

Revista de Literatura,  
História e Memória

Literatura no Cinema

ISSN 1809-5313

VOL. 6 - Nº 7 - 2010

UNIOESTE / CASCAVEL

P. 291-301

## RETRATOS DA ESPANHA EM OS FANTASMAS DE GOYA

MARCARI, Maria de Fatima  
Alves de Oliveira (UNESP) \*

RESUMO: 1792, Madri. Depois de anos inativa, a Inquisição Espanhola renasce com a missão de conter os ventos laicos que sopram da França revolucionária. Inês de Bilbatúa, filha de um rico comerciante, é vítima da maquinaria inquisitorial que a tortura e viola, através de um de seus instigadores, o monge dominicano Lorenzo. Antes de ser presa, a jovem havia servido de modelo para o pintor Francisco de Goya, que também havia retratado o monge Lorenzo. A figura do pintor aragonês serve de condutor narrativo de uma história que narra a *via crucis* da jovem Inês e, ao mesmo tempo, recria o cenário histórico da invasão napoleônica (1808), por meio de um elemento fundamental, a pintura. Nosso trabalho pretende analisar as relações entre cinema, pintura e história presentes em “Os fantasmas de Goya” (2006), do cineasta tcheco Milos Forman (1932) – cujo roteiro foi transformado em livro homônimo em 2007 –, filme que se apóia principalmente na produção artística de Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), pintor oficial da corte de Carlos IV (1788-1808) e o cronista mais lúcido de seu tempo, que soube plasmar em suas obras o fanatismo religioso, o ardor populista, a hipocrisia dos governantes e o horror e a violência da guerra.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema e outras artes; intertextualidade; narrativa histórica.

ABSTRACT: 1792, Madri. After years of inactivity, the Spanish Inquisition is born again with the mission of containing the laic winds that blow from the revolutionary France. Inês Bilbatúa, a rich merchant's daughter, is victim of the inquisitorial machinery which tortures and violates her, through one of their abettors, the Dominican monk Lorenzo. Before being arrested, the young lady had served as model for the painter Francisco of Goya, who had also portrayed the monk Lorenzo. The Aragonese painter's figure serves as narrative conductor of a history that narrates the young Inês' *via crucis* and, at the same time, it recreates the historical scenery of the Napoleonic invasion (1808), through a basic element, the painting. Our work intends to analyze the relationships among movie, painting and history present in “Goya's ghosts” (2006), of the Czech director Milos Forman (1932) - whose script was adapted to a homonymous book in 2007 -, a movie that is based on the artistic production of Francisco of Goya y Lucientes (1746 -1828), official painter of Carlos' IV (1788 -1808) court and the most lucid columnist of his time, that knew how to capture in his works the religious fanaticism, the populist fervour, the governor's hypocrisy and the horror and the violence of the war

KEYWORDS: Movie and other arts; intertextuality; historical narrative

O pintor aragonês Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) é um dos grandes mestres da pintura espanhola, juntamente com El Greco (1541-1614) e Velázquez (1599-1660). Dos três foi, sem dúvida, o caráter mais desconcertante e rico de contradições. Pintor e gravador, foi o artista europeu mais importante de seu tempo e aquele que exerceu maior influência na evolução posterior da pintura, uma vez que é considerado precursor da arte moderna. Ao contrário dos pintores de sua época, sua obra revela uma conexão íntima entre arte e história, pois atuou como uma espécie de cronista de seu tempo ao plasmar em suas obras o fanatismo religioso, os vícios da sociedade, a hipocrisia dos governantes e, sobretudo, as atrocidades da guerra.

Diante de um cenário histórico tão turbulento e rico em contrastes, ao invés de elaborar um filme biográfico sobre o grande pintor espanhol, o cineasta tcheco Milos Forman optou por utilizar a obra de Francisco de Goya para retratar a Espanha em que o artista viveu, marcada pelas guerras e a convulsão política. Assim, em "Os fantasmas de Goya" (2006), as produções do pintor aragonês servem de condutor narrativo de uma história que narra a trajetória da jovem Inês e do monge Lorenzo, ao mesmo tempo em que recria o cenário histórico anterior e posterior à invasão napoleônica (1808).

