encomendas ligadas ao palácio. São “cartões” (isto é, quadros-modelo) para as tapeçarias régias destinadas à residência do príncipe herdeiro, o futuro Carlos IV, e de sua esposa Maria Luísa. Os temas são escolhidos pelos financiadores, pelo casal principesco e por seus conselheiros. Por essa época difunde-se na Espanha, particularmente nos círculos aristocráticos ou próximos da corte, uma moda que consiste em valorizar os trabalhos e as festividades populares, as diversões ou simplesmente os modos de vestir dos jovens de condição modesta, os *majos* e as *majas*. Em suma, é o equivalente espanhol das festas galantes que Watteau introduziu na pintura europeia no início do século XVIII. Goya, ele mesmo

oriundo de um ambiente popular, domina rapidamente o estilo desses quadros e torna-se o melhor no grupo de pintores que os executam. Ele realizará 63 cartões (dos quais subsistem cerca de cinquenta), ao longo de três períodos distintos: 1775-80, 1786-8 (interrompido pela morte do rei Carlos III) e 1791-2 (interrompido pela doença de Goya). Seu sucesso deve ter-lhe assegurado uma certa liberdade na escolha dos temas.

No primeiro ciclo são representadas festas, cenas da vida cotidiana ou cenas de caça. O segundo contém também algumas imagens de assunto mais grave, por exemplo, uma série consagrada ao tema tradicional das quatro estações, que ele trata com muita atenção aos detalhes extraídos da observação. É o caso de *O inverno* (GW 265): uma família camponesa caminha com dificuldade pela neve, acompanhada de seu cão, de seu jumento e de seu porco — este último, já abatido e amarrado ao dorso do jumento. Esse quadro não remete, como preferiria a tradição, a um ciclo cósmico, tão forte é a presença dessa cena: sente-se a fadiga dos caminhantes, o vento glacial, o frio cortante apesar de alguns raios de sol. Outras imagens evocam a vida das pessoas simples, sem nenhuma implicação idílica ou alegórica; por exemplo, *Os pobres na fonte* (GW 267). Um cartão como *O pedreiro ferido* (GW 266, il. 1) até surpreende nesse contexto: a cena, que se desenrola na paisagem urbana de uma construção, no meio dos andaimes, não tem nada de divertido nem de instrutivo. Goya havia feito inicialmente uma versão leve, e até humorística, da mesma cena, mostrando *O pedreiro bêbado* (GW 260); entre as duas versões, a composição se manteve idêntica, somente a expressão dos rostos mudou. O incidente inicial se presta ao riso, mais do que à compaixão. Já *O pedreiro ferido* é mais grave, e nós nos perguntamos o que ele vem fazer nas paredes de um palácio real. Notam-se também as liberdades tomadas por Goya em sua maneira de tratar o fundo por trás dos personagens: ele os rodeia de grandes massas

de cor, que parecem justificadas unicamente pelas necessidades internas do quadro.

A encomenda do terceiro ciclo refere-se a temas “rústicos e cômicos”; nele, Goya mostra jogos de crianças, caso de *Os pequenos gigantes* (gw 304), ou de adultos, como em *O fantoche* (gw 301), um boneco lançado no ar por várias jovens, quadros de ressonâncias mais dramáticas. Na época dos primeiros cartões, em 1777-8, Goya estuda a obra de Velázquez, da qual produz cópias e gravuras, e que ele escolhe como modelo privilegiado. Tal escolha de predecessor influencia sua maneira de pintar, que se opõe, e disso ele tem consciência, ao cânone contemporâneo: “O estilo hoje é preferencialmente neoclássico [*arquitectónico*]”, escreve ao seu amigo Zapater (6 de junho de 1787). Por isso, seus quadros são às vezes criticados por serem, segundo a frase empregada, “pinturas inacabadas”.

As primeiras encomendas régias favorecem grandemente sua carreira. Seu contato inicial com o rei Carlos III data de 1779; ele postula então o cargo — vantajoso, porque lucrativo — de pintor junto ao rei. Obtém uma primeira integração em 1786 (pintor do rei), uma promoção em 1789 (pintor de câmara do rei) e uma última consagração em 1799 (primeiro pintor de câmara do rei), a cada uma delas correspondendo um aumento de salário. Paralelamente, torna-se membro da Academia de Pintura de San Fernando em 1780, seu subdiretor em 1785, seu diretor em 1795. Também pinta retratos de membros da família real, tais como o do irmão do rei, Luís de Bourbon, o do filho do rei, o futuro Carlos IV, e o da esposa deste.

