

Universidade de Brasília  
Instituto de Ciências Humanas  
Departamento de História

Bárbara Manguiera do Nascimento

## **A Enfermidade da Razão**

Ideias iluministas nos Caprichos de Goya

**Brasília – DF**  
**2011**

Bárbara Manguiera do Nascimento

## **A Enfermidade da Razão**

Ideias iluministas nos Caprichos de Goya

Monografia apresentada ao Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília para a obtenção do grau de bacharel em História.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Tereza Cristina Kirschner

**Brasília – DF**  
**2011**

## Lista de Figuras

Todas as imagens são da série *Los Caprichos* de Goya, de 1799, salvo indicação contrária.

1. *Duendecitos*, lâmina 49.
2. *Hasta su abuelo*, lâmina 39.
3. *Ni más ni menos*, lâmina 41.
4. Jacques-Louis David, *La Mort de Socrate*, 1787.
5. Anônimo, *Arrivée du Pape aux Enfers*, 1791.
6. Fran. de Goya y Lucientes, pintor, lâmina 01.
7. *El sueño de la razón produce monstruos*, lâmina 43.
8. *No te escaparás*, lâmina 72.
9. *Esto sí que es leer*, lâmina 29.
10. *Subir y bajar*, lâmina 56.
11. *Si sabrá mas el discípulo*, lâmina 37.
12. *¡Que pico de oro!*, lâmina 53.
13. *Que viene el Coco*, lâmina 03.
14. *¡Lo que puede um Sastre!*, lâmina 52.
15. *¿De que mal morirá?*, lâmina 40.
16. *Tu que no puedes*, lâmina 42.
17. André Bessant, *A faut esperer q'eu se jeu la finira bentot*, 1789.
18. *Las rinde el sueño*, lâmina 34.
19. *Estan Calientes*, lâmina 13.
20. *Los Chinchillas*, lâmina 50.
21. *Bien tirada está*, lâmina 17.
22. *¡Qual la descañonan!*, lâmina 21.
23. *El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega*, lâmina 02.
24. *¡Linda maestra!*, lâmina 68.
25. *Devota profesión*, lâmina 70.
26. *Ya es hora*, lâmina 80.

## Resumo

Muitas críticas contidas na série de gravuras *Los Caprichos*, de Goya, são comuns ao ideário iluminista. A maneira como as ideias iluministas circularam na Espanha e o caráter marcadamente reformista da ilustração neste país influenciaram os temas propostos por Goya. Estudos recentes sobre o conceito de Iluminismo auxiliam na compreensão do caso espanhol, já que a moderação reformista e o caráter religioso foram características que colocaram em dúvida a existência de um Iluminismo espanhol. A discussão sobre a influência do Iluminismo na obra de Goya, entretanto, vai além da semelhança entre temática escolhida para as gravuras e o projeto reformista, pois atinge também os debates estéticos. A escolha estilística do artista para a série, o grotesco, é uma indicação importante sobre a maneira peculiar com que Goya interpretava o projeto reformista. Diferente dos artistas ilustrados, Goya não enxergava a razão em sua sociedade, e sim apenas os males decorrentes da sua ausência.

## Sumário

Introdução.....	5
1. Ideias ilustradas na Espanha do século XVIII.....	7
1.1 A Espanha reformista.....	9
1.2 Novas perspectivas: os iluminismos.....	15
2. O sono da razão.....	20
2.1 Arte e Iluminismo.....	21
2.2 O papel moralizador da arte ilustrada.....	25
2.3 O grotesco: a fantasia e o horror na realidade.....	26
3. Los Caprichos: o mundo ao avesso.....	34
3.1 Educação e superstição.....	35
3.2 Hierarquia e privilégios sociais.....	39
3.3 Prostituição, casamento e feitiçaria.....	45
3.4 O mundo ao avesso.....	50
Conclusão.....	53
Bibliografia.....	55

## Introdução

Francisco José de Goya y Lucientes (1746 – 1828) é um pintor usualmente lembrado por suas obras obscuras, que retratavam a loucura, a feitiçaria e os horrores da guerra. Identificado por muitos como o precursor do romantismo e até mesmo das modernas vanguardas europeias, não parece, à primeira vista, o melhor artista para apresentar a discussão entre arte e Iluminismo. Entretanto, um olhar mais próximo identifica em parte de sua obra a afinidade com ideias ilustradas. Seu caminho não é o mesmo dos artistas neoclássicos, que exaltavam a razão através da metáfora da luz combatendo as trevas. Ele opta por retratar todos os males que existem em um mundo onde a razão não é triunfante. A série *Los Caprichos*, escolhida para este estudo, apresenta os erros e vícios da sociedade espanhola, em 80 gravuras grotescas.

Este estudo pretende examinar como as ideias iluministas aparecem nas gravuras, já que a temática da série mostra sua afinidade com o projeto ilustrado reformista. Goya foi um artista que em diversos momentos se preocupou em relatar o que via. Desde suas pinturas pitorescas de costumes, passando pelas séries de gravuras até os horrores da invasão napoleônica, Goya apresenta uma visão sensível e crítica do mundo ao seu redor. A série aqui estudada permite perceber como um artista tão observador quanto ele encarava a sociedade, no fim de um século marcado por reformas. Em suas imagens, Goya não fazia apenas críticas comuns ao projeto reformista ilustrado, mas apresentava um questionamento sobre a eficiência desse projeto, pois o artista parecia apresentar um desencanto com a possibilidade de ver a razão vencer na sociedade.

Falar em Iluminismo espanhol levanta diversos questionamentos. Os modelos teóricos que definiam o Iluminismo se mostraram rígidos e insuficientes para abarcar as peculiaridades das diversas experiências intelectuais da Europa setecentista. A ideia de um movimento monolítico, centrado na experiência francesa, dificultava a inserção de movimentos que divergiam do modelo. As discussões oferecidas pela historiografia recente, por outro lado, permitem pensar a existência de um Iluminismo espanhol. Esta discussão, aliada às considerações básicas sobre o projeto reformista dos ministros ilustrados, é realizada no primeiro capítulo.

Os debates estéticos também estavam inseridos nas discussões ilustradas, e certamente o artista não estava alheio a eles. O neoclassicismo, que marcou a França revolucionária, ganhava cada vez mais espaço nas Academias. A arte ilustrada buscava um propósito

moralizador, que aparecia quase como uma exigência para os artistas neoclássicos. Entretanto, Goya elege para seus Caprichos o estilo grotesco. No segundo capítulo, veremos como esse estilo tem implicações mais profundas na interpretação de Goya sobre o projeto ilustrado, que vão além da mera visualidade.

Essas discussões, sobre a Ilustração espanhola e os debates estéticos do período, auxiliam na interpretação das gravuras, realizada no terceiro capítulo. Ao longo do trabalho, 23 gravuras da série de 80 são analisadas. As análises utilizam textos literários, gravuras de outros artistas do período e os debates dos ilustrados espanhóis como auxílio na interpretação. Entretanto, é preciso lembrar que Goya não deixou claro o que pretendia dizer com cada lâmina. Os títulos e legendas são apenas sugestivos, e a maioria permite variadas interpretações. Este trabalho analisa elementos das discussões ilustradas através das gravuras, sem pretender, entretanto, dar conta de explicá-las. Existe um espaço da visualidade que não pode ser atingido através do texto.

A intenção de Goya de não revelar claramente suas ideias, diz muito sobre seu tempo. É preciso lembrar que, apesar de uma tímida ilustração, a Espanha do século XVIII ainda era marcadamente católica, sob a supervisão dos Tribunais do Santo Ofício. É surpreendente a coragem de Goya ao criticar tão severamente a sociedade, incluindo figuras poderosas em suas críticas. Entretanto, o recurso utilizado por ele de embaçar a identidade das figuras, não é apenas decorrente de um eventual problema com a censura. Ele pretende dizer que na sua sociedade muitos indivíduos misturavam-se em suas atitudes com monstros e aberrações. É, portanto, um relato muito astuto da sociedade espanhola do século XVIII.

## 1. Ideias ilustradas na Espanha do século XVIII

A edição do Diário de Madrid de 06 de fevereiro de 1799, trazia em sua primeira página o anúncio de vendas de uma série de gravuras do artista Francisco de Goya y Lucientes, intitulada *Los Caprichos*. Gravada em água-forte e colocada à venda por 320 *reales*, a série era assim anunciada:

Persuadido o autor de que a censura dos erros e vícios humanos (ainda que pareça própria da eloquência e da poesia) pode ser também objeto da pintura, escolheu como assuntos para sua obra, entre a multidão de extravagâncias e desacertos que são comuns em toda sociedade civil e entre as preocupações e embustes vulgares, autorizados pelo costume, ignorância e interesse, aqueles que acreditava mais aptos a fornecer material para o ridículo e excitar ao mesmo tempo a fantasia do artífice (...) expor aos olhos formas e atitudes que só haviam existido até agora na mente humana, obscurecida e confusa pela falta de ilustração ou acalorada pelo desenfreno das paixões.<sup>1</sup>

As 80 lâminas que compunham a série representavam a sociedade espanhola na forma de caricaturas grotescas: o clero e a nobreza eram ridicularizados e criticados em seus vícios, bem como a superstição e o atraso intelectual e científico da Espanha.

Este era o fim de um século marcado por reformas que significaram uma tentativa moderada de promover o Iluminismo na Espanha. Interpretações posteriores viram em Goya um artista de ideias ilustradas e apontaram a relação entre os temas das gravuras e o projeto reformista do período. Segundo o filho do artista, em biografia escrita no século XIX, Goya, após criar os *Caprichos*, “recebeu elogios por seu mérito artístico e pensamentos satíricos, que honrou o iluminismo dos espanhóis na época”<sup>2</sup>. Goya produziu imagens que refletiam ideias comuns ao Iluminismo: a defesa da razão como condutora das ações, a crítica aos privilégios sociais, aos vícios e ociosidade da nobreza e do clero e aos problemas causados para a sociedade pela perpetuação da tradição, dos costumes e da superstição.

---

<sup>1</sup> Tradução da autora. “Persuadido el autor de que la censura de los errores y vicios humanos (aunque parezca peculiar de la elocuencia y la poesía) pueda ser también objeto de pintura, ha escogido como asuntos proporcionados para su obra, entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil y entre las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, la ignorancia o el interés, aquellos que ha creído más aptos a suministrar material para el ridículo y excitar al mismo tiempo la fantasía del artífice. (...) exponer a los ojos formas y actitudes que solo han existido hasta ahora en la mente humana, oscurecida y confusa por la falta de ilustración o acalorada por el desenfreno de las pasiones.” Anuncio de vendas da edição de 06 de fevereiro de 1799 do Diário de Madrid, reproduzido de: SCHULZ, Andrew. *Goya's Caprichos: aesthetics, perception and the body*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 2

<sup>2</sup> Tradução da autora. “He has won praise for their artistic merit and satiric thoughts, which do honor to the enlightenment of the Spaniards at the time”. Apud SCHULZ. op. cit. p. 4

O primeiro estudo que tentou recuperar o cenário cultural do período, interpretando Goya como um artista ilustrado, foi realizado por José López-Rey, na década de 1940<sup>3</sup>. Os esforços para perceber as convergências entre a obra de Goya, a produção artística do período



1. Francisco Goya, *Duendecitos*, lâmina 49, *Los Caprichos*, 1799.

e os debates iluministas, prosseguiram em diversos trabalhos a partir da década de 50. Esses estudos mostravam a inclinação ilustrada de Goya destacando os retratos de mulheres e homens ilustrados pintados pelo artista, os quadros sobre a glória da Constituição de Cádiz de 1812 e, sobretudo, a série *Los Caprichos*. Esta série foi interpretada como um exemplo do uso de ideias iluministas pelo artista para criticar a sociedade. A literatura produzida deu ênfase à complexidade e diversidade do contexto cultural, principalmente dos debates estéticos e estilísticos do século, características também percebidas no interior da obra do artista. O círculo social de Goya, envolvendo os pensadores ilustrados e a monarquia reformista, serviu de base nesses estudos para a

caracterização de um Goya ilustrado. O rei e seus ministros, assim como a nobreza ilustrada, foram os patronos de Goya. É com esse Iluminismo sob a iniciativa do Estado, que Goya usualmente é relacionado nos estudos sobre o assunto. Veremos que essa não é a única possibilidade de examinar a relação entre Goya e o Iluminismo, mas é sem dúvida muito importante.

Este capítulo analisa essa Ilustração promovida pelo governo. O caráter desse movimento foi marcadamente reformista e moderado, considerando a situação de atraso da Espanha e as barreiras formadas pelo poder da Igreja Católica, da Inquisição e dos privilégios sociais. Essa característica fez com que o caso da Espanha não se acomodasse ao modelo tradicional do que é pensado como Iluminismo. Entretanto, sob perspectivas recentes, o termo Iluminismo não é mais visto como algo que remete a um conjunto coeso de ideias, como um modelo no qual não há divergências. A ideia de um movimento monolítico foi questionada, e veremos que as novas perspectivas para interpretá-lo admitem uma diversidade e complexidade que antes não existia no conceito. O Iluminismo entendido como movimentos

<sup>3</sup> Uma revisão sobre os estudos sobre o tema encontra-se em: SCHULZ, Andrew. op cit.

dinâmicos, com diferentes manifestações em diversos lugares, ajuda na compreensão do caso espanhol. Observar como as ideias ilustradas se apresentavam na Espanha, partindo do Estado e também de outros locais (veremos adiante que as influências do Iluminismo na obra de Goya não se devem apenas à sua relação com a corte), permite pensar a relação entre os Caprichos de Goya e os debates ilustrados. Portanto, antes de partir para a análise das convergências de ideias entre as gravuras e as críticas iluministas, é preciso apresentar a discussão sobre a ideia de Iluminismo em si, e como ele se manifestou na Espanha do século XVIII.

### 1.1 A Espanha reformista

O aspecto enfatizado na historiografia para caracterizar a *Ilustración* espanhola foi o movimento reformista empreendido pela monarquia dos Bourbon na Espanha do século XVIII. Os ministros que empreenderam essas reformas apoiaram-se em um discurso iluminista moderado, como Gaspar Melchor de Jovellanos: “uma nação que se ilustra pode fazer grandes reformas sem sangue, e acredito que para ilustrar-se tampouco seja necessária a rebelião”<sup>4</sup>. Assim como ele, outros homens de Estado foram definidos na historiografia como ilustrados. Entretanto, muitos estudos que se dedicam ao período não consideram a existência de um Iluminismo espanhol bem consolidado e fundamentado. Sua existência é questionada devido alguns aspectos da sociedade espanhola, que contradizem os princípios iluministas. A questão que é colocada para o estudo de um Iluminismo espanhol deve-se às condições sociais, políticas e religiosas da Espanha no período. O poder da Igreja e da Inquisição, o atraso intelectual, científico e econômico eram reconhecidos não só dentro do país como nos demais países da Europa. Para os ilustrados de outros países, a Espanha era o lugar da ignorância e da



2. Francisco Goya, *Hasta su abuelo*, *Los Caprichos*, lâmina 39, 1799.

<sup>4</sup> Tradução da autora. “Una nación que se ilustra puede hacer grandes reformas sin sangre y creo que para ilustrarse tampoco sea necesaria la rebelión”. JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. apud SANZ, Fernández. *La Ilustración española. Entre reformismo y la utopía*. Anales del Seminario de Historia de la Filosofía da Universidad Complutense, Madrid, v. 10, 1993.

superstição.<sup>5</sup> Essa é uma das críticas notáveis nas gravuras de Goya. Uma das lâminas da série *Los Caprichos*, intitulada *Hasta su abuelo* (figura 2), mostra um asno que analisa seus antepassados, também asnos, em um livro. Uma possível análise é pensar que essa imagem revela as raízes antigas que a ignorância tinha em seu país<sup>6</sup>. O atraso, a ignorância e os demais males estavam instalados na sociedade espanhola, e além disso eram muito antigos, “autorizados pelo costume”.

O atraso espanhol não era uma característica apenas da educação e dos modos de pensar supersticiosos. As reformas colocaram em primeiro plano os problemas econômicos do país. A estrutura agrária apresentava grandes entraves ao desenvolvimento, o que se refletia com enorme peso nas finanças reais, já que a força produtiva se encontrava quase toda no meio rural. Essa estrutura era muito rígida e pouco produtiva, problemas que se intensificavam devido à enorme concentração de terras, à baixa inovação técnica e ao baixo incentivo ao mercado nacional. Considerando todos esses problemas, os homens de Estado espanhóis formularam projetos de reformas baseados na ideia de que era preciso modernizar as forças produtivas e fortalecer uma administração que unificasse cada vez mais o território, já que a burocracia de Madrid, no final do século XVII, não atuava como administradora da Coroa, e sim como mediadora entre esta e os diversos poderes locais<sup>7</sup>.

Esses projetos, como era de se esperar, não significavam o anseio por mudanças profundas na estrutura da sociedade. A reforma não pretendia atingir as bases da sociedade e da política do Antigo Regime. Este ainda era o regime ideal, o modelo. Era preciso, entretanto, sanar as deficiências e o mau funcionamento do mesmo<sup>8</sup>. De um modo geral, as principais diretrizes desse projeto concentravam-se nas questões de política externa, na formação de uma administração mais eficaz, no fomento à economia e na renovação científica e cultural. Os projetos econômicos, já que a reforma não questionava a estrutura social, encontraram uma grande barreira: os privilégios. Estes impediam a melhora da produtividade, por causa das mãos ociosas, e prejudicavam a arrecadação de impostos, em virtude das isenções.

Em relação à educação, os projetos também encontravam dificuldades, pois a preocupação dos ilustrados com esse assunto chocava-se com a estagnação das instituições

<sup>5</sup> SAAVEDRA, Pegerto e SOBRADO, Hortensio. *El Siglo de las Luces – Cultura y vida cotidiana*. Madrid: Editorial Síntesis, 2004.

<sup>6</sup> Como veremos adiante, as interpretações das gravuras são diversas, já que o autor não deixou claro ao que se referia exatamente com cada uma delas.

<sup>7</sup> LYNCH, John. *Historia de España vol. 5 – Edad Moderna: crisis y recuperación, 1598 – 1808*. Barcelona: Crítica, 2005.

<sup>8</sup> DÍAZ, Roberto Fernández. *La España de la Ilustración – la reforma de España*. Madrid: Alianza Editorial, 2009.

educacionais oficiais. A ilustração que partiu do Estado e de seus ministros estabeleceu uma atitude peculiar frente a vida intelectual. Para os reformistas, era claro que o movimento de ilustração deveria ocorrer sob controle do Estado. Desta forma, além das barreiras já existentes impostas pela Inquisição, esse controle marcava a restrição à liberdade de pensamento e a vigilância da iniciativa particular<sup>9</sup>. Apenas propostas culturais que estavam em sintonia com o projeto estatal tinham incentivo. Mas, mesmo com ressalvas, surgiram no período diversas Academias públicas e Sociedades Econômicas. Nestas últimas, as possibilidades e as ideias para a reforma espanhola eram discutidas. No caso das universidades, os reformistas se atentaram para os graves problemas: a falta de liberdade acadêmica, as poucas inovações científicas e a escassez de renda. Carlos III empreendeu a tentativa de aproximar as universidades do Estado, diminuindo sua submissão ao Papa<sup>10</sup>. A educação popular, que apresentava problemas ainda maiores, sofreu maior impacto após a expulsão dos jesuítas<sup>11</sup>.