As primeiras imagens do filme já exibem algumas das gravuras que conformam a série "*Los caprichos*", de Francisco de Goya, inseridas numa cenografia tenebrosa que remete ao ambiente sinistro da sede do Santo Ofício. Tais gravuras - que na realidade foram produzidas entre 1797 e 1799 -, trazem uma temática que satiriza, com forte teor crítico e caricatural, a prostituição, a superstição e a bruxaria, assim como a nobreza e o clero espanhol. A comercialização das obras chegou a ser proibida pela Inquisição, mas elas podiam ser encontradas em mercados populares de Madri, Sevilha e outras cidades. Algumas delas - sobretudo as que retratam os religiosos sob a forma de duendes e com traços animalizados -, aparecem nas mãos dos membros do Santo Ofício, focalizadas em primeiro plano e próximas aos seus rostos, permitindo, assim, a possibilidade de conectar de forma direta dois universos que aparentemente representam valores antitéticos. Por um lado, o Santo Ofício, encarregado de exterminar qualquer rastro de luxúria e de degeneração moral que existisse na sociedade, em nome da fé católica. Por outro lado, as gravuras, que satirizam não apenas os vícios da sociedade, mas principalmente a conduta imoral de integrantes do próprio clero espanhol, como fica evidente na gravura número 53 ("*Qué pico de oro!*") que mostra a imagem de um papagaio predicando para uma assistência formada por monges compenetrados, ou a de número 13 ("*Están calientes*"), na qual alguns monges se encontram em um refeitório comendo com as bocas abertas.

A estampa 79, intitulada *Nadie nos ha visto* ("ninguém nos viu"), mostra os religiosos bebendo, e a de número 80 (*Ya es hora*) retrata vários deles se espreguiçando, com o mesmo aspecto bestial das demais gravuras. Diante das críticas dos membros do tribunal, o monge Lorenzo se oferece para liderar uma retomada das práticas inquisitoriais, recrutando os chamados *familiares*, que são os colaboradores laicos da Inquisição, para investigarem suspeitos de práticas judaicas, hereges e divulgadores do pensamento ilustrado.

As seqüências posteriores do filme nos transportam ao estúdio de Goya, onde o pintor executa o retrato da jovem Inês de Bilbatúa. Na cena seguinte, o pintor recebe a visita do irmão Lorenzo - que pouco antes havia defendido Goya diante dos membros do Santo Ofício -, e começa a pintar seu retrato. Desse modo, o diretor apresenta, com uma eficiente capacidade de síntese, os três personagens fundamentais da história, relacionando-os por intermédio de um elemento primordial na condução da narrativa: a pintura. Lorenzo observa atentamente o retrato da jovem Inês enquanto vemos o pincel de Goya desenhando com precisão o olhar severo do monge. Ao inserir esse plano, o diretor parece advertir-nos que Lorenzo, de modo inconsciente, escolhe sua vítima naquele momento. Inês de Bilbatúa, filha de um respeitável comerciante basco, acaba sendo uma das vítimas de delação por parte dos agentes do Santo Ofício, simplesmente por ter recusado comer carne de porco durante um jantar em uma taverna.

A motivação do aprisionamento da jovem é um dos muitos anacronismos presentes no filme. A partir de meados do século XVIII, a Inquisição, que já havia perdido grande parte de seu poder e há tempos era um órgão mais burocrático, se reconverteu: os hereges ou os praticantes do judaísmo não eram a ameaça mais próxima, mas sim as idéias ilustradas. O Conselho de Castela, percebendo que as idéias revolucionárias estavam disseminando-se por toda a Espanha, decidiu reativar o Santo Ofício, ao qual se encomendou o controle das publicações que entravam no país, a censura da imprensa e a perseguição dos ilustrados. Muitas figuras da Ilustração espanhola foram processadas pelo Santo Ofício, sobretudo por serem partidários da abolição da Inquisição; entre eles se destacaram Pablo de Olavide, jurista e político, detido em 1776, e Gaspar de Jovellanos, escritor e político, em 1796; ambos detidos durante cerca de oito anos.