*O conde de Floridablanca* (gw 203, il. 2), que ele executa em 1783, ilustra involuntariamente os perigos de sua situação: demonstra demais seus esforços para lisonjear o primeiro-secretário da época (equivalente a primeiro-ministro). Goya se representa no interior do quadro no papel de um cortesão obsequioso,

a ponto de fazer pensar nas miniaturas medievais em que se via o humilde pintor oferecer, dobrando os joelhos, sua obra ao cliente. É verdade que Goya está muito excitado com a perspectiva de pintar esse grande homem, o primeiro personagem realmente importante que lhe encomenda seu retrato. “Ele quer que eu lhe faça o retrato. Isso pode me render muito. Devo tanto a esse senhor!”, escreve a Zapater (22 de janeiro de 1783).

Será por tal razão que o retrato nos deixa uma impressão de inabilidade? Floridablanca tem na mão um pincenê, prova de que acaba de examinar o quadro que o pintor lhe apresenta; está acompanhado de um arquiteto, ou engenheiro, que lhe mostra os planos de construção de um canal, como se pode ver pelas folhas pousadas ao seu lado; aos seus pés repousa uma obra sobre pintura; acima dele, o retrato do rei Carlos III está vigilante. Goya quer nos mostrar que o ministro é versado em todas essas matérias, o que não o impede de ser um servidor devotado. Ele mesmo se representa como servidor do servidor, ainda mais submisso: estamos diante de uma verdadeira celebração de autoridade! O pintor quer significar tantas coisas que o quadro se torna ilegível. O ministro está paralisado numa postura rígida, o pintor — que, no entanto, supostamente estaria mais perto de nós — é estranhamente pequeno; sua humildade é excessiva. Aliás, na vida real, Floridablanca não manifesta nenhum entusiasmo diante desse retrato aplicado demais: “Não há senão silêncio, cada vez mais silêncio em meus assuntos [com ele], ainda mais silêncio do que antes do retrato”, queixa-se Goya a Zapater (7 de janeiro de 1784).

Outro quadro que ilustra o conformismo social de Goya é o que ele envia à Academia para sua admissão, um Cristo crucificado perfeitamente conforme ao gosto reinante (gw 176), revelando muita habilidade, mas não uma inspiração original. Convém dizer que sua manobra é bem calculada: ele obtém a aprovação dos acadêmicos. Pouco a pouco, torna-se também um

dos retratistas mais apreciados pela alta sociedade madrilenha. Desse modo, faz o percurso de um jovem de talento, ambicioso e oportunista, obcecado pelo sucesso, bem decidido a ter êxito e, portanto, a ganhar mais dinheiro e mais honrarias, sejam quais forem os meios; e chega lá.

Para o conhecimento desse período da vida de Goya, dispomos de um documento precioso, as cartas que ele dirige ao seu melhor amigo de infância, que permaneceu em Saragoça: Martín Zapater. A imagem que resulta dessa correspondência é bem diferente daquela que se pode deduzir dos documentos oficiais ou das obras do pintor; não que seja necessariamente mais verdadeira do que as outras, mas traz uma luz complementar. Nessa troca de cartas entre amigos, fala-se muito raramente de pintura. No início, Goya nos aparece como um homem de gostos simples e populares. Seus prazeres principais são a boa comida, em particular o chocolate (“tens de me enviar uma grande caixa de chocolate” [1780]), a tourada e, sobretudo, a caça: “Caça e chocolate cozidos juntos: eis a boa mistura” (20 de outubro de 1781). “Para mim, verdadeiramente, não há coisa que me divirta mais do que a caça” (6 de outubro de 1781).