A tendência inovadora também se encontrava em alguns personagens do clero. Muitas iniciativas de reforma partiram de alguns bispos ilustrados, que apostaram na promoção da educação universitária e popular. Alguns se dedicaram também ao projeto de reformar a vida moral da Igreja. Este projeto visava retornar a uma espiritualidade antiga e também se preocupava com a formação intelectual do clero<sup>12</sup>. A participação conjunta, unindo o Estado e o clero na tentativa de modernizar culturalmente a Espanha, revela um Iluminismo espanhol com profundas raízes católicas.

Como resultado prático de algumas reformas, encontramos poucas mudanças significativas, pois muitos projetos não encontraram meios de viabilização. Alguns encontraram forte resistência das classes privilegiadas. A Igreja possuía uma enorme concentração de terras e o monopólio da educação, o que resultou em entraves para o desenvolvimento das reformas. O projeto reformista foi um movimento tímido que se articulou dentro do quadro de divisão social, respeitando os privilégios e a ordem estabelecida, incluindo o poder da Igreja Católica e da Inquisição. Muitos projetos ficaram no campo das ideias ou se realizaram apenas como ensaios na sociedade. Não é por acaso que os

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> CASTRO, Raquel Poy. Regeneración educativa y cultural de la España moderna: reformas monárquicas em educación y el papel de los obispos de la ilustración em el siglo XVIII. In: Cuadernos Dieciochistas nº 10. Ediciones Universidad de Salamanca, 2009.

<sup>11</sup> Os jesuítas foram criticados em diversos locais da Europa neste século. Sua oposição ao regalismo intensificou a oposição que os reformistas faziam a esta ordem. Após o episódio do Motim do Esquilache (em que a população se revoltou contra as medidas do Marquês de Esquilache, político espanhol de origem italiana), alguns políticos acusaram os jesuítas de serem os instigadores das revoltas. Uma comissão foi criada e a expulsão da ordem ocorreu em 1767.

<sup>12</sup> CASTRO, Raquel Poy. op. cit.

assuntos que entraram nas pautas reformistas desde o início do século apareçam ainda como marcas da sociedade espanhola nos *Caprichos*, colocados à venda em 1799.

Aparentemente, a Ilustração espanhola foi tímida. Podemos questionar se as reformas ganharam força por influência do Século das Luzes ou apenas por motivos internos ao país. As ideias ilustradas aparecem para alguns como um meio para a realização de reformas, e para outros como uma causa. Fernández Díaz, em sua análise sobre o século XVIII espanhol, afirma que a tendência reformista só pode ganhar força com a mudança da monarquia na passagem do século<sup>13</sup>. A consequência política mais evidente da Guerra de Sucessão, segundo esse autor, foi o surgimento de uma monarquia que visava reforçar seu poder frente à nobreza, ao clero e às Cortes. A centralização apareceu como uma necessidade para adquirir um controle que proporcionasse a possibilidade de modernização do país. Nessa interpretação, o Estado aparece como provedor das ideias ilustradas na Espanha, levando a crer que foi apenas a partir da entrada da Dinastia dos Bourbon que as possibilidades de reforma se tornaram, pelo menos em teoria, viáveis. Isso se deveria ao fato de que Felipe V, neto de Luís XIV, vinha de outra tradição monárquica, de caráter mais centralizador e absolutista. Devido a essa tradição política diferente, as ideias reformistas encontraram na nova monarquia uma possibilidade de aplicação<sup>14</sup>.

É certo que a exaltação da figura Rei por parte dos contemporâneos fazia crer que as mudanças sociais poderiam partir apenas dele. Essa foi a imagem construída pelos homens da época, e as interpretações posteriores da historiografia sobre um Iluminismo espanhol seguiram também este caminho. A Ilustração espanhola, quando aceita pela historiografia, foi considerada basicamente como o movimento reformista liderado pela monarquia. A defesa das ideias ilustradas encontrava-se principalmente em algumas figuras do governo e, exceto alguns escritores e figuras ilustradas da nobreza, parecia estar distante de uma Espanha que, na época, era em grande parte composta por analfabetos. Entre os reis espanhóis do século, Carlos III foi visto como a expressão máxima de um rei ilustrado. Em seu reinado reuniram-se as condições necessárias para empreender melhor o reformismo espanhol. Dando sequência aos projetos de seus antecessores, seu governo coincidiu com um momento de expansão demográfica que estimulou a economia e a mobilidade social<sup>15</sup>. Em seu Elogio a Carlos III, ao ressaltar que as reformas podem encontrar sucesso ou não de acordo com as circunstâncias, Jovellanos destaca o papel significativo de Carlos III: ele cuidou do “espírito que faltava à

---

<sup>13</sup> DÍAZ, Roberto Fernández. op. cit.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> SANZ, Fernandez. La Ilustración española – Entre el reformismo y la utopía. In: Anales del Seminario de Historia de la Filosofía, nº 10. Universidad Complutense: Madrid, 1993.

nação. Ciências úteis, princípios econômicos, espírito geral de ilustração”<sup>16</sup>.

Mas nem todas interpretações enxergam a monarquia como defensora de um discurso ilustrado. John Lynch, por exemplo, questiona a ideia de um Iluminismo espanhol tentando perceber até que ponto esses governantes eram influenciados pelas ideias ilustradas<sup>17</sup>. Ele destaca que antes de pensar na formação de um corpo fortalecido de ideias, a Espanha tinha necessidades. Era preciso modernizar, e neste caso o aparato ideológico pode ser visto muito mais como uma influência nos projetos reformistas do que uma causa destes. Frente às necessidades, os governantes buscaram um apoio ideológico. O discurso ilustrado, para este autor, não é a razão de ser das reformas, e sim uma base para solucionar problemas reais.

Mas saber se os governantes utilizaram conscientemente um programa iluminista pode não ser a única forma de pensar um Iluminismo espanhol. A análise de Noelia Adánez, por exemplo, vê no Iluminismo um contexto cultural de transformação e modernização, com diferentes processos intelectuais e práticas discursivas em processo de readaptação<sup>18</sup>. Por fim, esse movimento conduzia uma nova cultura política de tipo moderno. A essência estaria no uso da razão crítica como um instrumento e/ou um fim que orienta a ação. Partindo dessa ideia, a experiência da Espanha no século XVIII se encaixaria nessa conceitualização, visto que os personagens que se destacam como pensadores iluministas exerciam grande influência social. Alguns eram ministros de estado que se preocupavam em aplicar essas ideias a fim de reformar a Espanha, conduzindo-a para um processo de modernização.

Sob outra perspectiva, Sánchez-Blanco parte de uma caracterização do Iluminismo que permitiria encontrar esse movimento na Espanha analisando os fins do processo de Ilustração<sup>19</sup>. Essa perspectiva é a de que este processo deveria chegar a um propósito que reuniria as reivindicações no plano político e social: a formação de uma constituição. Desta maneira, ele observa que é muito significativo perceber que o século XVIII espanhol começa com a transição para uma monarquia de caráter diferente da anterior e conclui, em 1812, com uma constituição formada em bases mais liberais. Este autor também compartilha a ideia de que o Iluminismo não foi um movimento unitário, e caracteriza-o como polimorfo e supranacional. Ele destaca que é preciso rejeitar a ideia de que um país não teve ilustração apenas porque esta não foi vencedora como, supostamente, foi em outros casos<sup>20</sup>.

---

<sup>16</sup> Tradução da autora. “Espíritu que faltaba a la nación. Ciencias útiles, principios económicos, espíritu general de ilustración”. JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. Elogio de Carlos III. Reproduzido em: *Cadernos de Ilustración y Romanticismo* nº 01. Universidad de Cádiz, 1991. p. 5

<sup>17</sup> LYNCH, John. op. cit.

<sup>18</sup> ADÁNEZ, Noelia González. Los lenguajes de la Ilustración – reflexiones sobre los discursos político-filosóficos em el setecientos. In: *Cuadernos dieciochistas* nº02. Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

<sup>19</sup> SÁNCHEZ-BLANCO, Francisco. *La Ilustración en España*. Madrid: Akal, 1997.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

De um modo geral, essas interpretações pensam em uma Ilustração oficial dirigida ou utilizada pelo Estado. É certo que pensar na Ilustração do governo muito tem a ver com os temas dos Caprichos, pois ambos ressaltavam o atraso da Espanha, criticavam a ociosidade da nobreza e os problemas educacionais. A influência da monarquia e de seus ministros, e, por consequência, da sua ilustração, não deve ser de forma alguma desprezada. Pintor da corte durante 39 anos de sua vida, Goya estava em contato com homens de Estado que defenderam o discurso ilustrado como solução para retirar a Espanha de seu atraso. Não é possível negligenciar a importância dessas figuras na análise da vida e/ou a obra de um artista com a posição de Goya. Analisando outro artista da corte do século XVIII, Mozart, Norbert Elias destacou que é difícil compreender sua atuação e criação sem perceber as tensões sociais e as pressões que esta posição gerava<sup>21</sup>. Entretanto, esta é apenas uma perspectiva, que não dá conta do que pensamos em relação às ideias que surgem nas gravuras de Goya.

Partindo de um outro olhar, Antonio Sanchís tenta diminuir essa centralidade da imagem do rei como apenas aquele que pode permitir o fortalecimento das tendências ilustradas, optando por uma interpretação mais ligada às mudanças intelectuais da Espanha. Esse autor apresenta algumas considerações que desmancham a ideia de que a mudança de monarquia promoveu a ilustração<sup>22</sup>. Ele recorda que os *novatores* (uma linha de pensamento que pode ser pensada como uma protoilustração<sup>23</sup>, um grupo que defendia a renovação da Espanha e incentivava novos pensamentos científicos) são anteriores a essa mudança<sup>24</sup>.

Essa análise permite pensar que a formação dessas ideias pode estar também fora do domínio da monarquia e além do discurso dos ministros, diminuindo assim sua centralidade no Iluminismo espanhol. Desta forma, podemos imaginar a existência de outros meios de circulação de ideias ilustradas, que também serviriam de influência às gravuras de Goya.

---

<sup>21</sup> ELIAS, Norbert. Mozart – Sociologia de um Gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

<sup>22</sup> Jovellanos e Sempere Guarinos atribuíram, já no final do século XVIII, à figura de Felipe V a transição da apatia cultural e científica da Espanha para o período de reformas e fomento à cultura. Mas Sanchís demonstra como algumas instituições, que esses pensadores defendiam fazer parte desse apoio cultural, não foram criadas de fato por Felipe V, e nem estimuladas por ele. Já as que foram, não tiveram papel em inovações intelectuais, seguindo modelos dos séculos anteriores. O papel da mudança da dinastia e a força desta no começo do século no movimento que chamamos de ilustração fica questionado, colocando em dúvida o papel de Felipe V no estímulo a esse processo. O autor prefere entender o papel da monarquia como um controle, que muitas vezes significava restrição. As correntes particulares só encontravam êxito com apoio real. Segundo Sanchís “os espanhóis tiveram uma Ilustração, em grande parte, manejada, dirigida e controlada pelo poder político”, mas mais no sentido de que este favorecia apenas os pensamentos que caminhavam junto aos seus interesses do que estimulava um amplo movimento de renovação cultural. Além disso, o entusiasmo pela possibilidade de mudanças após a guerra civil com o início da nova monarquia não resultou em mudanças efetivas. A passagem do século XVII para o XVIII foi mais marcada por problemas que permaneceram e pela debilidade da monarquia. SANCHÍZ, Antonio Mestre. Monarca, instituciones e individuos em los origenes de la Ilustración. In: Cuadernos Dieciochistas nº 01. Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.

<sup>23</sup> DIAZ, Roberto Fernandez. op. cit.

<sup>24</sup> SANCHÍZ, Antonio Mestre. op. cit.

Mesmo que em escala mais reduzida do que em outros países, também existiram cafés, salões, bibliotecas (algumas bibliotecas particulares possuíam obras proibidas) e um mundo clandestino onde as ideias entravam na Espanha<sup>25</sup>. Poucos espanhóis tinham acesso à leituras estrangeiras, principalmente tratando-se dos *philosophes* franceses. A Inquisição fez seu papel, obviamente, de censurar tais obras, mas não impediu completamente que elas entrassem clandestinamente no país. Através da imprensa e de periódicos, produções francesas entraram ilegalmente na Espanha, na forma de compêndios e resumos de obras proibidas<sup>26</sup>. As falhas nos filtros que impediam a entrada de livros, a participação de servidores no contrabando, a existência de profissionais não qualificados e as permissões especiais para bibliotecas particulares foram fatores que ajudaram nesse processo. O bom funcionamento da censura durou nos séculos XVI e XVII, mas no XVIII a Inquisição já não era tão eficaz<sup>27</sup>. Os Duques de Osuna, patronos de Goya, são um exemplo de nobreza ilustrada que tinha acesso às ideias estrangeiras. No período, a circulação de sátiras nas ruas, tabernas, universidades e cortes aumentou. Também ganharam mais força os discursos e as proclamações. Até mesmo as discussões estéticas eram influenciadas por ideias iluministas, como analisaremos no capítulo seguinte.

Essas influências dispersas são importantes, pois a temática de Goya vai mais além da pauta do projeto reformista. A nobreza e o clero são ridicularizados, e manuscritos anônimos explicativos que surgiram na época associam algumas lâminas à figuras do governo. Desta forma, pensar na presença do Iluminismo além das barreiras oficiais (e até mesmo nacionais) pode ser um caminho mais flexível para interpretar as gravuras. Para entender como o Iluminismo se apresentava na Espanha, tanto no que diz respeito à atuação do governo quanto nas práticas intelectuais mais dispersas, é preciso trazer para a discussão novas abordagens sobre o que foi o Iluminismo, ou como veremos a seguir, os iluminismos.

## 1.2 Novas perspectivas: os iluminismos

---

Algumas características foram consideradas, por muito tempo, como as bases do

<sup>25</sup> Os clubes, cafés, salões e academias apareceram no século XVIII como espaços para trocas culturais e intelectuais. O Iluminismo marcou a proliferação destes espaços, como no caso da Espanha, em que esses espaços surgiram por iniciativas privadas, impulsionadas pelos ilustrados. Um estudo sobre esses lugares de sociabilidade na Espanha, principalmente as academias, foi realizado em: MORENO, Eva Velasco. Nuevas instituciones de sociabilidad – las academias de finales del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII. In: Cuadernos Dieciochistas, nº 01. Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.

<sup>26</sup> BERROCAL, Manuel Orteu. La literatura clandestina em la España de Carlos IV. In: Cuadernos de Historia Moderna, nº 17. Universidad Complutense: Madrid, 1996.

<sup>27</sup> MOURA, Angel de Prado. El tribunal de la Inquisición de Valladolid y el control de las ideas em la España del siglo XVIII. In: Cuadernos Dieciochistas, nº 03. Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.

movimento iluminista. Isso dificultava a tentativa de analisar outras manifestações que não se adequavam ao modelo padrão. Entretanto, muitos autores questionam a ideia de um Iluminismo unitário, entendido até então como um movimento monolítico, coeso, com um quadro de ideias fixas. Considerando as diversas nuances temporais e regionais, as novas interpretações utilizam a expressão “iluminismos”, mais adequada para falar de um movimento plural. Essa questão é interessante para analisar as peculiaridades das discussões e os modos como essas influências ilustradas aparecem em diversos países, inclusive na Espanha.

Lothar Kreimendahl apresenta alguns problemas na classificação da filosofia do século XVIII desta maneira rígida. Um deles é a desconsideração da multiplicidade de correntes filosóficas do período<sup>28</sup>. Ele defende, por exemplo, que o termo Iluminismo propõe uma homogeneidade que não se encontra na análise dos textos da época. Uma saída possível seria utilizar o termo não apenas para uma caracterização histórica, mas de uma postura: ousar saber, como foi defendida por Kant<sup>29</sup>. Mas o autor destaca que isso faz com que a ideia de Iluminismo seja quase sinônima de filosofia. Portanto, é preciso encontrar o que existe de mais característico nessa época para que seja possível dizer que o Iluminismo é a filosofia do século XVIII<sup>30</sup>.

As características básicas desse movimento, segundo este autor, se concentram na reivindicação da autonomia do sujeito. Descoberto em sua individualidade no século XVII, o homem deveria se libertar da tradição para reivindicar seus direitos. Isso leva a concluir que “o Iluminismo, num primeiro momento, não visava a revolução, mas sim a restituição”<sup>31</sup>. Essa reivindicação de autonomia traz em si a ideia que levará à sua realização: todas as ações devem passar pelo crivo da razão. De um modo geral, a busca da autonomia individual através do uso da razão é uma questão que aparece nas filosofias desse século. O autor também aponta como metas do Iluminismo o combate ao preconceito e à superstição. O otimismo do Iluminismo vem da crença na equidade entre razão e realidade, onde o uso da primeira levaria ao progresso da humanidade.

Também com a intenção de desmistificar um Iluminismo padrão, Charles W. J. Withers, em um estudo mais recente, propõe uma análise geográfica do Iluminismo<sup>32</sup>. Ele

---

<sup>28</sup> KREIMENDAHL, Lothar (org). *Filósofos do século XVIII – Uma introdução*. São Leopoldo, Unissinos: 2003.

<sup>29</sup> KANT, Immanuel. Resposta à pergunta: Que é “Esclarecimento”? (Aufklärung). In: *Textos seletos*. Petrópolis: Vozes, 2008.

<sup>30</sup> KREIMENDAHL, Lothar. op. cit.

<sup>31</sup> Ibidem. p. 29

<sup>32</sup> WHITERS, Charles W. J. *Placing the Enlightenment: thinking geographically about the age of reason*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

também sublinha algumas características do Iluminismo que definem este mais como uma postura nova, assim como Kreimendahl, do que como um conjunto fixo de ideias. Essa postura seria o uso da razão para a emancipação da sociedade, questionando a tradição e a crença cega na autoridade. Ele demonstra que, apesar de os diversos termos ligados à ideia do Iluminismo (como esclarecimento, *ilustración*, *aufklärung*, etc) terem sido utilizados na época, a ideia de um movimento coeso e unitário foi criada por interpretações posteriores. As interpretações mais atuais preferem pensar em um conjunto de ideias que visavam um novo modo de pensar, capaz de guiar as reformas intelectuais e sociais, criticando as injustiças, a ignorância e os dogmas teológicos.