O filme, assim como o livro homônimo, escrito por Jean Claude-Carrière e Milos Forman e publicado um ano depois, aproxima-se do modelo da narrativa histórica tradicional, criada por Walter Scott no início do século XIX, num contexto histórico idêntico: o da Revolução Francesa e das guerras napoleônicas. Tal como no modelo scottiano, o filme tem como pano de fundo um ambiente histórico

rigorosamente recriado, onde figuras históricas reais (Goya, Carlos IV, rainha Maria Luisa, José Bonaparte), ajudam a fixar a época. Sobre esse cenário histórico, se situa a trama fictícia, com personagens e fatos que não existiram, mas poderiam ter existido. Por outro lado, a história melodramática da jovem violada que tenta recuperar a filha se assemelharia mais ao modelo folhetinesco romântico do século XIX. Alguns tópicos do romantismo gótico também estão presentes, passando pela ambientação sombria e aterrorizante dos calabouços, até a figura da virgem inocente condenada ao martírio e violada pelo monge libidinoso.

Conforme observa Aguilera (2006), a trajetória do monge Lorenzo, por sua vez, é pouco verossímil, não porque fosse difícil encontrar nas fileiras do Santo Ofício um jovem que ambicionasse intensificar as práticas inquisitoriais, mas sim pela transformação radical que ele experimenta ao conhecer as 'bondades' do ideário da Revolução Francesa. O livro tenta dar explicações simplistas e pouco convincentes para a evolução ideológica do personagem, ao afirmar, por exemplo, que Lorenzo lia os livros revolucionários e percebia "a força dessa independência, dessa autonomia do espírito humano", [...], "em pouco tempo, seu espírito abriu; viu surgir uma luz viva que, em Madri, não suspeitava existir" (CARRIÈRE; FORMAN, 2007, p. 191). Já o filme não se detém em explicar as motivações do ex-monge, permitindo que a interpretação segura do ator Javier Bardem confira verossimilhança ao personagem. Na primeira parte da história, o monge apresenta um aspecto contido, com uma fala pausada e grave, própria dos religiosos, bem como um olhar ambíguo, entre austero e luxurioso. Sua transformação em homem ilustrado é bastante convincente, passando a exibir gestos largos e um riso aberto, além dos cabelos soltos e encaracolados à moda francesa.

Após ser torturada, Inês é detida nas masmorras da Inquisição. As imagens sombrias dos calabouços da Inquisição, povoados de seres cobertos de feridas e que apresentam um aspecto subumano - que culminam com a imagem do corpo desnudo e acorrentado da jovem Inês -, podem ser relacionadas com as criações pictóricas elaboradas por Goya, sobretudo com a série de quatorze quadros denominada "Pinturas Negras" (1819-1823), que correspondem à última fase do pintor. Nessa série de pinturas, Goya enfatiza o feio, o terrível e o grotesco; já não é a beleza o objeto de sua arte, mas os aspectos trágicos da vida humana, como a velhice, a solidão e a morte. De modo análogo, as feições dos prisioneiros remetem às de alguns personagens retratados nas pinturas, os quais exibem atitudes alienadas e extáticas, os olhos muito abertos e aspecto grotesco, tal como ocorre, por exemplo, no quadro da série de Goya intitulado "La Romeria de San Isidro" (1819-1823), que retrata um desfile de seres com rostos torturados. O cenário das masmorras

apresenta um fundo em tons acinzentados e a luz recai apenas sobre os rostos dos prisioneiros, num cromatismo similar ao das “Pinturas Negras”.