Também se encontram nessas cartas algumas alusões às prostitutas; mas a afeição que Goya sente por seu amigo parece prevalecer, e de longe, sobre o interesse que ele dedica às mulheres. “Quando penso nos pequenos momentos de conversa que nos esperam, chupo meus dedos de tanta felicidade” (24 de maio de 1780). “Tu e eu somos um só e calaremos o que houver a calar” (6 de outubro de 1781); a fusão entre os dois amigos é ilustrada pela assinatura que Goya apõe no final dessa carta: “Martín e Paco” (isto é, Francisco), como se o texto emanasse tanto do autor quanto do destinatário. Às vezes a própria fronteira entre amizade e amor desaparece. “Partir contigo me encantaria. Porque me agradas tanto e és a tal ponto de minha raça, não seria possível



encontrar outro como tu, e podes acreditar, a vida para mim seria estar ao teu lado [...] seria verdadeiramente a maior felicidade do mundo” [20 de outubro de 1781]. “Sou apaixonado por este zangão, mais do que ele merece” (mesma data). “Tenho cada vez mais vontade de te ver e de viver contigo” [13 de novembro de 1781]. Tais declarações se sucedem pelo menos até 1793. “Prefiro as conversas contigo a todos os prazeres e alegrias do ninho matrimonial” [dezembro de 1790].

A partir do momento em que é recebido na corte, Goya sente muito orgulho em comunicar ao amigo todas as gratificações que recebe. Quando tem oportunidade de apresentar pela primeira vez seus quadros à família real, fica extremamente sensibilizado. “Beijei-lhes a mão, não, eu jamais tivera uma tal felicidade, não podia desejar mais. [...] Que grandeza, meu Deus, nem eu nem minhas obras merecíamos tanto!” (9 de janeiro de 1779). O encontro com o irmão do rei o encanta particularmente. “Fiquei um mês inteiro, sem interrupção, com Suas Altezas, são uns anjos” (20 de setembro de 1783). As atenções que ele recebe, alguns anos mais tarde, do favorito do casal real, Manuel Godoy, não são menos apreciadas. Em uma palavra, “os reis são loucos pelo teu amigo” (31 de outubro de 1799). Uma parte desse prazer resulta de essas honrarias serem acompanhadas de salários e recompensas, dos quais Goya dá conta fielmente a Zapater (as considerações financeiras ocupam boa parte da correspondência). “Meu querido Martín, aí está, eu sou pintor do rei com 15 mil *reales* por ano” (7 de julho de 1786). Com frequência, ele pede conselhos a Zapater. “Diz-me, tu que tens talento, tanto tino para as coisas, diz-me onde ficariam melhor meus 100 mil *reales*, no banco, em valor real, ou nas corporações?” (23 de maio de 1789). Bem integrado a esse novo ambiente, Goya adota certas maneiras dele, de modo que acrescenta um “de” ao sobrenome e assina as cartas ao amigo como “teu Francisco de Goya”.

Ocorre que essa elite espanhola na qual ele se introduziu é adepta das grandes ideias iluministas, que provêm de toda a Europa e penetram no país a partir do vizinho do Norte, a França. A contaminação se produz lentamente, mas com firmeza, ao longo de todo o século XVIII. Pode-se ver um primeiro sinal importante disso nos ensaios de Feyjoo, monge beneditino e professor da Universidade de Oviedo, os quais foram reunidos numa série de volumes sob o título coletivo *Teatro critico universal* (publicados a partir de 1726). Feyjoo critica o estado de atraso intelectual que ele observa em seu país e apresenta ao público uma síntese do pensamento racionalista. Seus heróis são Descartes, Newton e sobretudo Francis Bacon; seu ideal é o conhecimento científico, livre das tutelas religiosas. Esse abalo da autoridade tradicional pela escolha da crítica livre encontra um grande sucesso popular. Progressivamente, multiplicam-se os estudos sobre as ciências empíricas destinados ao grande público, assim como as traduções e adaptações dos escritos de Montesquieu e de Jean-Jacques Rousseau, de Adam Smith e de Condillac, de Beccaria e de Filangieri.

O pensamento iluminista que se difunde com sucesso pelo continente europeu não é o de um determinado filósofo ou erudito específico, mas uma síntese anônima, obra de alguns vulgarizadores de talento. Seu ponto de partida é a crítica à autoridade mantida pela tradição, sob todas as suas formas. Para dar legitimidade a uma afirmação, já não basta lembrar sua antiguidade, nem sua conformidade a um texto considerado sagrado, como a Bíblia. Em seu lugar coloca-se o direito à livre busca da verdade por meio de observações imparciais do mundo e de raciocínios lógicos. Portanto, os partidários das Luzes denunciam os preconceitos, as superstições, a ignorância, e invocam a razão e a ciência. Todos os domínios da vida pública, administração, economia, Justiça, devem ser geridos de acordo com princípios racionais. Ao mesmo tempo, esses partidários pedem que a ação da Igreja se limite

unicamente à esfera espiritual e não interfira no poder temporal. Também se permitem criticar o clero, cujos representantes nem sempre estão à altura das exigências que dirigem habitualmente aos outros fiéis. De maneira mais difusa, defendem-se as ideias de liberdade individual, de igual dignidade de todos, e procura-se um fundamento puramente humano para todos os valores.