O estudo do Iluminismo a partir da perspectiva geográfica é muito interessante para nossa pesquisa, pois permite pensar o fluxo de ideias no caso espanhol. O autor ressalta que as ideias aparecem em lugares, mas partem para outros, levando a crer que o Iluminismo se fez no e através do espaço. Para pensar a Espanha, esse aspecto é fundamental, pois a análise do fluxo de ideias vindas de fora, articuladas com os problemas nacionais e as soluções buscadas pelos reformadores, pode lançar luz a esse possível Iluminismo. Pensar geograficamente o Iluminismo não traz apenas a questão das diferenças locais, mas das trocas internacionais, da natureza viajante do conhecimento. E dessa característica aparece outro ponto importante: o de que assim como o conhecimento se move, seus significados se alteram. Desta forma, as ideias podem ser reapropriadas de outras maneiras durante suas circulações<sup>33</sup>.

Uma característica que antes era pensada como princípio do Iluminismo é o anticlericalismo. Pensar que o movimento iluminista se baseou em um esforço de secularização já vetaria a possibilidade de um Iluminismo espanhol. Entretanto, os novos estudos, que desconsideram a existência de um bloco monolítico de ideias, mostram que algumas questões não eram unânimes em todos os lugares. A crítica radical a religião, destaca Kreimendhal, era visível em alguns pensadores da França, menor na Inglaterra e praticamente uma exceção na Alemanha<sup>34</sup>. Vimos, por exemplo, que a ilustração espanhola teve a participação de bispos e não enfrentou as instituições em suas bases. Nas gravuras de Goya, a crítica se dirige aos maus costumes do clero e à fé cega. Goya não era de forma alguma um ateu, sua crítica não se estende à religião e à instituição católica, mas ao seu funcionamento.

Uma interpretação recente, que enfatiza a questão do anticlericalismo, é a de David Sorkin. Esse autor estuda a ideia de um Iluminismo religioso, mostrando como esse período

---

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> KREIMENDHAL, Lothar. op. cit.

não pode ser compreendido como um movimento de secularização<sup>35</sup>. Questionando também a ideia de um movimento unitário, o autor traz uma esfera que muitas vezes foi vista como antagônica às ideias iluministas. Contrariando a tendência comum de se pensar o tema, aqui a religião aparece compatível com os debates que ocorriam neste século. Ele recorda que o Iluminismo não retirou o poder e a autoridade da Igreja, mas influenciou novas formas de pensar as relações entre fé e razão. Ele propõe que pensemos, em substituição a um movimento unitário, um espectro de ideias. Nesse espectro, algumas posições se mostraram mais radicais, outras mais moderadas e em um outro ponto podemos colocar as religiosas<sup>36</sup>.

Entre aqueles que defenderam ideias iluministas, podemos encontrar clérigos e teólogos. Muitos tentaram articular a fé com as novas tendências de pensamento que surgiam, numa tentativa de harmonizar a fé e a razão. É preciso lembrar que a tradição católica não permaneceu imutável ao longo dos séculos, faz parte da tradição a adaptação e mudanças, que permitem que esta não seja aniquilada. Uma tradição não exclui a possibilidade de reformas, e esses pensadores compartilhavam esse raciocínio. Sorkin defende que esse Iluminismo religioso não é uma parte separada do movimento, mas uma parte importante de seu espectro. Em muitas regiões, as tendências conviviam sem uma separação marcada. Separação que, como o autor lembra, não pode ser aplicada nem para o que hoje pensamos como polos: um secular e outro religioso<sup>37</sup>.

Através dessas perspectivas, a ideia de um possível Iluminismo espanhol encontra em parte evidências e em parte dificuldades. Um caminho possível seria abandonar a necessidade de encontrar um grupo coeso de ideias e práticas que se enquadrem em um conceito fechado, abrindo possibilidades para pensar as ideias em movimento e diálogo. Como Withers destaca, a dificuldade em pensar iluminismos nacionais esbarra na própria dificuldade de falar em nacionalismos no período<sup>38</sup>. A Espanha pode se encontrar no que ele chama de regiões periféricas do Iluminismo, mas isso não significa que as ideias não circulem por lá. Desta maneira, podemos encontrar em muitos autores, artistas, ministros e até em ações da monarquia, ideias ilustradas<sup>39</sup>. Podemos pensar nas influências e na utilização das ideias de uma forma mais fluida, certamente articuladas com cautela com a resistência das classes

---

<sup>35</sup> SORKIN, David. *The Religious Enlightenment – Protestants, Jews, and Catholics from London to Vienna*. New Jersey: Princeton University Press, 2008.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> WITHERS, Charles W. J. *op cit.* p. 6

<sup>39</sup> Essa caracterização mais flexível dá espaço para as nuances do pensamento daqueles que defendiam a reforma ilustrada. John Lynch, na obra citada, observa que a elite espanhola encarou tais ideias às vezes como modelos, outras como um exercício intelectual ou como uma simples curiosidade. Desta forma, fica difícil encontrar um movimento coeso de ideias iluministas entre os reformistas.

conservadoras locais e com o enorme poder da Igreja Católica e da Inquisição, mas não por isso inexistentes.

A partir dessa historiografia mais recente, concluímos que as ideias ilustradas circulavam na Espanha e que Goya estava em contato com uma minoria que debatia essas ideias. O discurso reformista pode ter exercido influência em seu trabalho, principalmente se pensarmos em sua posição social. Retomando Elias, a condição de artistas vindos da burguesia era de que buscassem o patronato, mas as vantagens financeiras poderiam não compensar os problemas em relação à criatividade<sup>40</sup>. O talento de um artista que depende do patronato pode não se desenvolver de forma completamente natural, e tanto Mozart quanto Goya manifestaram a insatisfação com essa realidade. Entre as críticas dos Caprichos aparece uma em que um macaco pinta um burro nobre (figura 3). Essa lâmina pode simbolizar uma dentre as inquietações que levaram à formulação do projeto dessa série. Goya, anos antes, escrevendo ao vice-diretor da Academia de San Fernando, Bernardo de Iriarte, relata sua vontade de criar obras livres do mecenato, mais ligadas à invenção e imaginação<sup>41</sup>. Mas sua insatisfação vai mais além das questões sobre o patronato: se estende a uma descrença no projeto da elite ilustrada.



3. Francisco Goya, *Ni más ni menos*, *Los Caprichos*, lâmina 41, 1799.

Em oposição a essa minoria ilustrada, existia uma maioria que obviamente permanecia alheia à essas mudanças. Esta maioria é o tema dos Caprichos. Se Goya foi influenciado pelos projetos reformistas, ele não parece compartilhar algum otimismo sobre a Espanha. Sua crítica é sobre um estado da sociedade que não apresenta nada que permita imaginar mudanças. Trata-se do outro lado do século ilustrado, o lado supersticioso e ignorante da Espanha. É interessante perceber que, se o século XVIII foi o período reformista como manifestação da Ilustração, Goya parece querer dizer, bem no fim deste século, em 1799, que o projeto das luzes não foi bem sucedido. Os erros e vícios humanos continuam reinando no mundo, já que, apesar dos esforços, a razão dorme.

<sup>40</sup> ELIAS, Norbert. op. cit.

<sup>41</sup> SCHULZ, Andrew. op. cit. p. 54

## 2. O sono da razão

Goya faz críticas à sociedade espanhola que são comuns ao Iluminismo, mas ele não é otimista quanto à possibilidade de a razão governar a sociedade, como destacamos no capítulo anterior. Essa ideia não aparece apenas na leitura direta das gravuras, ou seja, observando a temática escolhida. Os estudos mais recentes sobre a relação entre Goya e o Iluminismo buscaram novas perspectivas, tentando ir além de uma ligação mecânica entre o contexto social e político do reformismo ilustrado espanhol e a obra de Goya. Os debates no campo da estética, sobre o sensorialismo iluminista e os processos de criação artística tornaram-se importantes para as novas discussões. A opção estética do artista nessa série diz muito sobre sua interpretação do projeto reformista. Se os artistas ilustrados usualmente se expressaram através dos preceitos do neoclassicismo, Goya elege um estilo obscuro, motivo pelo qual foi visto muitas vezes como um pré-romântico. Para discutir a relação entre arte e Iluminismo, esse trabalho se propôs a analisar o que não é tão óbvio quanto as obras neoclássicas.

A ausência de uma associação imediata entre as gravuras de Goya e o projeto iluminista não ocorre apenas pelo fato de estas terem surgido em um local em que o Iluminismo é colocado em dúvida, mas também pelo estilo utilizado pelo artista. Suas imagens obscuras, povoada por feiticeiras e seres grotescos, mostram uma escuridão que é predominante. O que parece, à primeira vista, se distanciar do modelo de uma arte ilustrada. A discussão sobre o estilo de Goya usualmente tenta localizar o artista no barroco ou no romantismo. Mas a dificuldade em classificá-lo ou a alternativa que o considera um artista de transição, só são possíveis quando pensamos em uma história da arte como uma mera sucessão de estilos rígidos. Entretanto, a discussão sobre a complexidade e diversidade do movimento iluminista, estudada no capítulo anterior, servirá para pensar também os debates artísticos no Século das Luzes, buscando uma interpretação “mais fiel, também, à diversidade do mundo ilustrado, em todas suas polêmicas e facetas contraditórias”<sup>42</sup>. É necessário buscar um caminho diferente para entender a relação entre a arte e o Iluminismo, aceitando a complexidade e o diálogo entre os estilos, a fim de compreender o gosto ilustrado e suas diferentes manifestações.

Os debates estéticos não estavam isentos de influência das ideias ilustradas. Os

---

<sup>42</sup> FERRER, Alberto Romero. Un ataque a la estética de la razón – la crítica ilustrada frente a la tonadilla escénica: Jovellanos, Iriarte y Leandro Fernández de Moratín. In: Cuadernos de Ilustración y Romanticismo, nº1. Universidad de Cádiz, 1991. p. 1

processos de mudança gradual dos padrões acadêmicos e do interesse da nobreza ilustrada pelas artes, contribuíram para a formação de uma sensibilidade ilustrada<sup>43</sup>. Esse novo gosto valorizava um prazer estético imediato, baseado não apenas na racionalidade, mas também na delicadeza. Os nobres do século XVIII valorizavam a formação de um gosto e de uma sensibilidade refinados<sup>44</sup>.



4. Jacques-Louis David, *La Mort de Socrate*, 1787.

No período, ocorreu o aumento da demanda por literatura artística na Espanha. Os livros passaram a circular mais entre os artistas plásticos, principalmente a literatura especializada. Os tratados de pintura, tradicionalmente valorizados, passaram a conviver com dicionários e ensaios. Esse crescimento foi incentivado pela valorização de algumas áreas de conhecimento pelo Iluminismo, como a arte. A reivindicação da nobreza das artes, iniciada no século XV por artistas como Leonardo da Vinci, se consolidou no século XVIII sob os valores do Iluminismo<sup>45</sup>. Essas mudanças na relação entre a arte e a sociedade ilustrada fomentou diversas discussões e debates estéticos. A proposta deste capítulo é compreender em que circunstâncias apareceram as gravuras de Goya, e de que forma elas se ligam ao projeto ilustrado não apenas por sua temática, mas também por suas implicações pictóricas.

## 2.1 Arte e Iluminismo

A arte ilustrada é usualmente associada ao neoclassicismo, estilo que surge e ganha predominância nos âmbitos acadêmicos no século XVIII. Caracterizado como a arte das Luzes, em consonância com os princípios ideológicos e filosóficos do que se entendia por Iluminismo, levou para o fazer artístico a razão que deveria guiar cada etapa do processo de criação. Era uma arte austera desenvolvida, assim como o Iluminismo, no seio da elite

<sup>43</sup> BOZAL, Valeriano. *Goya y el gusto moderno*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

<sup>44</sup> Idem. *Goya y el gusto ilustrado*. Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, nº 01. Universidad Autónoma de Madrid, 1989.

<sup>45</sup> DELGADO, Daniel Crespo. *Lectura y lectores en la España de la Ilustración – el caso de la literatura artística*. In: *Cuadernos de Historia Moderna*, nº 32. Universidad Complutense: Madrid, 2007.

européia, que trouxe novos temas, menos baseados na inspiração e mais ligados à construção racional e serena da arte<sup>46</sup>. Um dos grandes expoentes dessa estética, o pintor francês Jacques-Louis David (1748-1825), apresentou as Luzes e a Revolução Francesa em telas que remetiam à beleza heroica clássica, banhadas em uma luz que glorificava uma razão predominante. *La Mort de Socrate* (figura 4) mostra a serenidade e austeridade com que Sócrates transmite seus últimos ensinamentos antes de morrer. Esse é um exemplo de virtude cívica que David pretende exaltar. Na França, devido principalmente aos acontecimentos revolucionários, o neoclassicismo adquire um sentido ideológico, que através do heroísmo e da austeridade intenta se colocar como valor universal<sup>47</sup>. O estilo ocupou um lugar importante nas interpretações da arte do século XVIII, e também ficou conhecido como a arte da razão, arte iluminada.

Na Espanha, as ideias neoclássicas aparecem no século XVIII, mas ganham força apenas na segunda metade do século. Entretanto, já em 1734, no VI volume do seu *Teatro Crítico*, o ensaísta Benito Jerónimo Feijoo apresentou ideias desse estilo. Este pensador defendeu que a arte deveria ser guiada por duas ideias fundamentais para o neoclassicismo. A primeira dizia que o fazer artístico deveria ser guiado por regras, ou seja, um fazer pensado (mesmo que para o observador elas devessem permanecer ocultas, gerando a sensação de “el no se qué”). A segunda mostrava a importância do juízo, analisando a “razón del gusto”, onde Feijoo coloca a arte no jogo do entendimento, que deve ser permeado pela razão. É, portanto, “um gosto apegado à razão e que na razão se funda, um gosto mediado por regras”. A razão toma desta forma o lugar da imaginação, como se ela fosse a “porta normativa que afina a imaginação”<sup>48</sup>. Essas ideias se assemelham em parte às ideias de Ignacio Luzán, principal teórico do neoclassicismo espanhol, que em sua *Poética* de 1737, apresenta um neoclassicismo capaz de mediar a relação entre a beleza ideal e o naturalismo. Sua intenção era que o artista soubesse articular razão, entendimento e regras com a natureza, beleza e observação<sup>49</sup>.

A Academia Real de Belas Artes de São Fernando, fundada em 1752, baseou-se no modelo das academias francesas. O principal propósito era formar artistas capacitados a servir às necessidades da monarquia, já que até o período, a maioria dos pintores importantes da corte eram de origem estrangeira<sup>50</sup>. O estilo começa a ganhar mais espaço após a chegada na

<sup>46</sup> COLI, Jorge. Da Luz e da Sombra. In: o Corpo da Liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

<sup>47</sup> ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

<sup>48</sup> BOZAL, Valeriano. op. cit. p. 22

<sup>49</sup> Ibidem.

<sup>50</sup> KASL, Ronda e STRATTON, Suzanne L. (org). Painting in Spain in the Age of Enlightenment: Goya and his

Espanha do pintor e teórico Antonio Rafael Mengs, em 1761. Ele foi nomeado primeiro pintor da corte, encarregado de reformar a Academia. A presença do neoclassicismo na academia certamente influenciou Goya, que anos depois se tornou membro desta. Cada vez mais o neoclassicismo se firmava como norma, mas em convívio com outras tendências artísticas. O interesse da nobreza e da alta burguesia pelos costumes populares<sup>51</sup> encontra mais afinidade com o estilo pitoresco e a pintura de costumes, que também começa a se firmar como a nova sensibilidade do período. Apesar da predominância acadêmica, o neoclassicismo encontra dificuldade em conciliar a rigidez das regras com a espontaneidade e o imediatismo das descrições de costumes. Essa convivência, mesmo que aparentemente desarmônica, constitui a sensibilidade ilustrada, que se consolidava na Espanha na segunda metade do século XVIII.

Valeriano Bozal, estudando o gosto moderno e ilustrado, coloca a observação (dos costumes e da natureza) como uma questão central para essa sensibilidade: “o problema do naturalismo – e, conseqüentemente, da observação – é o horizonte sobre o qual discorrem reflexões que afetam também, e sobretudo, o pitoresco, o cômico e a sátira, o sublime e etc”<sup>52</sup>. Essa conclusão indica um ponto de partida para analisar a influência do Iluminismo na arte do século XVIII, independente do estilo escolhido: a ideia valorizada pelo Iluminismo de que o homem possui uma postura ativa em relação à Natureza<sup>53</sup>. Sendo essa postura condutora da produção de trabalhos pitorescos, clássicos, sublimes ou grotescos, ela implica no fato de que o artista atua sobre a imagem que vê. Não são reproduções meramente naturalistas, retratos fieis, como se a natureza fosse um dado pronto que o artista simplesmente copia. Em parte é um resgate da ideia renascentista sobre a escolha feita pelo artista dos melhores elementos da Natureza para compor a pintura, desenvolvida no tratado quinhentista *De Pictura* de Leon Battista Alberti. Mas ela se torna cada vez mais valorizada no século XVIII como uma escolha racional, um agir pensado. Essa capacidade que o homem tem de agir sobre o que representa, pressupõe que

A natureza não é mais a ordem revelada e imutável da criação, mas o ambiente da existência humana; não é mais o modelo universal, mas um estímulo a que cada um reage de modo diferente; não é mais a fonte de todo saber, mas o objeto da pesquisa cognitiva. (...) O pensamento do Iluminismo não considera a natureza como uma forma ou figura criada de modo definitivo e sempre igual a si mesma, que se pode apenas representar ou imitar. A natureza que os homens percebem com os sentidos, apreendem com o intelecto, modificam com o agir (...) é uma realidade interiorizada

---

contemporaries. Washington: University of Washington Press, 1997.

<sup>51</sup> Um interesse que, vale ressaltar, marcava distinções sociais. Goya pintava cenas de segmentos mais baixos da sociedade para a tapeçaria real, e isso agradava porque demonstrava claramente que aquelas cenas pertenciam a um mundo alheio ao da corte.

<sup>52</sup> BOZAL, Valeriano. op. cit.

<sup>53</sup> ARGAN, Guilio Carlo. op. cit.

que tem na mente todos os seus possíveis desenvolvimentos, mesmo de ordem moral<sup>54</sup>.

Uma postura ativa, que modifica de formas diferentes a natureza, aparece nos diversos estilos do século XVIII, e é um elemento comum na complexidade dos diálogos e debates estéticos do período. Essa observação problematiza as classificações rígidas, pois vemos que na Espanha a forte tradição barroca conviveu, talvez nem tanto contraditoriamente, com as tentativas acadêmicas de estabelecer o neoclassicismo. Goya não estava alheio às discussões estéticas do período. Analisando a obra produzida pelo artista no início da sua carreira, vemos que a natureza e observação aparecem em seus trabalhos pitorescos, que recorrem à estética barroca. Goya iniciou sua carreira na corte pintando cartões para tapeçaria, principalmente para os quartos dos príncipes, onde as cenas do cotidiano se baseavam na amenidade: a população, a natureza, ideias muito marcadas pela inocência e pela alegria. Nessas obras, Goya introduz uma diferença importante para a arte de costumes do período. Ele se afastou dos modelos campestres da arte flamenga do século XVII, difundida na Espanha através de inúmeras obras de artistas de Flandres importadas pela monarquia. Em suas pinturas de costumes, ele passou a retratar figuras tipicamente espanholas, parecidas com os personagens do teatro cômico, os sainetes, de dramaturgos populares como Ramón de la Cruz<sup>55</sup>. Caminhando pelo neoclassicismo, realizou muitos retratos, obras religiosas e participou dos debates acadêmicos sobre anatomia baseados no corpo expressivo clássico<sup>56</sup>.