O contraste com esse mundo de atrocidades se estabelece por meio da sequência posterior, que mostra as belas imagens do Palácio Real, onde a rainha Maria Luisa está sendo retratada por Goya em seu famoso quadro denominado “*Reina Maria Luisa a caballo*” (1799). No entanto, a próxima sequência exhibe as cenas em que o rei Carlos IV atira em abutres durante uma tarde de caça, além das imagens em primeiro plano de vários animais mortos, as quais sugerem a degeneração do reino espanhol, que será devastado pelas guerras.

As delicadas relações entre Goya e os monarcas são encenadas quando o rei parece abalar-se diante do quadro da rainha, retratada com uma expressão facial que enfatiza sua lendária feiúra. Carlos IV nada diz, mas expressa seu desagrado ao pintor com a execução completamente desafinada de uma composição ao violino. Entretanto, a chegada de um mensageiro com a notícia da decapitação do rei francês Luis XVI, primo do monarca espanhol, interrompe a peça executada pelo rei, simbolizando o prenúncio do fim da mal orquestrada monarquia espanhola.

O filme se apóia nos quadros de Goya para narrativizar a história representada neles: os quadros são animados e alguns de seus personagens transmutam-se em personagens do filme. Desse modo, após uma elipse que se vale do recurso do fundo em negro para caracterizar um salto temporal de quinze anos, o filme recria o fatídico dois de maio de 1808, data do levantamento popular madrilenho contra a ocupação do exército francês. As imagens da violência das tropas napoleônicas relacionam-se com os dois famosos quadros de Goya: “*El dos de mayo de 1808*” ou “*La carga de los mamelucos*” (1814) e “*Los fusilamientos del 3 de mayo*” (1814), bem como com a série de gravuras intitulada “*Los desastres de la guerra*” (1810-1815). Composta por oitenta e duas estampas fortemente realistas, a série conduz a um protesto contra os crimes da humanidade. Os horrores da Guerra da Independência Espanhola (1808-1814) foram impressos com muita força dramática, juntamente com títulos em formato de comentários ou provérbios. A série foi entendida como um libelo contra a guerra, uma das maiores contribuições de um artista na denúncia da barbárie humana.

Dentre as várias gravuras personificadas no filme, podemos destacar as que são reproduzidas nas cenas em que as mulheres do povo são violadas pelos soldados franceses, as quais personificam com realismo as gravuras de número II (*Ni por ésas*), em que uma mulher é arrastada; a de número 10 (*Tampoco*) em que soldados violam uma mulher, e a estampa 13 (*Amarga presencia*) em que soldados rasgam as roupas de uma jovem, todas da série “*Los desastres de la guerra*”.

Elementos metonímicos dos quadros também compõem as cenas da rebelião. Em *“La carga de los mamelucos”* (1814) o pintor representou o levantamento do povo de Madri contra o exército francês. As sequências da invasão francesa procuram reproduzir as três fases principais da ação retratadas por Goya no quadro: os espanhóis arrancam alguns soldados dos cavalos e começam a esfaqueá-los; outros soldados reprimem a rebelião a tiros e jogam os cavalos em cima dos espanhóis, enquanto as imagens em primeiro plano focalizam os cadáveres dos dois bandos. As cenas da rebelião reproduzem o mesmo cromatismo dos dois quadros de Goya, apresentando tons de amarelo, branco, vermelho e cinza.

Em outra cena, um pelotão de fuzilamento focalizado de perfil forma um bloco compacto e anônimo, no qual se veem apenas os chapéus acinzentados dos soldados que atiram em um homem, reproduzindo, assim, a cena principal do quadro *“Los fusilamientos del 3 de mayo”* (1814). Imagens em primeiro plano focalizam o rosto de um cadáver de bruços, com os braços estirados sobre uma poça de sangue, idêntico ao retratado pelo pintor no canto inferior do mesmo quadro. Desse modo, o filme tenta reproduzir a intenção do pintor de enfatizar neste quadro apenas as vítimas da guerra.