Os monarcas espanhóis adotam o modelo do despotismo esclarecido. Carlos III (1759-88) e Carlos IV (1789-1808) conscientizaram-se da necessidade de modernizar o país nos planos econômico e administrativo, assim como no jurídico e no cultural. Querem promover uma organização racional do Estado, favorecer as práticas e o pensamento científicos. Também esperam proteger a população contra a exploração impiedosa à qual os potentados locais a submetem, remediar o estado de miséria em que ela está mergulhada (na Espanha, a expectativa de vida para os pobres situa-se nessa época entre 27 e 32 anos). De igual modo, sem jamais pôr em dúvida a religião católica (Carlos III é um homem particularmente piedoso), gostariam de modificar o equilíbrio entre poder espiritual e poder temporal, e portanto livrar-se da tutela papal, submetendo a Igreja ao Estado: é um movimento regalista, paralelo ao galicanismo francês. Por essa razão, os jesuítas, ligados ao papa, serão expulsos em 1767. A Inquisição, igualmente próxima do papa, será enfraquecida mas não desmantelada, e suas intervenções prosseguirão.

Os assuntos de Estado foram confiados a um grupo de aristocratas e intelectuais abertos às ideias iluministas; em espanhol, são chamados os *ilustrados*, os “esclarecidos”. Em parte, é o caso do primeiro-ministro Floridablanca, no poder desde 1777; mas também e sobretudo dos membros do círculo que o rodeia, administradores, economistas, historiadores ou literatos, entre os quais convém mencionar Jovellanos, Cabarrús, Meléndez Valdés; eles pertencem à mesma geração de Goya. Podem parecer bas-

tante tímidos ao lado dos enciclopedistas franceses; no entanto, fazem soprar um vento novo sobre as terras da Espanha. Ao redor, de maneira ainda mais difusa, gravita um grupo mais amplo de indivíduos “esclarecidos”, livres dos preconceitos comuns, e às vezes dotados de espírito libertino. Contudo, em seu conjunto, esses personagens, que numericamente só correspondem a uma pequena minoria, assumem uma atitude crítica em relação ao povo; tentam despertá-lo a fim de aproximá-lo do ideal deles. Querem arrancá-lo à influência dos vigários retrógrados que lhe servem de guia e que são responsáveis por sua ignorância, por sua rudeza, pelas superstições que ele mantém.

Assiste-se portanto a um conflito latente, que ganhará amplitude durante os anos seguintes, entre, de um lado, a elite esclarecida, que deseja promover a razão e as ideias liberais, e, de outro, os representantes de uma corrente oposta, descartada pela política régia e que, por simetria, poderíamos denominar “obscurantista”. Estes últimos defendem a supremacia do papa, o papel ativo da Inquisição, a propriedade da Igreja e das ordens monásticas, o interesse dos grandes proprietários de terras. No plano ideológico, poderíamos dizer que a separação entre os poderes teológico e político, nos primeiros, opõe-se à confusão entre tais poderes, nos segundos, assim como o reformismo ao conservadorismo. O prêmio do conflito é o povo: cada corrente gostaria de atraí-lo para seu lado. É verdade que o próprio projeto do despotismo esclarecido é minado por uma contradição interna: seus promotores querem que os habitantes do país se comportem como indivíduos livres e racionais, e sejam considerados dotados da mesma dignidade que eles próprios, mas ao mesmo tempo se reservam o direito de outorgar essa liberdade e esses direitos aos outros quando bem lhes parecer. Desejam conduzir a população à autonomia e para isso a conservam em submissão. Propõem a igualdade como ideal, mas não aceitam renunciar a nenhum de

seus privilégios. Gostariam de se emancipar da tutela da Igreja, mas não se dispõem a defender a liberdade de consciência. Capturados entre exigências contraditórias, são levados a construir compromissos laboriosos.