Mas percebemos que ele abandona gradualmente a representação desse corpo clássico, e outro estilo começa a aparecer em sua obra: o grotesco. É por isso que a série de gravuras, objeto deste estudo, parece escapar dessa sensibilidade ilustrada. Para compreender em que medida Goya escapa ou não da produção comum até então, é preciso destacar outro elemento da arte ilustrada, também comum ao neoclassicismo. Para a maioria dos artistas ilustrados, o papel moralizador da arte era fundamental. Ela possuía a força, e portanto a função, de modelar a sociedade. Se Goya apresenta os erros e vícios da sociedade, à primeira vista parece que encontramos a ligação entre a sua estética e o projeto de arte ilustrada. *Los Caprichos* podem parecer, devido às críticas morais, uma arte moralizadora. Entretanto, se Goya faz críticas comuns a esse tipo de arte, ele utiliza outros recursos, e parece não buscar os mesmos fins. As implicações do estilo grotesco ultrapassam a mera visualidade, e veremos que essa

---

<sup>54</sup> Ibidem. p.12

<sup>55</sup> TOMLINSON, Janis. *Painters and Patrons at the court of Madrid, 1701-1828*. in: KASL, Ronda e STRATTON, Suzanne L. op. cit.

<sup>56</sup> Esses debates retomavam Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci, que apontavam nos séculos XV e XVI a necessidade de demonstrar através do corpo as intenções e sentimentos. O corpo expressivo ganha cada vez mais importância, resultando em diversos tratados sobre fisionomia.

escolha tem muito a ver com a interpretação de Goya sobre o projeto ilustrado.

## 2.2 O papel moralizador da arte ilustrada

O interesse pelos costumes, constituinte do gosto ilustrado, assumia outras formas além da função de produzir deleite para a aristocracia. A arte ilustrada buscou na observação da sociedade um motivo que deveria guiar a produção artística: o de corrigir moralmente. Para os autores ilustrados, a moralidade era uma exigência da literatura<sup>57</sup>. Nos contos morais, os exemplos negativos dos vícios e más condutas apareciam para enfatizar o que deveria ser evitado, assim como os positivos como o que deveria ser seguido<sup>58</sup>. As críticas deveriam ser sutis para evitar os problemas que críticas diretas poderiam proporcionar. Um recurso muito comum nesses casos, era relatar as histórias como sonhos. Francisco de Quevedo, no século XVII, já usava esse recurso em suas sátiras<sup>59</sup>.

Um exemplo desse projeto moralizador aparece em um periódico do período: *El Pensador*. José Clavijo y Fardado, seu fundador, apresentava um quadro de costumes em que um narrador contava o que observava na sociedade. A narração verossímil tinha o propósito moralizador, como se fosse um espelho para a sociedade, através do qual ela poderia observar as virtudes e os erros<sup>60</sup>. As críticas apareceriam naturalmente ao representar as características morais tais como são, inclusive as negativas, baseando-se apenas na observação e não no juízo moral. A ironia exercia um papel importante.

Entretanto, outro recurso também era utilizado pela arte moralizadora para criticar o lado negativo da sociedade. Quando se mostrava o lado negativo com intenção de comicidade, a arte ilustrada usava por vezes o recurso da inadequação, identificado por Ignacio Luzán como o motivo que causava o riso<sup>61</sup>. A desproporção e a deformação são próprias da sátira quando ela pretende representar os vícios e defeitos. Não apenas por deixar as figuras mais engraçadas, a deformação cumpria um papel na tentativa de correção moral. Ela significava a ordem inversa do que era preciso valorizar, o riso era provocado para que o espectador

---

<sup>57</sup> GUITIÉRREZ, Borja Rodríguez. Cuentos morales em los periódicos dieciochescos. In: Cuadernos de Ilustración y Romanticismo, nº 9. Universidad de Cádiz, 2001. p. 2

<sup>58</sup> Ibidem. O autor demonstra como as lições visavam que cada um permanecesse no seu lugar de origem, e normalmente era dirigida para moralizar os “inferiores”.

<sup>59</sup> Veremos que Goya utiliza um recurso semelhante. Além dessa influência de Quevedo, ele também usa a ideia de que a natureza humana está interpenetrada com a diabólica. SAYRE, Eleanor A. Introduction to the Prints and Drawing Series. In: SANCHES, Pérez e SAYRE, Eleanor A. (orgs). Goya and the Spirit of Enlightenment. Boston: Bulfinch, 1989.

<sup>60</sup> Valeriano Bozal destaca que muitos temas e formas de abordagem se assemelham aos futuros *Caprichos* de Goya.

<sup>61</sup> BOZAL, Valeriano. op. cit.

reconhecesse que aquele erro não pertencia à ordem natural das coisas. O cômico, definido como o afastamento do ideal, como o negativo do mundo, não aparecia como um estilo autônomo. Para a arte ilustrada moralizadora, dentro dos padrões neoclássicos, a natureza é a referência e o cômico é apenas a inadequação. Se o cômico é para estes artistas o inverso, pressupõe-se que o que prevalece é a ordem, a vida humana baseada na razão. O propósito moralizador dessa comicidade subentende, desta forma, um otimismo.

Entre essas duas maneiras de criticar o lado negativo da sociedade, mostrando como ela é ou através da deformação que provocava o riso, aparecem os Caprichos de Goya. Essas não eram, portanto, as únicas maneiras de retratar as características ruins da sociedade. O artista utilizou um estilo que mescla características dos dois modelos, pois a deformação em suas imagens pretendia representar a sociedade como ela realmente era, e não como um inverso fantasioso. Essa junção é característica de uma outra estética que ganha força no final do século XVIII: o grotesco. As implicações desse estilo não são apenas visuais, carregam um significado importante para a leitura das gravuras como crítica social. Percebemos como a escolha desse estilo também tem a ver com a desilusão de Goya, tanto com o projeto ilustrado e reformista, quanto com a possibilidade de sanar os problemas de um mundo povoado pelas trevas.

### 2.3 O grotesco: a fantasia e o horror na realidade

Analisando as possíveis influências literárias e visuais para os Caprichos, Valeriano Bozal destaca as caricaturas da Revolução Francesa. A semelhança destas com as gravuras de Goya não se devem exclusivamente à temática. Elas apresentam uma característica do estilo grotesco que permite identificar uma nova leitura da realidade. Tanto na caricatura dos



5. Anônimo, Paris, 1791.

revolucionários, quanto dos conservadores, retrava-se o caos social, no qual monstros e aberrações apareciam figurados no mundo real, ao lado de nobres e padres, por exemplo. Aqui

a deformação é algo familiar, não mais o negativo, o inverso da realidade. O caos que aparece nas gravuras é o que de fato os franceses vivenciam no momento<sup>62</sup>. Se antes o cômico era nitidamente algo que não era a forma natural das coisas, daí o motivo para ser engraçado, parece agora que a deformação e o grotesco são a verdade intrínseca da realidade. Além da óbvia convergência temática com os Caprichos (o clero, a nobreza e a fé cega são temas dos revolucionários também) a utilização do mesmo estilo remete à ideia de que o que se relata não é uma mera fantasia, e sim a sociedade como ela é.

Nesse sentido, os Caprichos se aproximam de algumas obras barrocas. Cinta Gonzáles, estudando as representações do céu e inferno no imaginário popular, associou a série de gravuras a alguns quadros do barroco dos séculos XVI e XVII, que retratavam a degradação humana. Um recurso utilizado nessas obras era identificar ofícios e papéis sociais com a crítica aos costumes. Essas obras apresentavam os monstros e demônios sociais. Em seus *Sueños*, Quevedo utilizava, por exemplo, a ideia de que o inferno é a vida social terrena, uma forma de secularização do mal. Aos poucos, já no século XVIII, o barroco abandona a ideia de que o diabo levava os homens à perdição, substituindo por outra, em que o mal já estava naturalmente nos homens. As influências para o estilo escolhido por Goya não são, portanto, apenas estrangeiras<sup>63</sup>.

Em um livro dedicado à análise do grotesco, Wolfgang Kayser observa as características do estilo, assim como o que o difere dos demais<sup>64</sup>. Entre os primeiros que pensaram o grotesco no século XVIII, o alemão Karl Friedrich Flögel já percebia que os espanhóis se sobressaíam nesse estilo. O termo, entretanto, é anterior e deriva da palavra italiana *grotta*. A expressão *grotesche* era usada no século XV para designar um estilo de ornamentação, que misturava os seres em combinações bizarras, visto como elemento do mundo da fantasia, do sonho de pintores. Posteriormente, o conceito se alarga, e aparece a definição do termo no Dicionário da Academia Francesa em 1694, como a designação de algo “bizarro, fantástico, extravagante, caprichoso”<sup>65</sup> (veremos as designações da palavra capricho na época de Goya mais adiante).

Christoph Martin Wieland, analisando as formas de caricaturas no século XVIII, definiu o grotesco como um absurdo que contradiz a verossimilhança, despertando ao mesmo tempo riso (devido à deformação) e repugnância (devido à monstruosidade). O grotesco

---

<sup>62</sup> BOZAL, Valeriano. op. cit.

<sup>63</sup> GONZÁLEZ, Cinta Canterla. El cielo y infierno em el imaginario español del siglo XVIII. In: Cuadernos Dieciochistas, nº 05. Ediciones Universidad de Salamanca, 2004.

<sup>64</sup> KAYSER, Wolfgang. O grotesco – configurações na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 2009.

<sup>65</sup> Ibidem. p. 26

proporciona uma risada diferente, é um sorriso angustiado.<sup>66</sup> A ideia de grotesco ainda aparece vinculada ao fantástico e ao irreal. Entretanto, Kayser observa que esse fantástico não é irreal, mas o que ocorre é um jogo entre essas duas possibilidades (fantasia e realidade). Analisando as diversas manifestações do estilo no século XVIII e XIX este autor apresenta a seguinte definição:

verificamos que no tocante à essência do grotesco, não se trata de um domínio próprio, sem outros compromissos, e de um fantasiar totalmente livre (que não existe). O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não o é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações (...) a relação entre o grotesco e o caricatural difere um tanto da que Wieland estabeleceu, sem querer negar que a caricatura, e cumpre acrescentar-lhe, também a sátira estão perto do grotesco e até podem preparar-lhe o solo<sup>67</sup>.

Na obra de Goya, alguns indícios demonstram que os monstros que aparecem em suas gravuras não são um inverso da realidade que pode causar riso, mas sim a realidade em si, povoada pelos monstros que ele apresenta. É a ideia do “mundo alheado” que está presente nas gravuras de Goya. Kayser, analisando as gravuras do artista, percebe que as figuras bizarras estão em nosso mundo, realizando nossas atividades e por vezes cercadas de seres reais. É interessante analisar que, se os teóricos do período ainda não tratavam do grotesco nessa dimensão, no século seguinte Baudelaire destaca essa familiaridade do monstruoso como a chave das gravuras de Goya. Escrevendo em 1857 sobre caricaturistas estrangeiros, diz que

O grande mérito de Goya consiste em criar a monstruosa verossimilhança. Seus monstros nasceram viáveis, harmônicos. Ninguém ousou mais do que ele no sentido do absurdo possível, todas essas contorções, esses rostos bestiais, essas caretas diabólicas estão penetradas de humanidade. Mesmo do ponto de vista particular da história natural, seria difícil condená-los de tanto que há analogia e harmonia em todas as partes de seu ser; numa palavra, a linha de sutura, o ponto de junção entre o real e o fantástico é impossível de determinar; é uma fronteira vaga que a análise mais sutil não poderia traçar de tanto que a arte é simultaneamente transcendente e natural<sup>68</sup>.

Se a observação das gravuras já sugere tais elementos, alguns escritos e o título da série são também sugestivos nesse aspecto. Provavelmente, *Los Caprichos* foi uma denominação posterior, mas o artista usava o termo na frase que abre o anúncio de vendas, citado no capítulo anterior: “Coleção de estampas de assuntos caprichosos, inventadas e gravadas em água-forte por D. Francisco de Goya”. Em seguida, Goya diz que os temas são

<sup>66</sup> Ibidem.

<sup>67</sup> Ibidem p. 40

<sup>68</sup> BAUDELAIRE, Charles. Alguns caricaturistas estrangeiros. In: Escritos sobre a Arte. São Paulo: Hedra, 2010. p. 67

aqueles tirados da realidade que servem tanto ao ridículo quanto à imaginação do autor. Essa combinação de observação e fantasia, realidade e imaginação, apresenta as ideias centrais do grotesco. Fica claro que o elemento da fantasia não é isento de realidade, pois coexiste com ela.

Andrew Schulz, em seu livro dedicado aos Caprichos, apresenta a definição de capricho para o século XVIII, destacando que Goya não foi o único artista a criar uma série de imagens com este nome. Já existia uma tradição, que iniciou no Renascimento, de artistas que produziram séries chamadas *Capricci*, como Jacques Callot, Stefano della Bella, Giambattista Piranesi e Giambattista Tiepolo. Na Espanha do século XVIII, a expressão aparece na obra *El Museo pictórico y escala óptica*, de Antonio Palomino. O capricho é definido como um trabalho de arte feito pela imaginação do artista. Esteban Terreros y Pando, filólogo e lexicógrafo ilustrado, apresenta a expressão como a licença artística, e o Dicionário da Academia Real Espanhola define que é o trabalho executado mais pelo gênio do que pela observação das regras de arte, também chamado fantasia<sup>69</sup>. Outra definição diz que o capricho é a “extravagância, conduta de um homem que, em vez de seguir a razão, se deixa levar pela fantasia ou obstinação”<sup>70</sup>. Mas, como pretendemos demonstrar, o trabalho de Goya não é um mero relato fantástico. Essa era a concepção do termo na época, mas Goya se



6. Francisco Goya, *Fran. De Goya y Lucientes, pintor*, lâmina 1, *Los Caprichos*, 1799.



7. Francisco Goya, *El sueño de la Razón produce monstruos*, lâmina 43, *Los Caprichos*, 1799.

<sup>69</sup> SCHULZ, Andrew. op. cit. p. 100

<sup>70</sup> Apud SAYRE, Eleanor A. op. cit. p. xcvi

preocupou em enfatizar o peso da realidade e da observação em suas gravuras. É certo que a segunda metade das gravuras é praticamente tomada por feiticeiras, duendes e seres bizarros. Mas também estão entre os assuntos caprichosos algumas imagens sem esses elementos. Mais importante ainda, são aquelas em que a realidade e fantasia estão mescladas.

Essa junção foi bem demonstrada por Schulz ao perceber a ligação entre a 1º lâmina, um retrato do artista como aquele que observa (figura 6), e a 43ª, que, marcando mais ou menos a metade da série, mostra o artista dormindo enquanto uma série de seres obscuros sobrevoam o espaço ao seu redor (figura 7)<sup>71</sup>. É uma maneira de enfatizar que os Caprichos são frutos tanto da observação, quanto da fantasia, mas não como duas esferas separadas. A relação entre o sonho e a verdade real do mundo aparece na legenda do esboço da lâmina 43, que inicialmente possuía o título *A Enfermidade da Razão*: “O autor está sonhando. Seu único propósito é desenraizar ideias danosas, comumente acreditadas, e perpetuar, com os Caprichos, o testemunho vigorosamente fundamentado da verdade”<sup>72</sup>. O propósito da fantasia seria escolher o caminho através do qual o sonho leva à realidade e mostra sua verdade mais profunda. A expressão enfermidade, que na série final foi substituída por sono, carrega a ideia de uma razão debilitada e insuficiente. Essas características combinam com o Iluminismo espanhol, pois a moderação deste pode ter influenciado, de acordo com a interpretação de Goya, na insuficiência da razão na sociedade espanhola.

É dessa junção, característica do grotesco, que o monstruoso não parece ser algo que pertence à outro mundo, meramente imaginário e fantástico, mas sim algo que convive com nosso mundo real. A lâmina 72, *No te escaparás* (figura 8), mostra essa convivência de forma bem clara: uma bela moça rodeada de seres animaiscos. Em outros casos vemos figuras comuns, como nobres e clérigos, transformados em monstros. É interessante analisar como Goya escolhe as características físicas que provocam a crítica. Schulz, no livro mencionado, utiliza uma perspectiva até então ignorada para rever a relação entre as gravuras e o Iluminismo. Além da temática, ele destaca que o sono da razão tem



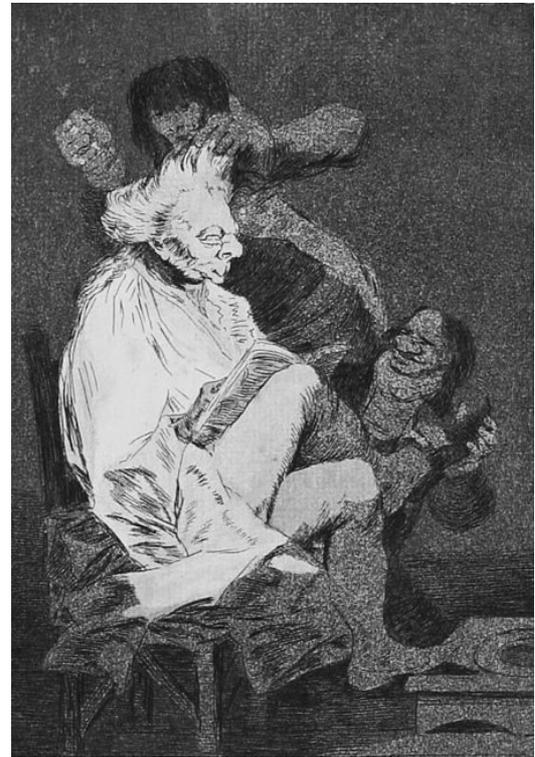
8. Francisco Goya, *No te escaparás*, lâmina 72, *Los Caprichos*, 1799.

<sup>71</sup> SCHULZ, Andrew. op. cit. p. 105

<sup>72</sup> Ibidem, p. 102

implicações nos corpos e nos sentidos das personagens. Essas figuras aparecem muitas vezes com problemas de visão, olhos vendados, ouvidos tampados, como se a percepção e o entendimento fossem prejudicados pela falta de razão. A gravura *Esto sí que es leer* (figura 9), por exemplo, mostra um homem que, apesar de estar com os olhos fechados, lê.

Essa análise relaciona os defeitos dos sentidos com a discussão da epistemologia do Iluminismo sobre o sensualismo. Como falamos anteriormente, a ligação entre Goya e o Iluminismo foi feita nos estudos anteriores basicamente através da relação entre a temática das gravuras e o reformismo ilustrado espanhol. O autor contribui com uma percepção mais sutil sobre o Iluminismo na obra do artista. Partindo do Ensaio sobre o entendimento humano, de John Locke, o autor mostra como a discussão sobre o sensualismo esteve presente no século XVIII, até mesmo na Espanha, apesar de ser uma discussão condenada pela Igreja. Através de alguns livros e periódicos, os espanhóis tiveram acesso aos debates, que também influenciaram a estética. Os



9. Francisco Goya, *Esto sí que es leer*, lâmina 29, *Los Caprichos*, 1799.

manuscritos contemporâneos às gravuras de Goya que pretendem interpretá-las, dos quais falaremos adiante, direcionam a observação para os defeitos dos sentidos das personagens. A deformação, pensando por essa perspectiva sensualista, é o recurso visual que melhor poderia demonstrar a falta de razão na sociedade:

Tomados como um todo, *Los Caprichos* sugerem que, na ausência da razão - que em círculos progressistas foi considerada baseada na percepção sensorial - o corpo perde sua forma humana. O sono da razão, em outras palavras, produz monstros. Ou, dizendo de forma diferente, a monstruosidade opera como um sinal pictórico para a ausência de atividade mental e, portanto, funciona como um elemento central da semiótica da sátira em *Los Caprichos*.<sup>73</sup>

Percebemos, portanto, que o estilo escolhido por Goya não apresenta uma relação tão óbvia com o Iluminismo quanto o neoclassicismo, mas não é alheio ao debate ilustrado. Se o

<sup>73</sup> Tradução da autora. “Taken as a whole *Los Caprichos* suggest that in the absence of reason – which in progressive circles was considered to be predicated on sense perception – the body loses its human form. The sleep of reason, in other words, produces monsters. Or, to phrase it differently, monstrosity operates as a pictorial sign for the absence of mental activity and, thus, functions as a central element of the semiotics of satire in *Los Caprichos*.” *Ibidem*, p. 156

neoclassicismo levou para a arte o predomínio da razão guiando a atividade artística, onde a luz exaltava as virtudes cívicas dos cidadãos, o grotesco apresentado por Goya é o inverso do caminho. Schulz mostra que, recusando um corpo clássico, heroico e iluminado, Goya realiza através da deformação e da monstruosidade a inversão do corpo iluminista. Inversão que ocorre também nos sentidos: se a visão e a audição estão usualmente no topo da hierarquia dos sentidos, responsáveis pela razão e o entendimento, as figuras de Goya destacam os sentidos inferiores, principalmente os responsáveis pelos prazeres da carne. Essa análise dos defeitos dos sentidos será uma das ferramentas de estudo, principalmente em relação às gravuras que tratam da ignorância e dos vícios.

Entretanto, essa inversão (e também a ideia de “mundo ao avesso”, que veremos no capítulo seguinte), não é a mesma inversão da caricatura neoclássica. Nesse caso, não é o inverso de uma realidade que é repleta de virtudes e racionalidade, e sim de um ideal e projeto de sociedade que não existe na realidade. Inverter o corpo iluminista, nas gravuras de Goya, é justamente mostrar a realidade. Na gravura mais famosa dos Caprichos, *El sueño de la razón produce monstruos* (figura 7), Goya mostra que a razão está dormindo, e nada parece dizer que acordará. A razão não foi vitoriosa, como nos artistas neoclássicos. Em David, a luz sempre aparece reinante. A ausência desse otimismo nas gravuras de Goya leva a crer que o projeto moralizador não tem muito espaço neste caso, já que a monstruosidade aparece como algo que irremediavelmente está instalado na sociedade.

A análise das gravuras, no capítulo seguinte, utiliza os elementos discutidos até aqui. A relação entre a temática e as reformas, tratadas no capítulo anterior, pretende mostrar como as questões criticadas por Goya apareciam para os ilustrados, e em que medida eles tentaram sanar os problemas. Em alguns casos, é possível relacionar com outras artes, como a literatura. O material mais útil para auxiliar na interpretação são os manuscritos que apareceram em um curto período após a divulgação das gravuras.

Esses manuscritos não representam, certamente, uma interpretação completamente confiável. As gravuras, pela forma como Goya divulgou e por seus títulos, permitem diversas interpretações. De um modo geral, essas interpretações presentes nos manuscritos mais conhecidos (o pertencente a Adelardo López de Ayala, o do Museu do Prado e da Biblioteca Nacional) tentam reduzir a intenção de generalidade que Goya manifestou no anúncio de vendas, onde o artista pretendia “ advertir o público, de que em nenhuma das composições

que formam esta coleção se propôs o autor ridicularizar os defeitos particulares de um ou outro indivíduo”<sup>74</sup>.

Essa advertência é ignorada, por exemplo, na interpretação da gravura 56, *Subir y bajar* (figura 10). Os manuscritos explicam que a imagem relata a ascensão de Manuel Godoy ao cargo de primeiro ministro de Carlos IV, em substituição aos ministros Francisco Saavedra e Jovellanos. Para os manuscritos, essa imagem simbolizava a Roda da Fortuna<sup>75</sup>. Entretanto, se Goya não manifestou a intenção de dirigir as gravuras para pessoas específicas, as interpretações que pretendem a personalização das gravuras apontam a dificuldade existente na tentativa de textualizá-las. Os manuscritos devem ser utilizados com precaução, e as interpretações feitas nos capítulos seguintes são possibilidades, mas não tentam reduzir o significado das imagens. Existe um espaço da visualidade que não pode ser traduzido, pois não pode pressupor saber as intenções reais do artista. Isso não significa que não é possível dizer nada, e sim que é preciso reconhecer as barreiras existentes entre as interpretações e as imagens.



10. Francisco Goya, *Subir y bajar*, lâmina 56, *Los Caprichos*, 1799.

<sup>74</sup> Tradução da autora. “Advertir al público, que en ninguna de las composiciones que forman esta colección se há propuesto el autor, para ridicularizar los defectos particulares a uno outro individuo”. SCHULZ, Andrew. op. cit. p. 2

<sup>75</sup> HUGHES, Robert. Goya. São paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 220

### 3. Los Caprichos: o mundo ao avesso

Veremos neste capítulo como as críticas que aparecem nas gravuras de Goya estavam inseridas nas discussões da época, principalmente naquelas feitas pelos ilustrados espanhóis. Não podemos perder de vista, entretanto, a peculiaridade da interpretação de Goya sobre a sociedade. Dizer que o artista criticava atitudes e personagens também criticados por ilustrados não quer dizer que o fazia da mesma forma. As ideias expostas no capítulo anterior, sobre a estética grotesca, permitem identificar um certo desencanto, que aparece cada vez mais na obra do artista<sup>76</sup>. O mundo das sombras (que não é outro senão o nosso), aparece de forma ambígua nos Caprichos. Nenhuma interpretação é certa, para uma interpretação mais ofensiva e perigosa pode-se contrapor uma mais amena. Goya não deixou explícito o que pretendia dizer, talvez para evitar problemas mais sérios. Mas suas dicas são instigantes; muitas vezes uma roupa ou um acessório deixam entrever (ou confundir) a identidade das figuras. Desta forma, Goya enfatiza a proposta de seu anúncio: de que a crítica se dirige a toda sociedade, e não apenas a alguns indivíduos específicos. Como veremos, nem mesmo a Inquisição ficou fora de suas gravuras.

A divisão proposta para esta análise separa as gravuras em três grupos: educação e superstição; hierarquia e privilégios sociais; prostituição, casamento e feitiçaria. Esta divisão já apresenta um primeiro problema: raras são as personagens que obviamente pertencem a um grupo específico da sociedade. Goya utilizou o recurso de mescla entre as identidades: padres que são duendes ou feiticeiros, noivas que são prostitutas, cafetinas que são bruxas. Estudar um tema através de uma gravura é uma atividade que muitas vezes (em alguns casos, necessariamente) puxa outros assuntos. Pois, para lembrar, esse é o jogo do grotesco: a mistura de elementos fantasiosos com a nossa realidade mostra a verdade profunda das coisas. Desta forma, a divisão não pode ser pensada de forma rígida, nem abarcar as gravuras de forma claramente dividida. Mas os grupos possuem uma coesão: o primeiro demonstra a deficiência da razão (pela ignorância e superstição), o segundo é sobre o questionamento da ordem vigente (baseada na tradição) e o terceiro mostra personagens femininas, que se confundem nos papéis propostos por Goya (noiva, prostituta e feitiçeira).

---

<sup>76</sup> Anos depois, já no século XIX, a série de gravuras os Desastres da Guerra e os quadros sobre a guerra contra Napoleão carregam um tom trágico, certamente muito mais pessimista. Perto do fim de sua vida, Goya pintou nas paredes da *Quinta del Sordo*, onde morava, as célebres Pinturas Negras.

### 3.1 Educação e Superstição

A crítica aos vícios da sociedade, perpetuados pela tradição, colocava uma questão entre os problemas centrais da Espanha para os reformistas: a educação. A Espanha era o país com as menores taxas de alfabetização da Europa nos séculos XVII e XVIII<sup>77</sup>, e a educação mais disseminada era estritamente religiosa. A imagem de um país que reunia a ignorância e a tradição gerou esforços entre os reformadores para investir na educação, principalmente na segunda metade do século. Certamente, esse processo não ocorreu de maneira rápida e progressiva, pois as instituições estavam estagnadas e as inovações geraram conflitos com os setores mais conservadores da sociedade espanhola. As tentativas de modificar a educação popular (basicamente oral e catequética)

esbarraram em interesses e não se desenvolveram muito no período. Goya dedicou algumas gravuras de seus Caprichos aos problemas dessa educação deficiente, mostrando como a ignorância estava no cerne da superstição e dos vícios da sociedade.

A mais óbvia lâmina sobre a educação é *Si sabrá mas el discípulo* (figura 11), em que um asno ensina as letras do alfabeto para outro asno. Essa imagem demonstra que o problema educacional não era apenas a sua ausência, mas também sua estruturação. Provavelmente essa gravura representa uma crítica à educação básica, já que o asno aprendiz é um filhote. Dificilmente a criança poderia deixar de ser um asno, já que seu professor era um. A transmissão tradicional de conhecimento mostrava-se viciada e Goya alertava sobre a ineficiência do modelo educacional de sua época. O problema da ignorância de quem transmitia o conhecimento aparece também em outras gravuras, como na lâmina *¡Que pico de Oro!* (figura 12). Duas interpretações aparecem nos manuscritos contemporâneos: uma diz que os homens da figura são religiosos, e outra diz que são integrantes de uma junta acadêmica. De ambas as formas, pode ser interpretada como uma crítica à oratória, pois muitas pessoas louvam um papagaio que discursa. Curiosamente estão de olhos fechados,



11. Francisco Goya, *Si sabrá mas el discípulo*, lâmina 37, *Los Caprichos*, 1799.

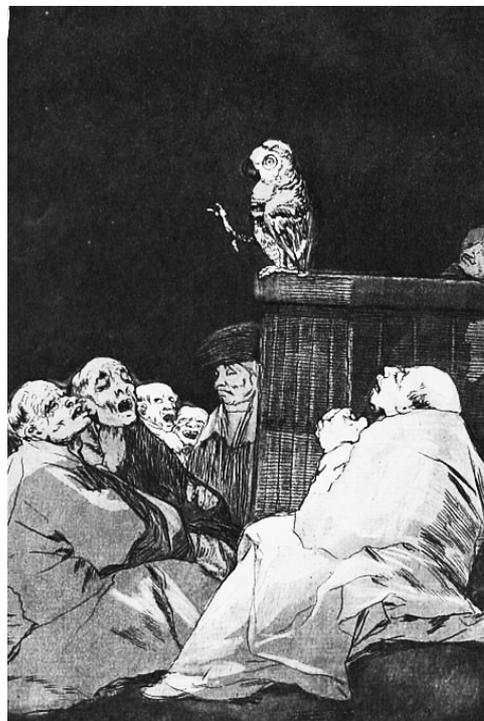
<sup>77</sup> CASTRO, R. Poy. op. cit.

retomando a questão discutida no capítulo anterior sobre a deficiência dos sentidos. As personagens fazem uma reverência cega à autoridade.

Os ilustrados preocuparam-se com a ausência de liberdade acadêmica nas Universidades (devido à censura), percebendo que esta prejudicava o ensino. Os profissionais não possuíam uma boa formação, principalmente nas disciplinas valorizadas pelos reformistas. Para Jovellanos, por exemplo, a filosofia moral e as ciências naturais deveriam estar inclusas no currículo das universidades, pois eram necessárias para qualquer Estado<sup>78</sup>. Além disso, eram características do ensino universitário da Espanha a baixa capacidade de inovação técnica e científica, o abandono de ciências úteis (em decorrência da depreciação do trabalho) e a escassez de renda.

Alguns reformistas que se preocuparam com a educação (como Jovellanos e Meléndez) foram influenciados pelo sensualismo de Locke e Condillac, defendendo um modelo de educação baseado na observação e na experiência. Goya inclusive, escrevendo sobre a educação em uma carta no período em que foi membro da Academia de San Fernando, ressaltou a importância da observação em contraposição aos modelos já impostos pela academia<sup>79</sup>. A tendência era tentar se afastar de uma educação baseada em regras fixas (no caso da crítica de Goya, um modelo de beleza já preestabelecido pelo neoclassicismo), que impediam inovações.

O *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*, de Pedro de Campamones, apresenta a moderação e a timidez do projeto reformista, já discutidas anteriormente. As ideias que aparecem nesse discurso não visavam acabar com o moralismo da educação católica, substituindo por uma educação laica para todos. É preciso pensar qual era noção de povo do período para compreender o que Campamones pretende dizer com educação popular. Com povo ele denominava os trabalhadores, pois visava estimular a educação das classes produtivas, nem de longe pensava em pobres e miseráveis. Desta forma, a educação que ele valorizava era a educação técnica e moral, visando o desenvolvimento



12. Francisco Goya, *¡Que pico de Oro!*, lâmina 53, *Los Caprichos*, 1799.

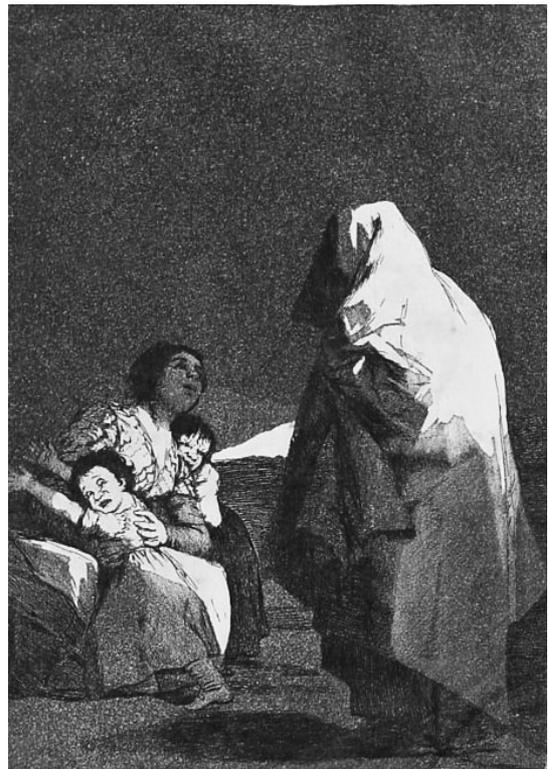
<sup>78</sup> Ibidem.

<sup>79</sup> SCHULZ, Andrew. op. cit. p. 136, 137 e 138.

econômico. Antonio Robles, analisando este discurso, escreve:

Ao propor a adaptação da nação aos novos tempos, os ilustrados espanhóis não faziam outra coisa que imaginar as mudanças possíveis dentro de um pragmatismo político, com o qual superariam o atraso em relação à Europa. Neste sentido, a educação não era um fim em si mesmo, não tinha uma finalidade de caráter filantrópico, nem tampouco estava destinada à exaltação do caráter individual, mas estava concebida como uma atividade social, um bem comum, que nas mãos do Estado monárquico e absolutista que aspirava obter o qualificativo de “estado moderno”, deveria superar os desequilíbrios econômicos que, dia a dia, debilitavam suas estruturas<sup>80</sup>.

Mas se a educação católica deveria ser mantida, os ilustrados mostravam certa preocupação com a superstição que era estimulada na educação popular. Sobre a gravura *Que viene el Coco* (figura 13), na qual crianças se assustam com o *Coco* (a Cuca em português), os manuscritos interpretaram uma possível preocupação de Goya com mães que ensinam os filhos a sentirem medo de seres inexistentes<sup>81</sup>. A crítica à educação familiar era comum nos contos morais do período, já que as críticas diretas à educação oferecida pelo governo eram perigosas e evitadas<sup>82</sup>. Os problemas de uma educação baseada no uso da tradição e da superstição como princípios, preocuparam os ilustrados. Essa preocupação levou à tentativa de reformar a



13. Francisco Goya, *Que viene el Coco*, lâmina 03, *Los Caprichos*, 1799.

religiosidade popular, também criticada pelo excesso de fanatismo<sup>83</sup>. A preocupação com a superstição entre os ilustrados espanhóis aparecia na obra de Feijoo, o *Teatro Crítico*, onde ele

<sup>80</sup> Tradução da autora. “Al proponer la adaptación de la nación a los nuevos tiempos, los ilustrados españoles no hacían otra cosa que imaginar los cambios posibles dentro de un pragmatismo político con el que superar el desfase con Europa. En este sentido, la educación no era un fin en sí mismo, no tenía una finalidad de carácter filantrópico, ni tampoco estaba destinado a la exaltación del carácter individual, sino que estaba concebida como una actividad de utilidad social, un bien común que en manos de un Estado monárquico y absolutista que aspira a obtener el calificativo de “estado moderno”, lograría superar los desequilibrios económicos que, día a día, debilitan sus estructuras”. ROBLES, Antonio E. De Pedro. Pedro Rodríguez de Campomanes y el discurso sobre la educación popular. In: Cuadernos Dieciochistas nº 07. Ediciones Universidad de Salamanca, 2006. p. 21

<sup>81</sup> Ainda que a expressão no rosto da mãe, de afeto, sugira uma interpretação diferente (também presente nos manuscritos): o ser embaixo da capa é o amante da mãe, e a lição do medo da Cuca seria dada às crianças para que estas não percebam o homem intruso no lar.

<sup>82</sup> GUTIÉRREZ, Borja Rodríguez. Cuentos morales em los periódicos dieciochescos. In: Cuadernos de Ilustración y Romanticismo, nº 09. Universidad de Cádiz, 2001.