A simpatia pelas Luzes, nas esferas dirigentes do país, irá perpetuar-se, é verdade que em graus variáveis, com fluxo e refluxo, até a invasão napoleônica de 1808, e isso apesar do pavor causado pelos eventos que se desenrolam na vizinha França: a Revolução de 1789, o regicídio e o Terror. Em consequência de um desses refluxos, em 1790, alguns “esclarecidos” sofrem represálias: Cabarrús é lançado na prisão, Jovellanos e Ceán Bermúdez são banidos da capital. Outro recuo das ideias liberais se produzirá nos primeiros anos do século XIX.

Por suas origens, Goya pertence ao povo, mas, graças ao convívio que seu estatuto de pintor mundano lhe impõe, integrou-se à elite esclarecida. Ao tornar-se cortesão e acadêmico, sofre a influência dos membros de seu círculo, figuras políticas ou culturais favoráveis às ideias iluministas. Àqueles já mencionados, acrescentam-se alguns outros, como Moratín ou Iriarte. Também trava conhecimento com abastados colecionadores de convicções liberais, tais como o duque e a duquesa de Osuna, de quem se tornará próximo. O fato de pertencer a um novo ambiente vai transformar seus gostos e seus hábitos. “Tenho a impressão de nascer para outro mundo”, escreve ele a Zapater (29 de agosto de 1781). Nem sempre, contudo, isso o satisfaz, como comprova outra carta:

Já não vou aos lugares onde se podem ouvir as seguidilhas [danças populares], pois cismei de satisfazer certo capricho e de manter certa dignidade, a qual, segundo ouvi de ti, um homem deve ter; com tudo isso, compreenderás que não estou muito contente [1792]. Visivelmente, sob a influência da corte e dos “esclarecidos”, ele deve renunciar aos prazeres simples de que tanto gostava!

Nessa época, a hierarquia dos valores de Goya comporta vários graus. As honrarias recebidas, as marcas de reconhecimento, as gratificações pecuniárias são bem-vindas. Mas ele gosta de pensar que as alegrias simples da vida material e da amizade são superiores a tudo isso. “Quero fazer o que me agrada, e que vá à merda aquele que leva em conta o mundo e as fortunas da corte, vejo bem claramente que os ambiciosos não vivem, que nada sabem do lugar onde vivem” (20 de outubro de 1781). Tal é sua posição de princípio: “Para os quatro dias que temos a viver sobre esta terra, viver segundo o próprio gosto é verdadeiramente um dever” (25 de abril de 1787). “Não desejo outro renome afora o de agradar aos meus amigos” [1787]. Contudo, ele é obrigado a reconhecer que, apesar dessas declarações, continua levando uma vida de cortesão, embora esta não o satisfaça plenamente:

Tenho tantas coisas a fazer que não há espaço para nada, mas estou farto de ser infeliz, queria muito estar contigo e degustar esse prazer que temos de estar juntos, e nada, nem os aplausos nem todas as satisfações com o rei, o príncipe, me impede de estar cheio de preocupações (16 de dezembro de 1786).

Na realidade, ao lado desses dois rivais, o reconhecimento público e as alegrias da amizade, surgiu uma terceira ocupação, cuja importância não para de crescer ao longo dos anos: a própria pintura. Embora seja apresentada como uma obrigação, é ela que doravante ocupa o topo no panteão de Goya. “Nada poderia te dar uma ideia de tudo o que me cai em cima, eu vivo sempre às pressas” (23 de junho de 1787). “Não terei nem sono nem repouso enquanto não tiver concluído meu assunto, e não chamo isto de viver, esta vida que tenho” (31 de maio de 1788). No entanto, é a vida que Goya escolheu levar, mesmo quando o grande rei, agora seu amigo, lhe diz que ele não deveria trabalhar tanto... Sua

vocação de pintor o mantém, sobretudo a partir do momento em que ele tem consciência de ser “o melhor que existe aqui” (13 de junho de 1787).

Agora pertencente ao meio dos “esclarecidos”, nem por isso Goya procura ilustrar suas novas ideias através da pintura. Embora trate os temas de suas encomendas com frescor e originalidade, os próprios temas permanecem puramente convencionais, correspondem a um gosto passageiro das elites aristocráticas, e não a um apego qualquer aos valores liberais. Ele parece haver atingido seu objetivo, o êxito social, e, embora seja melhor do que seus colegas, nada indica ainda que, nos anos vindouros, revolucionará a pintura europeia, ao mesmo tempo que o pensamento das Luzes! Para isso, será preciso que sobrevenha um choque para o qual Goya não estava nem um pouco preparado.