<sup>83</sup> DÍAZ, Roberto Fernández. op. cit.

apontava os motivos para a forte superstição espanhola, censurando sua existência. Já em 1541, Pedro Ciruelo fez uma obra que criticava a superstição: *Roprobación de supersticiones y hechicerías*. Entretanto, até o século XVIII a superstição ainda era muito forte na Espanha.

Outro exemplo de gravura em que a superstição aparece é *¡Lo que puede un Sastre!* (figura 14), que forma um interessante paralelo com a devoção religiosa. A moça ajoelhada em posição de adoração não consegue ver que a figura vestida com a capa é na verdade um espantalho. À primeira vista, é uma crítica à adoração religiosa cega, mas as bruxas voando no fundo mostram que a devoção religiosa convive com a superstição, e que ambas são irracionais, pertencentes à mesma ordem de coisas<sup>84</sup>. O manuscrito que pertence à Biblioteca Nacional diz: “A superstição generalizada faz com que todo um povo se prosterne e adore com temor um tronco qualquer, vestido de santo”<sup>85</sup>. A preocupação dos ilustrados com o ensino religioso é acompanhada pelos primeiros sinais de crise da religiosidade popular no século XVIII<sup>86</sup>.



14. Francisco Goya, *¡Lo que puede un Sastre!*, lâmina 52, *Los Caprichos*, 1799.



15. Francisco Goya, *¿De que mal morira?*, lâmina 40, *Los Caprichos*, 1799.

Além dessas questões, a educação deficiente influenciava o atraso científico e técnico

<sup>84</sup> BOZAL, Valeriano. op. cit. p. 160

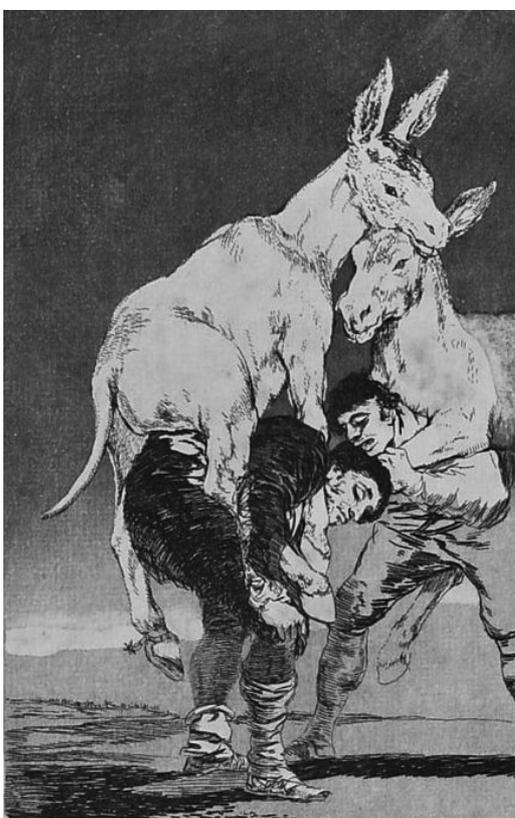
<sup>85</sup> “La superstición general hace que todo un pueblo se prosterne y adore con temor a un tronco cualquiera, vestido de santo” apud SANCHES, Pérez e SAYRE, Eleanor A. op. cit.

<sup>86</sup> FERNÁNDEZ, Máximo García. Cultura material y religiosidad popular em el seno familiar castellano del siglo XVIII. In: Cuadernos Dieciochistas nº05. Ediciones Universidad de Salamanca, 2004.

da Espanha. Goya ilustra em *¿De que mal morira?* (figura 15) um médico asno atendendo pacientemente um doente. O manuscrito do Museu do Prado traz a ideia irônica da imagem: “O médico é excelente, meditabundo, reflexivo, pausado, sério. Que mais se pode pedir?”<sup>87</sup>. Já nos sonhos de Francisco de Quevedo, no século XVI, aparecia a crítica à burrice dos médicos, em um episódio que mostrava aprendizes de medicina aprendendo com mulas<sup>88</sup>.

### 3.2 Hierarquia e Privilégios Sociais

As críticas iluministas aos privilégios sociais na Espanha se concentravam principalmente na ociosidade da nobreza e nos maus costumes do clero. Alguns reformistas ilustrados criticaram o sistema fiscal, já que os problemas econômicos da Espanha eram graves e a nobreza e o clero não contribuíam com impostos. O problema da hierarquia foi questionado por muitos pensadores ilustrados. Entretanto, é preciso recordar que o momento em que Goya publicou as gravuras era muito delicado para as monarquias da Europa, e com certeza para os segmentos privilegiados da sociedade. Após a Revolução Francesa, muitos ilustrados tornaram-se mais conservadores, e certamente essas ideias não tinham mais tanto espaço, principalmente após a degolação do rei francês.



16. Francisco Goya, *Tu que no puedes*, lâmina 42, *Los Caprichos*, 1799.

Uma das gravuras que mostra a questão da hierarquia social de maneira clara é *Tu que no puedes* (figura 16), em que homens, aparentemente pobres pela vestimenta, carregam asnos nas costas. O título é o início de um dito popular que termina com “*llévame à cuestras*”<sup>89</sup>. Algumas interpretações enxergam nessa gravura uma crítica ao sistema fiscal, em que uns pagavam impostos e outros não. É o que o manuscrito da Biblioteca Nacional diz: “Os pobres e classes úteis da sociedade, são as que levam às costas os burros, ou carregam com todo o

<sup>87</sup> “El médico es excelente, meditabundo, reflexivo, pausado, serio. Qué mas hay que pedir?” apud SANCHES, Pérez e SAYRE, Eleanor A. op. cit.

<sup>88</sup> SANCHEZ, Pérez e SAYRE, Eleanor A. op. cit.

<sup>89</sup> Ibidem

peso das contribuições do Estado”<sup>90</sup>. A desigualdade entre o peso dos trabalhadores e os privilégios da nobreza e do clero foi um tema comum no século XVIII. Essa imagem é análoga à gravura francesa de 1789, onde um trabalhador carrega nas costas um bispo e um nobre (figura 17). Entre os ilustrados espanhóis, Gaspar Melchor de Jovellanos mostrou sua preocupação com o assunto:

Não é suficiente agravar sua condição, fazendo recair sobre ela os pesos e serviços que se dispensam ao clero, a nobreza e a outras classes menos respeitáveis? As pensões mais duras e custosas refluem cada dia sobre o lavrador por efeito das isenções dispensadas à outras artes e ocupações. E o que mais? Os ministros da Inquisição, das cruzadas, das irmandades, e até os administradores de conventos mendicantes têm arrancado do governo essas injustas e vergonhosas isenções, fazendo recair seu peso sobre a mais importante e preciosa classe do estado<sup>91</sup>.

O problema fiscal e a ociosidade das classes privilegiadas preocupavam os ilustrados, já que a Espanha precisava recuperar suas finanças. Uma das propostas dos reformistas era positivar o trabalho, tentando suprimir a divisão entre ofícios vis e honrados. Algumas tentativas de modificar a política fiscal também apareceram no período. A ideia de uma Contribuição Única, por exemplo, visava arrecadar impostos de acordo com a riqueza de cada um, que deveria ser conhecida através de um sistema de cadastro. Idealizada pelo Marquês de Ensenada, em 1749, não pode ser aplicada, pois esbarrou nos privilégios daqueles que não pagavam impostos<sup>92</sup>. O objetivo da reforma, como dito anteriormente, não era subverter a ordem corporativa e hierárquica, mas tentar diminuir as desigualdades extremas que impediam o crescimento econômico (e que poderiam significar algum perigo para a ordem). Entretanto, Goya dá uma dica significativa em



17. André Bessant, *A faut esperer q'eu se jeu la finira bentot*, 1789.

<sup>90</sup> “Los pobres y clases útiles de la sociedad, son las que llevan a cuestras a los burros, o cargan con todo el peso de las contribuciones del Estado” apud SANCHEZ, Pérez e SAYRE, Eleanor A. op. cit.

<sup>91</sup> Tradução da autora. “¿No hay bastado agravar su condición, haciendo recaer sobre ella los pechos y servicios de que se dispensaba al clero, a la nobleza, y a otras clases menos respetables?...Las pensiones mas duras y costosas refluyn cada día sobre el labrador por un efecto de las exenciones dispensadas a otras artes y ocupaciones. (...) ¿Pero qué mas? Los ministros de la inquisición, de la cruzada, de las hermandades, y hasta los síndicos de conventos mendicantes han arrancada del gobierno estas injustas y vergonzosas exenciones, haciendo recaer su peso sobre la mas importante y preciosa clase del estado” JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. apud SANCHEZ, Pérez e SAYRE, Eleanor A. op. cit. p. 108

<sup>92</sup> ULZURRUN, Javier María Donézar Díez de. La única contribución y los eclesiásticos. In: Cuadernos de Historia Moderna, nº 21. Universidad Complutense: Madrid, 1998.

sua imagem: os homens estão de olhos fechados. Isso pode significar que eles não têm consciência da sua situação e não compreendem a injustiça que cai sobre eles. O problema não era exclusivamente a exploração, mas também a ignorância dos explorados.

Valeriano Bozal apresenta muitas gravuras, como esta em que homens carregam asnos, através da ideia de que Goya representa um mundo ao avesso<sup>93</sup>. Nestes casos, os personagens trocam de lugar, ou fazem coisas que não são comuns aos seus ofícios, mostrando um mundo caótico que muito tem a ver com as noções estudadas no capítulo anterior sobre o grotesco. Mas como esse mundo ao contrário não é apenas fantasia, Goya mostra como algumas figuras realmente agem na sociedade como não deveriam agir. Essa crítica é centrada principalmente no clero. A condenação dos maus costumes do clero pelos ilustrados é própria ao século XVIII, mas no caso estudado aparece como uma atitude mais desafiadora do que em outros casos, pois Goya vivia em plena Espanha inquisidora. Um dos primeiros questionamentos que surgem quando vemos essas gravuras é sobre como o artista conseguiu colocá-las à venda publicamente. Após um curto período, a coleção foi retirada de circulação por ameaça da Inquisição e recomendação do rei. Goya foi chamado diversas vezes para prestar contas sobre seu trabalho ao Tribunal<sup>94</sup>. O artista não apenas criticou o clero, mas também a Inquisição. No século XVIII, uma literatura criticando a instituição começa a surgir timidamente<sup>95</sup>. Duas gravuras dos Caprichos, não muito ofensivas, mostram cenas de condenação. Talvez sejam as imagens mais leves da série, o que é completamente justificável pela situação da Espanha no período.

Algumas ações do governo intentaram reformar a vida interna do clero e promover a Ilustração entre os religiosos. Alguns ilustrados faziam críticas maiores, principalmente ao excesso de terras pertencentes à igreja que permaneciam ociosas. Pedro de Campomanes, Conde de Aranda e Francisco Cabarrús criticaram os gastos excessivos da Igreja. Além disso, os ilustrados também questionaram os benefícios e exceções concedidas ao clero<sup>96</sup>. Alguns acreditavam que os males estavam na instituição e que era preciso criar novos caminhos pastorais<sup>97</sup>. Dentro do próprio clero existiam reformistas, que interpretavam alguns atos rituais (mais ligados a religiosidade barroca) como experiências alheias ao verdadeiro espírito

---

<sup>93</sup> BOZAL, Valeriano. op. cit. p. 166.

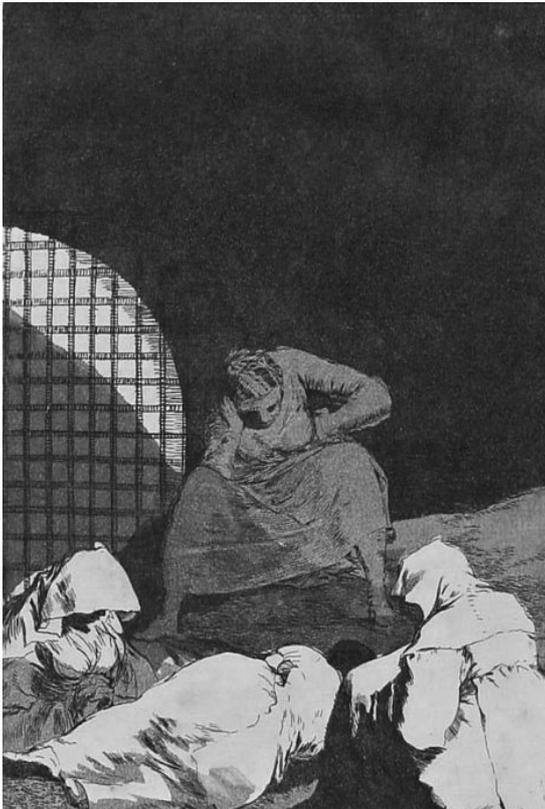
<sup>94</sup> RIBEIRO, Benair Alcaraz Fernandes. RIBEIRO, Benair Alcaraz Fernandes. Arte e inquisição na península ibérica: a arte, os artistas e a Inquisição. 2007. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

<sup>95</sup> SEMPERE, Daniel Muñoz. Represión política y literatura inquisitorial. In: Cuadernos de Ilustración y Romanticismo, nº 10. Universidad de Cádiz, 2002.

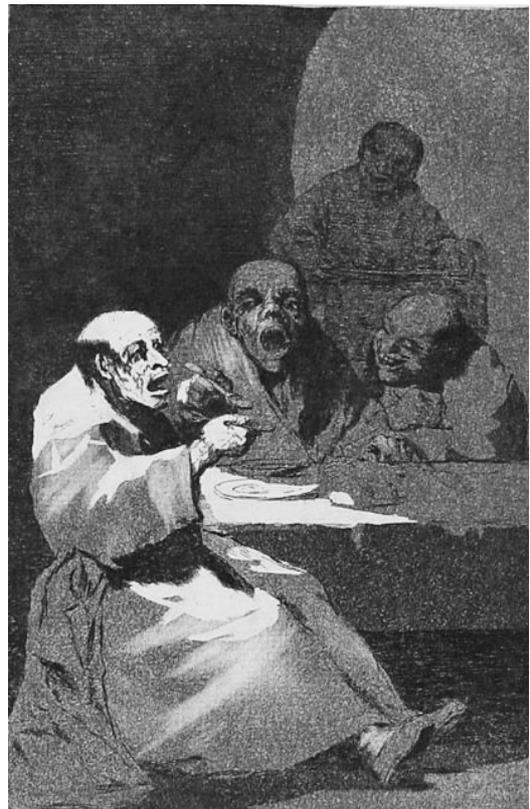
<sup>96</sup> ANES, Gonzalo. Regalismo y manos muertas en la España de las Luces. In: Cuadernos Dieciochistas, nº 01. Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.

<sup>97</sup> DÍAZ, Roberto Fernández. op. cit.

religioso. Provavelmente, a crítica mais séria nas gravuras sobre esse assunto, feita de maneira indireta, aparece na lâmina *Las rinde el sueño* (figura 18). Alguns homens e mulheres se amontoam exaustos em um local escuro. As vestimentas e o local sugerem que são membros do clero. Os manuscritos contemporâneos apontam para a interpretação de que eles passaram a noite se divertindo com os prazeres da carne: “O que podem fazer os monges e freiras senão dormir, depois de bêbados e estragados em seus conventos?”. Outro manuscrito diz: “Os monges entram à noite em conventos de freiras e lá se entregam e relaxam com elas, até que se rendem e caem no sono”.<sup>98</sup>



18. Francisco Goya, *Las rinde el sueño*, lâmina 34, *Los Caprichos*, 1799.



19. Francisco Goya, *Estan Calientes*, lâmina 13, *Los Caprichos*, 1799.

A crítica aos prazeres cultuados pelo clero aparece também em *Estan Calientes* (figura 19). Alguns clérigos se reúnem em uma mesa e abrem grandes bocas para comer em pratos vazios. Aqui, mais uma vez, os olhos estão fechados e as bocas abertas. Na interpretação dos sentidos, o gosto e o cheiro têm mais a ver com as paixões, portanto são inferiores à visão, que é ligada ao entendimento. Goya inverte a hierarquia, aproximando o ser humano do animalesco<sup>99</sup>. O título da gravura pode remeter tanto à temperatura dos pratos quanto à

<sup>98</sup> “Que han de hacer sino dormir los frailes y monjas, después de borrachos y estragados allá em sus conventos?” e “Los frailes suelen entrar de noche em los conventos de monjas y se entregan a toda relajación com ellas, hasta que las rinden y las coge el sueño”. apud SANCHES, Pérez e SAYRE, Eleanor A. op. cit.

<sup>99</sup> SCHULZ, Andrew. op. cit.

sexualidade<sup>100</sup>. É um destaque para a valorização dos prazeres carnis pelo clero. É interessante notar que os pratos estão vazios, mas eles continuam em atitude de quem come, o que provavelmente remete à insatisfação permanente dos desejos<sup>101</sup>.

Goya não era anticlerical, como quiseram indicar alguns estudos, mas criticava o mau funcionamento da instituição (assim como faziam alguns clérigos ilustrados). Afonso Ceballos, em um estudo sobre as procissões religiosas pintadas pelo artista, escreve que Goya “quando critica e satiriza os abusos do clero e as práticas inquisitoriais, não o faz por irreligiosidade ou por uma especial antipatia à igreja, mas sim por males e práticas abusivas que se encontram entre os erros e vícios humanos”<sup>102</sup>.

A alimentação aparece também em outra gravura que critica as classes privilegiadas,



20. Francisco Goya, *Los Chichillas*, lâmina 50, *Los Caprichos*, 1799.

mas desta vez tratando-se da nobreza. *Los Chinchillas* (figura 20) apresenta membros da nobreza (sabemos dessa informação pois estão presos em seus brasões, à maneira de camisas de força) de olhos fechados, ouvidos tampados e bocas abertas, recebendo alimento de um burro. Os Chinchillas era uma família com pretensões à nobreza criada pelo dramaturgo Jose de Cañizarres, em uma de suas comédias<sup>103</sup>. Esta é uma das gravuras que mais expressam o comprometimento dos sentidos. Os olhos fechados e os ouvidos tampados sugerem que a observação e a experiência estão vetadas para eles, assim como indica a aceitação passiva do que recebem pela tradição e pela posição social. É interessante notar que

os brasões, assim como outros elementos de distinção social, servem na figura para aprisionar os nobres. O século XVIII proporcionou algumas perdas em relação a essa distinção,

<sup>100</sup> Da mesma forma que a alimentação se relaciona à sexualidade em *Los Chichillas*, visto que as figuras que comem têm um grande volume no lugar do pênis.

<sup>101</sup> SCHULZ, Andrew. op. cit.

<sup>102</sup> Tradução da autora. “Cuando critica y satiriza los abusos del clero y las prácticas inquisitoriales, no lo hace llevado de irreligiosidad o una especial antipatía hacia la Iglesia, sino en cuanto lacras y prácticas abusivas que se enmarcan entre los errores y vicios humanos”. CEBALLOS, Afonso Rodríguez. *La Procepción de Disciplinantes – Goya y la religiosidad popular*. In: *Anales de Historia del Arte, Volumen extraordinario*, 2008. p. 14

<sup>103</sup> COLI, Jorge. O sono da razão produz monstros. In: NOVAES, Adauto (org). *A Crise da Razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

principalmente pela ascensão da alta burguesia. A reação dos conservadores era a radicalização dos próprios símbolos<sup>104</sup>, o que Goya ironiza como algo que aprisiona. O burro ao fundo, de olhos vendados, pode ser interpretado como a personificação da ignorância. Os manuscritos demonstram a importância que os sentidos tinham para o entendimento humano na interpretação dos contemporâneos: “O que não ouve, nem sabe nada, pertence à numerosa família dos Chinchillas, que nunca serviu pra nada”<sup>105</sup>.

Alguns ilustrados criticaram a utilidade das classes privilegiadas, principalmente devido ao ócio, que constituía um dos privilégios. Um dos objetivos da reforma era incentivar a educação da nobreza, visando formar classes privilegiadas minoritárias bem preparadas para dirigir a sociedade. A política nobiliária se baseava em dois objetivos: modernização, visando o estímulo à novas virtudes centradas na utilidade pública, e eliminação de títulos injustificados. As medidas que estabeleceram as honras dos ofícios e a compatibilidade do comércio e da indústria com a nobreza são parte desse esforço. A criação da *Orden de Carlos III*, em 1771, por exemplo, gratificava a nobreza que se dedicasse a alguma atividade produtiva, em benefício da coroa<sup>106</sup>. O lema da ordem, *Virtute et Merito*, mostra a crescente importância da ideia de meritocracia, que estimulava a busca por educação. Portanto, a preocupação com a formação das elites se pautou na reafirmação da necessidade de estudos para o acesso a cargos do Estado<sup>107</sup>.

Entretanto, nem toda nobreza era ignorante e Goya recebeu apoio de figuras importantes da nobreza ilustrada. Os Osuna ganharam ao longo tempo a fama de doutos (a biblioteca formada pela casa foi uma das mais importantes, inclusive por conter muitas obras proibidas), e foram grandes patronos de Goya<sup>108</sup>. Em um estudo recente sobre a nobreza culta espanhola, Santiago Hernández defende que a concepção de uma aristocracia hispânica completamente iletrada, bárbara e inculta é errada<sup>109</sup>. Este autor propõe novas interpretações a partir da análise de cartas de nobres. Ele concorda que o reconhecimento do valor das letras no exercício do governo impulsionou a educação nobiliária, mas a própria lógica de prestígio

---

<sup>104</sup> TROYANO, Alberto Gonzáles. Notas en torno al casticismo dieciochesco. In: Cuadernos de Ilustración y Romanticismo, nº 01. Universidad de Cádiz, 2002.

<sup>105</sup> “El que no oye nada, ni sabe nada, pertenece a la numerosa familia de los Chinchillas, que nunca há servido para nada”. apud SANCHES, Pérez e SAYRE, Eleanor A. op. cit.

<sup>106</sup> DÍAZ, Roberto Fernández. op. cit.

<sup>107</sup> CASTRO, Raquel Poy. op. cit.

<sup>108</sup> BARRIO, Javier Ignacio Martínez del. Educación y mentalidad de la alta nobleza española em los siglos XVI y XVII – la formación de la biblioteca de la Casa Ducal de Osuna. In: Cuadernos de Historia Moderna, nº 12. Universidad Complutense: Madrid, 1991.

<sup>109</sup> HERNÁNDEZ, Santiago Martínez. En la Corte la ignorancia vive [...] y [...] son poetas todos – mecenazgo, bibliofilia y comunicación literaria em la cultura aristocrática de corte. In: Cuadernos de Historia Moderna, nº 35. Universidad Complutense: Madrid, 2010.

da nobreza teria influenciado essa ascensão.

Os nobres cultos alcançavam maior consideração entre seus iguais, promoviam os interesses de suas casas e usavam os serviços dos poetas para publicitar excelências e méritos ou fazer desaparecer alguma indignidade. O estímulo à leitura entre nobres fez com que alguns montassem bibliotecas particulares, que poderiam contar com raridades e até mesmo livros proibidos pela Inquisição. O refinamento, de grande importância nas cortes do século, marcava a distinção social. Fazer parte de uma academia, patrocinar e até mesmo ter dons poéticos era uma maneira de ressaltar essa qualidade. Mas o autor percebe que na sociedade espanhola, só uma minoria se destacou. Os nobres recebiam esta educação, mas em poucos casos ela foi proveitosa<sup>110</sup>. De um modo geral, a Espanha estava muito distante de uma possível efervescência científica e cultural.

### **3.3 Prostituição, Casamento e Feitiçaria**

Esta última parte da análise mostra como a mulher foi representada nos Caprichos, circulando entre os estereótipos de feiticeira, noiva e prostituta. Ao longo de sua obra, Goya representou a mulher de formas diferentes. Os retratos das *majas*, de belas moças e aristocratas, combinavam com os testemunhos impressionados, de espanhóis e estrangeiros, sobre a beleza da mulher espanhola<sup>111</sup>. Entretanto, diferem bastante do modo como elas aparecem nos Caprichos<sup>112</sup>. Já nos álbuns de esboços feitos anos antes dos Caprichos, o artista começou a desenhar mulheres em diversas atividades, prestando atenção em seus traços, postura e modos de agir. Nesse período, as discussões sobre a mulher (sobre educação, casamento, vestimenta) ganhavam cada vez mais espaço. A aparição da mulher, na literatura e nas artes visuais, em espaços urbanos mostra as transformações da sociedade no século XVIII<sup>113</sup>. Percebemos que a opção por retratar mulheres de forma negativa nas gravuras se inclui na intenção da série, e não é possível concluir apenas por esta que Goya tivesse uma visão denegrada da mulher.

Percebemos que a prostituição e o casamento não constituem críticas apenas às figuras femininas, mas também aos homens que participam da relação. Mesmo que o tema da feitiçaria seja representado usualmente por figuras femininas (em algumas gravuras os

---

<sup>110</sup> Ibidem.

<sup>111</sup> MARTÍN, Gregorio. Querellas costumbristas: la mujer española a ambos lados del Atlántico. In: Cuadernos de Ilustración y Romanticismo, nº 09. Universidad de Cádiz, 2001.

<sup>112</sup> É preciso recordar que, diferente das obras produzidas até então, os Caprichos não foram comissionados.

<sup>113</sup> TOMLINSON, Janis A. Goya – Images of Women. New Heaven: Yale University Press, 2002.

feiticeiros são homens), devemos ter em mente o propósito da crítica: Goya não criticava as feiticeiras (provavelmente não acreditava em feitiçaria) mas sim a superstição de quem acreditava nelas.

Alguns escritos do século manifestaram o questionamento sobre a posição da mulher, desmistificando a ideia de que ela era inferior por natureza, tentando enxergar na desigualdade, proporcionada pelos homens, a origem de sua posição subordinada<sup>114</sup>. Janis Tomlinson, estudando a representação da mulher na obra de Goya, percebe a influência dos debates da época na obra do artista:

Ele ecoa os sentimentos de Benito Feijoo, autor do início do século XVIII, que em 1726 escreve o ensaio *Defensa de las Mujeres*, servindo como ponto de partida para a discussão sobre o status da mulher na Espanha do século XVIII. De acordo com Feijoo, as mulheres não deveriam ser culpadas por sua falta de educação ou deficiência intelectual – isso era claramente culpa dos homens que haviam negado à elas uma educação adequada. Ele ousou afirmar o que os *Caprichos* melhor ilustrariam no final do século: “Aqueles que gostariam de fazer todas as mulheres boas, deveriam converter todos os homens”.<sup>115</sup>

Entretanto, esses escritos eram minoria. De um modo geral, falava-se da mulher como um compêndio de vícios, vista como o centro da propagação dos males da sociedade. A visão negativa e pejorativa aparecia nos contos morais da época, em que elas apareciam em diversas posições sociais (como mãe, filha, esposa) retratadas como seres nocivos e perigosos para a ordem social<sup>116</sup>. Percebemos que, se a crítica não é direcionada apenas à mulher nos *Caprichos*, Goya não deixa de compartilhar uma ideia muito comum: a de que ela prepara ardidamente a perdição dos homens. As gravuras sobre os três temas sugerem por diversas vezes essa característica da literatura moral do período. Certamente, é um reflexo da visão negativa sobre a mulher na sociedade europeia do século XVIII, da qual a maioria dos ilustrados não estava alheia.

O submundo madrileno da prostituição aparece em muitas gravuras da primeira metade da série. As belas moças estão quase sempre acompanhadas por velhas cafetinas, e muitas dessas gravuras se passam em Passeios públicos, onde normalmente essas prostitutas permaneciam. O ambiente do poema “A Arte das Putas”, de Nicolás Fernández de Moratín

---

<sup>114</sup> MARTÍNEZ, Rosa María Capel. *Mujer, sociedad y literatura em el setecientos español*. In: *Cuadernos de Historia Moderna*, nº 16. Universidad Complutense: Madrid, 1995.

<sup>115</sup> Tradução da autora. “He echoes the sentiments of the early eighteenth-century writer Fra Benito Feijoo, whose 1726 essay *In Defense of Women* served as a point of departure for discussion of the status of women in eighteenth-century Spain. According to Feijoo, women were not to be blamed for their lack of education or intellectual shortcomings – these were clearly the fault of the men who had denied them a proper education. He dared to state what the *Caprichos* would so well illustrate at the end of the century: ‘Whoever would like to make all women good should convert all men’”. TOMLINSON, Janis A. op. cit. p. 54, 55.

<sup>116</sup> GUTIÉRREZ, Borja Rodríguez. op. cit.

(pai do amigo de Goya, o também escritor Leandro de Moratín) é semelhante ao das gravuras<sup>117</sup>. Goya retrata essas moças jovens, normalmente mulheres vindas do campo, que eram recrutadas pelas cafetinas (até mesmo em igrejas) e empurradas para a prostituição. A figura da Cafetina era muito comum na literatura do período e no teatro<sup>118</sup>. Em *Bien tirada está* (figura 21), uma velha analisa a meia da jovem prostituta. Assim é a maioria das gravuras dedicadas a esse tema, onde a prostituta aparece supervisionada por uma velha cafetina. Mas Goya não parece colocar as prostitutas como vítimas (como poderíamos pensar hoje em dia), pois em muitas gravuras o foco está em suas atitudes ardilosas e muitas vezes violentas.

Os perigos sociais da prostituição eram discutidos no período, mas poucos ilustrados se preocupavam com esta atividade. Francisco Cabarrús (ilustrado francês, naturalizado espanhol) se preocupou em criar propostas que regulamentassem a prostituição, abordando o problema a partir de uma perspectiva moral, econômica e sanitária. A ideia de iluminar com a

lei os lugares obscuros da desordem estimulava a crença de que a regulamentação das paixões poderia diminuir o impacto destrutivo que a prostituição causava na estrutura social<sup>119</sup>.

Uma outra gravura que remete à prostituição concentra a crítica em outros personagens. *¡Qual la descañonan!* (figura 22) apresenta uma prostituta cercada por figuras importantes (a forma de ave era usada por Goya para representá-las, já que uma gíria comum na época apelidava as prostitutas de corujas). Provavelmente são magistrados e notários. A crítica a essas figuras era antiga e elas apareciam nos Sonhos de Quevedo como habitantes do inferno<sup>120</sup>. Na obra mencionada “Arte das Putas”, aparecem os seguintes versos:



21. Francisco Goya, *Bien tirada está*, lâmina 17, *Los Caprichos*, 1799.

<sup>117</sup> BOZAL, Valeriano. op. cit.

<sup>118</sup> GARCÍA, Beatriz e HITA, Beatriz Sánchez. La calle, la mancebía y la galera: una aproximación a la prostitución a través de la literatura dieciochesca. In: Cuadernos de Ilustración y Romanticismo, nº 08. Universidad de Cádiz, 2000.

<sup>119</sup> GARCÍA, Francisco Vázquez e MENGÍBAR, Andrés Moreno. Políticas de burdel em la España contemporánea: de las propuestas ilustradas a la prostitución reglamentada. In: Cuadernos de Ilustración y Romanticismo, nº 01. Universidad de Cádiz, 1991.

<sup>120</sup> SANCHEZ, Pérez e SAYRE, Eleanor A. op. cit.

Já sabe o mundo da perversa gente/ que são os oficiais e funcionários;/ estes perseguem as pobres putas,/ não com desejos de extinguir o mal,/ pois comem com delitos, e sua vida/ pende de homens sem lei, bandidos,/ e a santa virtude é sua assassina;/ e ainda que saibam que são fraudes/ os meios de corrigi-las, pois caindo/ pobres, prosseguem sempre puteando,/ roubam-nas com o pretexto de emendá-las<sup>121</sup>.

Goya mostra a exploração das prostitutas por essas figuras, e o manuscrito de Ayala



22. Francisco Goya, *¡Qual la descânonan!*, lâmina 21, *Los Caprichos*, 1799.

sugere: “Os juízes encobrem os oficiais e funcionários para que roubem as mulheres públicas impunemente”<sup>122</sup>. É interessante notar os rostos dos senhores, que se parecem de gatos e cachorros. O recurso de animalizar os personagens é comum ao grotesco. Mas a relação entre fisionomias animais e atitudes tem uma origem mais específica. Em meio a difusão de tratados artísticos na Espanha no século XVIII, a literatura que tratava da fisionomia se destacou. Entre os autores traduzidos e resgatados do passado, estava Giambattista Della Porta. Italiano do século XVI, ele fez uma correlação entre a alma e o corpo, baseando-se no zoomorfismo. A semelhança entre rostos humanos e alguns animais seria o fundamento para ligar a aparência física ao caráter<sup>123</sup>.

Outros temas presentes na obra de Goya se confundem por vezes com a prostituição (o que leva a crer que são da mesma ordem): o cortejo e o noivado. Algumas gravuras deixam a dúvida: o rapaz está abordando uma prostituta ou corteja uma moça de família? Goya parece não querer distinguir bem as duas figuras, já que pretende criticar o casamento por interesse (que pode ser pensado como uma outra forma de prostituição). Estudando a mulher no século XVIII espanhol, Rosa Martínez

<sup>121</sup> Tradução da autora. “Ya sabe el mundo la perversa gente/ que son los alguaciles y escribanos;/ éstos persiguen a las pobres putas,/ no con deseos de extinguir lo malo,/ pues comen con delitos, y su vida/ pende de hombres sin ley, facinerosos,/ y la santa virtud es su homicida;/ y aunque saben que no es el estafarlas/ medio de corregirlas, pues quedando/ pobres, prosiguen siempre puteando,/ las roban con achaque de enmendarlas” MORATÍN, Nicolás Fernández. apud SANCHEZ, Pérez e Sayre, Eleanor A. op. cit. p. 100

<sup>122</sup> “Los jueces hacen capa a los escribanos y alguaciles para que roben a las mujeres públicas impunemente”. apud SANCHEZ, Pérez e SAYRE, Eleanor A. op. cit.

<sup>123</sup> É interessante destacar que a Fisiognomia estava entre as ciências proibidas pelo Index de 1559, pois a ideia de que a aparência física determinava o caráter batia de frente com o livre-arbítrio pregado pela Igreja Católica. Mais sobre os debates sobre a Fisiognomia na Espanha durante o século XVIII: MARTÍNEZ, Natália Delgado. Fisiognomía y expresión em la literatura artística española de los siglos XVII y XVIII. Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, nº 14. Universidad Autónoma de Madrid, 2002.

explicita a lógica dos casamentos: “Sobre o que diz respeito às razões que movem os jovens ao matrimônio, durante o século XVIII, o pensamento majoritário mantém a tradicional prioridade dos interesses familiares sobre a vontade dos contratantes, especialmente quando se trata das moças”<sup>124</sup>.



23. Francisco Goya, *El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega*, lâmina 02, *Los Caprichos*, 1799.

A aliança matrimonial era vista como uma estratégia de dimensão social, pois criava a coesão não só para as oligarquias como para todo corpo social. O natural, desta forma, era que os interesses prevalecessem. Essa característica do casamento, de ser um elemento de funcionalidade social, aparece também na burguesia (neste caso, predominavam os interesses mercantis)<sup>125</sup>. Entretanto, os casamentos clandestinos, realizados pela vontade do casal e acima dos interesses, estavam em debate. Certamente eles simbolizavam uma ameaça à ordem, e a ideia não foi aceita tranquilamente. Carlos III chegou a promulgar uma lei em 1776, a *Pragmática Sanción para evitar el abuso de contraer matrimonios desiguales*, que punia os

transgressores que se casassem clandestinamente, sem o conhecimento das famílias<sup>126</sup>.

*El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega* (figura 23) é um título retirado por Goya de uma poesia de Jovellanos, A Arnesto, publicada em 1786 no periódico *El Censor*. Nela lemos os seguintes versos: “sin que invoquen la razón, ni pese/ su corazón los méritos del novio,/ el sí pronuncian y la mano alargan/ al primero que llega!”<sup>127</sup>. Na gravura de Goya, vemos uma moça jovem casando com um feio senhor, enquanto personagens que se mostram satisfeitos, sorrindo maliciosamente, acompanham o casal. É interessante perceber

<sup>124</sup> Tradução da autora. “Por lo que respecta a las razones que mueven a los jóvenes al matrimonio, durante la centuria dieciochesca el pensamiento mayoritario mantiene la tradicional prioridad de los intereses familiares sobre la voluntad de los contrayentes, especialmente cuando se trata de las hijas.” MARTÍNEZ, Rosa María Capel. *Mujer, sociedad y literatura em el setecientos español*. In: *Cuadernos de Historia Moderna*, nº 16. Universidad Complutense: Madrid, 1995. p. 9

<sup>125</sup> CARRASCO, Cosme Jesús Gómez. *Matrimonio, alianza y reproducción social em la burguesia comercial y em la élite local (Albacate, 1750-1830)*. in: *Cuadernos de Historia Moderna*, nº 35. Universidad Complutense: Madrid, 2010.

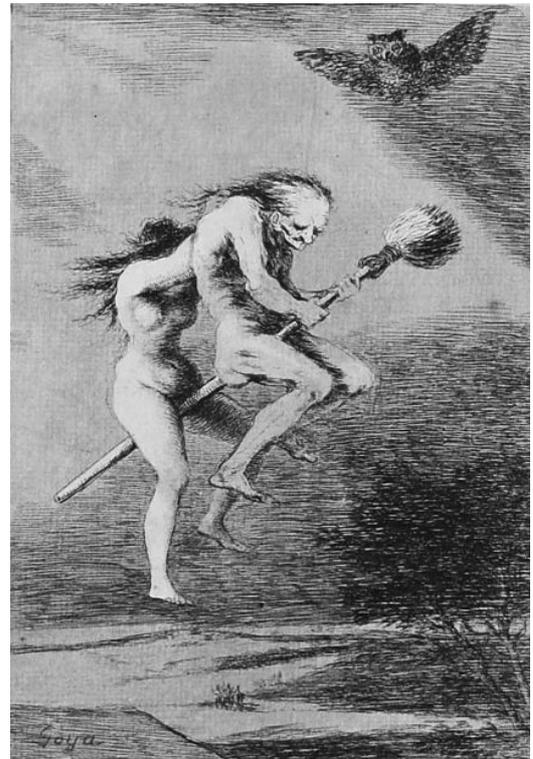
<sup>126</sup> JIMÉNEZ, Francisco Chacón e VÁZQUEZ, Josefina Méndez. *Miradas sobre el matrimonio em la España del ultimo tercio del siglo XVIII*. In: *Cuadernos de Historia Moderna*, 2007.

<sup>127</sup> JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. apud SANCHES, Pérez e SAYRE, Eleanor A. op. cit. p. 86

que nesta gravura, assim como em outras que retratam o assunto, existe um tom carnavalesco. Este recurso, que acentua o caráter de farsa, também denuncia que o noivo nem ao menos sabe como é sua futura esposa, já que está mascarada, pois não é isto que interessa na cerimônia.

A presença da cafetina em algumas imagens ajuda a perceber que se tratam de prostituição. Entretanto esse par prostituta/cafetina se repete nas gravuras sobre a bruxaria, como aprendiz/mestra. É o caso de *¡Linda maestra!* (figura 24), em que a bruxa jovem vai atrás na vassoura com a mais velha. Algumas gravuras misturam o tom sexual da prostituição com a feitiçaria. De um modo geral, as prostitutas parecem fazer as mesmas coisas que as feitiçarias: enganar e abusar de suas “vítimas”.

Benair Ribeiro, em sua tese de doutorado sobre Arte e Inquisição, aponta a semelhança entre as gravuras sobre feitiçaria e a Relação do Auto-de-fé ocorrido em Logroño, em 1610. Leandro de Moratín, amigo do artista, apresentou o texto nas reuniões da casa da Duquesa de Osuna, frequentada por Goya. A autora destaca que muitas imagens parecem relatar os episódios do Auto. Essas histórias contribuíam para a perpetuação da superstição entre os espanhóis. Grande parte das gravuras são dedicadas a esse tema, que era uma das práticas mais criticadas pelos ilustrados.



24. Francisco Goya, *¡Linda maestra!*, lâmina 68, *Los Caprichos*, 1799.

### 3.4 O mundo ao avesso

Observamos que essa mistura ou inversão de papéis aparece em toda a série. A feitiçaria também se mescla com o mundo religioso: o limite entre magia e religião nas práticas sociais por vezes não é muito claro<sup>128</sup>. É o caso de *Devota profesión* (figura 25), em que os elementos da cena mostram um mundo invertido, uma missa negra, em que a conservação de motivos iconográficos do mundo religioso demonstram que Goya via as duas esferas muito próximas. Os instrumentos que as figuras usam para segurar o livro, por

<sup>128</sup> BELÉN, Juan Antonio Sánchez. El gusto por lo sobrenatural em el reinado de Carlos II. In: Cuadernos de Historia Moderna, nº 03. Universidad Complutense: Madrid, 1996.

exemplo, são os mesmos usados na tortura pela Inquisição. O capuz das figuras ao fundo, em um desenho preparatório, se assemelhava aquele utilizado pelos condenados. As orelhas de asno apontam para uma ignorância que se disfarça em aparência de sabedoria. Valeriano Bozal fala sobre essa ligação entre a superstição e o mundo religioso: “O mundo ao contrário revela em suas imagens a verdade do que se inverte, é *mimesis* invertida a que Goya não parece alheio”<sup>129</sup>. Essa figura deixa a lógica do grotesco em destaque: é um mundo povoado por seres estranhos, mas é de fato nosso mundo. A imagem busca revelar a verdade mais profunda do modo como a religião era praticada (novamente é preciso recordar que a crítica não é sobre a religião em si, mas sobre o modo como era conduzida). Na visão de Goya, ela não difere em suas práticas da superstição.



25. Francisco Goya, *Devota profesión*, lâmina 70, *Los Caprichos*, 1799.



26. Francisco Goya, *Ya es hora*, lâmina 80, *Los Caprichos*, 1799.

Essa mistura entre os dois mundos aparece também na última gravura: *Ya es hora* (figura 26). Podemos pensar em um jogo com a gravura 43, *El sueño de la Razón produce monstruos* (figura 6), principalmente se considerarmos que esta ocupava inicialmente a primeira posição na série. Pois se a razão está dormindo, Goya mostra o amanhecer: após as cenas noturnas de bruxaria, os padres acordam pela manhã. Entretanto, estes são também monstros, na verdade tudo é igual. O mundo da noite é igual ao cotidiano do dia, povoados os dois com seres monstruosos. Esse é o jogo que, inserido na lógica da estética grotesca,

<sup>129</sup> BOZAL, Valeriano. op. cit. p. 164

intensifica a crítica de Goya: os seres bizarros, padres, mulheres e nobres tendem a se confundir por toda coleção, levando a crer que a separação entre a monstruosidade e a humanidade é mentirosa. Todos, por fim, pertencem à mesma ordem de coisas.

A conclusão não é animadora: se a última gravura mostra o amanhecer nestas condições, percebemos a desilusão de Goya com o projeto ilustrado. Pelo menos nesta série, ele não parece acreditar que a luz possa vencer as trevas, e que a manhã acorde a razão que dorme. Talvez o artista não confie na habilidade humana para guiar as ações através da razão. Goya demonstra com suas gravuras, no fim do século ilustrado, o grande espaço ainda ocupado pelos vícios em sua sociedade. Podemos dizer que foi um artista de ideias ilustradas, mas que não pode glorificar a vitória da razão sobre as sombras.

## Conclusão

Goya foi um artista que vivenciou, como poucos, muitas transformações na sociedade. Iniciou sua carreira na época em que o rei Carlos III governava a Espanha e promovia a ilustração. Vivenciou os impactos da Revolução Francesa em seu país, quando pensadores iluministas, ou foram exilados, ou tornaram-se conservadores. Os Caprichos foram criados anos depois da decapitação do rei francês. Goya ainda tinha 53 anos na época. Até sua morte, aos 82, ainda veria as invasões napoleônicas e os horrores da guerra. Depois viveu um breve período mais livre, quando a Constituição de Cádiz foi instituída em 1812. Retratou a glória do livro que traria a luz para a Espanha. Mas depois assistiu à restauração monárquica com Fernando VII e a volta da Inquisição. Partiu exilado para Bordeaux, já surdo da doença que o atingia desde 1792. Poucas pessoas podem dizer que presenciaram tantos momentos turbulentos, e menos ainda que registraram todos eles.

O recorte aqui escolhido, entre uma extensa obra, mostrou que Goya não conseguia exaltar o otimismo do projeto ilustrado. A desilusão de Goya com o predomínio da razão diz muito sobre o Iluminismo espanhol. Destacamos o motivo pelo qual o projeto reformista não transformou radicalmente a sociedade: ele pretendia ser moderado e não atacou diretamente a raiz dos problemas, já que esta envolvia muitos interesses e privilégios. O artista já tinha apresentado a vontade de dizer algo novo quando, como membro da Academia de Belas Artes de São Fernando, manifestou seu descontentamento com os padrões neoclássicos. Pois para o que ele pretendia realizar (na época fez álbuns de desenhos que serviram de esboços para os Caprichos), outra estética era necessária.

O grotesco aproximava o artista dos gravuristas da Revolução Francesa, mas também revelava outra característica interessante: se antes, no renascimento, era denominado grotesco aquilo que não mostrava a ordem natural das coisas, os ornamentos bizarros que escapavam da regra comum, Goya também aparece desta forma, como um artista que foge à regra. Será muito utilizado como referência pelos românticos no século seguinte, e mesmo para os surrealistas no século XX. Mas não podemos pensar nele como um artista fora de seu tempo, pois isso é justamente o que ele não é. Como dito anteriormente, dificilmente podemos pensar em alguém tão presente em seu tempo.

Podemos arriscar estender sua crítica ao projeto ilustrado (que nos Caprichos parece se restringir a sua eficácia), a alguns trabalhos posteriores. Durante a invasão napoleônica,

pintou a célebre tela *Los fusilamientos del 3 de mayo*, onde resistentes patriotas eram fuzilados pelos franceses, os mesmos que inspiraram a ilustração espanhola (muitos ilustrados da Espanha eram conhecidos como “afrancesados”). Aqui é possível ver o prenúncio de uma ideia dos futuros pensadores que criticaram o Iluminismo: de que a história feita em nome da razão é sangrenta. Após 1808, Goya pinta *Caníbales contemplando restos humanos*, uma cena em que canibais nus se reúnem ao redor de pedaços de corpo humano. Essa tela sugere um estado de selvageria em que a natureza cruel do homem está à mostra, bem diferente do ideal do bom selvagem herdado de Rousseau pelos iluministas franceses.

A doença de Goya talvez tenha impulsionado a criação de obras não comissionadas, das quais podemos mencionar os *Caprichos*, devido à necessidade de buscar uma renda extra. Mas também pode ter influenciado seu pessimismo. Confrontado com a vulnerabilidade e com os sofrimentos do homem, Goya tem uma visão mais frágil da natureza humana que seus contemporâneos neoclássicos, que glorificavam a razão e as virtudes humanas.

A análise dos trabalhos de Goya permite uma reflexão mais complexa do projeto reformista ilustrado. Suas experiências de vida proporcionaram o questionamento desse projeto: ele foi um artista que viveu entre ilustrados, foi pintor oficial da corte e tratou em suas obras questões como os vícios e os erros humanos. Viveu o contraste entre as ideias iluministas e a realidade social, tão bem retratado nos *Caprichos*, que levou à percepção dos limites da razão e das luzes em um mundo povoado de sombras.

## **Bibliografía**

ADÁNEZ, Noelia González. **Los lenguajes de la Ilustración – reflexiones sobre los discursos político-filosóficos en el setecientos**. Cuadernos Dieciochistas da Universidad de Salamanca, Salamanca, v. 02, 2001.

ANES, Gonzalo. **Regalismo y manos muertas en la España de las Luces**. Cuadernos Dieciochistas da Universidad de Salamanca, Salamanca, v. 01, 2000.

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

ARNAIZ, José Manuel. **Sobre Goya y algunos pintores de su entorno**. Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte da Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, v. 11, 1999.

BARRIO, Javier Ignacio Martínez del. **Educación y mentalidad de la alta nobleza española en los siglos XVI y XVII – la formación de la biblioteca de la Casa Ducal de Osuna**. Cuadernos de Historia Moderna da Universidad Complutense, Madrid, v. 12, 1991.

BAUDELAIRE, Charles. **Alguns caricaturistas estrangeiros**. In: Escritos sobre a Arte. São Paulo: Hedra, 2010.

BELÉN, Juan Antonio Sánchez. **El gusto por lo sobrenatural en el reinado de Carlos II**. Cuadernos de Historia Moderna da Universidad Complutense, Madrid, v. 3, 1982.

BERROCAL, Manuel Orteu. **La literatura clandestina en la España de Carlos IV**. Cuadernos de Historia Moderna da Universidad Complutense, Madrid, v. 17, 1996.

BOZAL FERNANDEZ, Valeriano. **Goya y el gusto moderno**. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

\_\_\_\_\_. **Goya y el gusto ilustrado**. Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte da Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, v. 01, 1989.

CARRASCO, Cosme Jesús Gómez. **Matrimonio, alianza y reproducción social en la burguesía comercial y en la élite local (Albacate, 1750-1830)**. Cuadernos de Historia Moderna da Universidad Complutense, Madrid, v. 35, 2010.

CASTRO, Raquel Poy. **Regeneración educativa y cultural de la España moderna: reformas monárquicas em educación y el papel de los obispos de la ilustración en el siglo XVIII**. Cuadernos Dieciochistas da Universidad de Salamanca, Salamanca, v.10, 2009.

CEBALLOS, Afonso Rodríguez. **La Procesión de Disciplinantes – Goya y la religiosidad popular**. Anales de Historia del Arte, Volumen extraordinario, 2008.

COLI, Jorge. **O Sono da Razão produz monstros**. In: NOVAES, Adauto (org.) A Crise da Razão. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. **Da Luz e da sombra**. In: O Corpo da Liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DELGADO, Daniel Crespo. **Lectura y lectores en la España de la Ilustración – el caso de la literatura artística**. Cuadernos de Historia Moderna da Universidad Complutense, Madrid, v. 32, 2007.

ELIAS, Norbert. **Mozart – Sociologia de um Gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

FERNANDEZ DIAZ, Roberto. **La España de la Ilustración – la reforma de España**. Madri: Alianza Editorial, 2009.

FERNÁNDEZ, Máximo García. **Cultura material y religiosidad popular en el seno familiar castellano del siglo XVIII**. Cuadernos Dieciochistas da Universidad de Salamanca, Salamanca, v. 05, 2004.

FERRER, Alberto Romero. **Un ataque a la estética de la razón – la crítica ilustrada frente a la tonadilla escénica: Jovellanos, Iriarte y Leandro Fernández de Moratín**. Cuadernos de Ilustración y Romanticismo da Universidad de Cádiz, Cádiz, v. 01, 1991.

GARCÍA, Beatriz Salas e HITA, Beatriz Sánchez. **La calle, la mancebía y la galera: una aproximación a la prostitución a través de la literatura dieciochesca**. Cuadernos de Ilustración y Romanticismo da Universidad de Cádiz, Cádiz, v. 08, 2000.

GARCÍA, Francisco Vásquez e MENGÍBAR, Andrés Moreno. **Políticas de burdel en la España contemporánea: de las propuestas ilustradas a la prostitución reglamentada**. Cuadernos de Ilustración y Romanticismo da Universidad de Cádiz, Cádiz, v. 01, 1991.

GONZÁLEZ, Cinta Canterla. **El cielo y el infierno en el imaginario español del siglo XVIII**. Cuadernos Dieciochistas da Universidad de Salamanca, Salamanca, v. 05, 2004.

GUTIÉRREZ, Borja Rodríguez. **Cuentos morales en los periódicos dieciochescos**. Cuadernos de Ilustración y Romanticismo da Universidad de Cádiz, Cádiz, v. 09, 2001.

HERNÁNDEZ, Santiago Martínez. **En la Corte la ignorancia vive [...] y [...] son poetas todos – mecenazgo, bibliofilia y comunicación literaria en la cultura aristocrática de corte**. Cuadernos de Historia Moderna da Universidad Complutense, Madrid, v. 35, 2010.

HUGHES, Robert. **Goya**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

JIMÉNEZ, Francisco Chacón e VÁZQUEZ, Josefina Méndez. **Miradas sobre el matrimonio en la España del ultimo tercio del siglo XVIII**. Cuadernos de Historia Moderna, 2007.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. **Elogio de Carlos III**. Cuadernos de Ilustración y

- Romanticismo da Universidad de Cádiz, v. 01, 1991.
- KALS, Ronda e STRATTON, Suzanne L. **Painting in Spain in the Age of Enlightenment: Goya and his contemporaries.** Washington: University of Washington Press, 1997.
- KANT, Immanuel. **Resposta à pergunta: Que é “Esclarecimento”?** (Aufklärung). In: Textos seletos. Petrópolis: Vozes, 2008.
- KAYSER, Wolfgang. **O grotesco – configurações na pintura e na literatura.** São Paulo: Perspectiva, 2009.
- KREIMENDAHL, Lothar (org). **Filósofos do século XVIII – Uma introdução.** São Leopoldo, Unissinos, 2003.
- LYNCH, John. **Historia de España vol. 5 - Edad Moderna: crisis y recuperación, 1598 – 1808.** Barcelona: Crítica, 2005.
- MARTÍN, Gregorio C. **Querellas costumbristas: la mujer española a ambos lados del Atlántico.** Cuadernos de Ilustración y Romanticismo da Universidad de Cádiz, v. 09, 2001.
- MARTÍNEZ, Natalia Delgado. **Fisiognomía y expresión en la literatura artística española de los siglos XVII y XVIII.** Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte da Universidad Autónoma de Madrid, v. 14, 2002.
- MARTÍNEZ, Rosa María Capel. **Mujer, sociedad y literatura en el setecientos español.** Cuadernos de Historia Moderna da Universidad Complutense, Madrid, v. 16, 1995.
- MORENO, Eva Velasco. **Nuevas instituciones de sociabilidad – las academias de finales del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII.** Cuadernos Dieciochistas da Universidad de Salamanca ,v. 01, 2000.
- MOURA, Angel de Prado. **El tribunal de la Inquisición de Valladolid y el control de las ideas en la España del siglo XVIII.** Cuadernos Dieciochistas da Universidad de Salamanca, v. 03, 2002.
- RIBEIRO, Benair Alcaraz Fernandes. **Arte e inquisição na península ibérica: a arte, os artistas e a Inquisição.** 2007. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- ROBLES, Antonio E. de Pedro. **Pedro Rodríguez de Campomanes y el discurso sobre la educación popular.** Cuadernos Dieciochistas da Universidad de Salamanca, v. 07, 2006.
- SAAVEDRA, Pegerto e SOBRADO, Hortensio. **El Siglo de las Luces – Cultura y vida cotidiana.** Madrid: Editorial Síntesis, 2004.
- SÁNCHEZ-BLANCO, Franciso. **La Ilustración en España.** Madrid: Akal, 1997.
- SANCHES, Pérez e SAYRE, Eleanor A. **Goya and the spirit of Enlightenment.** Boston:

Bulfinch, 1989.

SANCHÍS, Antonio Mestre. **Monarca, instituciones e individuos en los orígenes de la Ilustración.** Cuadernos Dieciochistas da Universidad de Salamanca, v. 01, 2000.

SANZ, Fernández. **La Ilustración española. Entre el reformismo y la utopía.** Anales del Seminario de Historia de la Filosofía da Universidad Complutense, Madrid, v. 10, 1993.

SCHULZ, Andrew. **Goya's Caprichos: aesthetics, perception and the body.** Cambridge, 2005.

SEMPERE, Daniel Muñoz. **Represión política y literatura inquisitorial.** Cuadernos de Ilustración y Romanticismo da Universidad de Cádiz, v. 10, 2002.

SORKIN, David. **The Religious Enlightenment – Protestants, Jews, and Catholics from London to Vienna.** New Jersey: Princenton University Press, 2008.

TOMLINSON, Janis A. **Goya – Images of Women.** New Heaven: Yale University Press, 2002.

TROYANO, Alberto González. **Notas en torno al casticismo dieciochesco.** Cuadernos de Ilustración y Romanticismo da Universidad de Cádiz, v. 01, 1991.

ULZURRUN, Javier María Donézar Díez de. **La única contribución y los eclesiásticos.** Cuadernos de Historia Moderna da Universidad Complutense, Madrid, v. 21, 1998.

WHITERS, Charles W. J. **Plancing the Enlightenment: thinking geographically about the age of reason.** Chicago: University of Chicago Press, 2007.