Por outro lado, o filme omite todo o período da Guerra da Independência (1808-1814), mostrando apenas as cenas finais do conflito, nas quais os ingleses, exibindo uniformes reluzentes e comandados pelo duque de Wellington, expulsam os franceses e assumem o papel de salvadores da Espanha. A Guerra da Independência contou com o apoio não apenas dos exércitos regulares, formados por espanhóis, ingleses e portugueses, mas se caracterizou também pelos destacamentos irregulares formados por civis espanhóis, que lançavam mão da temerária guerra de guerrilhas, a qual procurava surpreender o inimigo mediante ataques rápidos. O livro, por sua vez, menciona brevemente a guerrilha espanhola, dedicando uma página para descrever a resistência feroz da cidade de Saragoça, sitiada pelas tropas francesas.

Assim sendo, cabe ressaltar que, ao retratar uma época ingloria da história espanhola, o filme se centra sobretudo na atuação da Inquisição, valendo-se dos saltos temporais para enfatizar certos tópicos da chamada Espanha *negra*, tais como a concepção de um país totalmente refratário aos ideais progressistas, cujo povo inculto seria dominado pelo obscurantismo religioso e por uma monarquia despótica. Neste sentido, a expulsão dos franceses e a coroação de Fernando VII são encenadas como se tivessem sido um processo automático que teria permitido aos espanhóis reinstaurarem sua *amada* Inquisição e gritarem *“¡Vivan las cadenas!”* - o famoso clamor popular ao absolutismo representado na figura do nefasto Fernando VII. Desse modo, fica evidente que o filme apresenta uma visão simplista da história

espanhola, a qual omite, por exemplo, a atuação dos liberais espanhóis, que culminou com a promulgação por parte das Cortes Gerais de uma Constituição liberal inspirada no modelo inglês, a qual foi posteriormente rechaçada por Fernando VII.

Com o final da guerra, surge uma nova personagem: Alicia, a filha que Inês teve na prisão quinze anos antes, fruto da violação praticada por Lorenzo. A jovem aparece desfilando sua beleza aciganada pelos jardins do Pardo. A cena em que Alicia exhibe as pernas ao subir ostensivamente as meias, um indício claro de prostituição, corresponde à gravura número 17 intitulada "*Bien tirada está*", da série "*Los Caprichos*" (1797-1799), cujo título tem um duplo sentido, referindo-se simultaneamente às meias e à prostituta, ambas sempre bem 'estiradas'. A gravura faz parte de um grupo da série que critica a inconstância das mulheres e as relacionam com a prostituição. São estampas que retratam jovens mulheres e, em segundo plano, as *celestinas*, como eram chamadas as cafetinas que acompanhavam as prostitutas, tal como ocorre nas cenas do Pardo, nas quais a jovem Alicia aparece acompanhada de uma velha que agencia seus encontros sexuais.

O personagem de Goya, de certo modo, agora projeta seu ideal de beleza sobre Alicia, como uma imagem quase idêntica à de Inês quando havia sido retratada pelo pintor. Inês encarnava o ideal de beleza feminina que obsessiona o pintor, um dos fantasmas - desta vez gracioso e belo - que povoam sua mente. A beleza clássica de Inês - rosto oval, traços delicados e cabelos cacheados - remete à de outras figuras reais pintadas por Goya, como o retrato da "*Lechera de Burdeos*" (1827) ou de "*Francisca Saboya y García*" (1804-08). Mas, ao posar aos quinze anos para o personagem do pintor, com a cabeça envolta em uma mantilha de renda branca, a figura de Inês corresponde cabalmente ao retrato de "*Doña Antonia Zarate*" (1811).

A beleza de Alicia tem seu contraponto na degradação agora refletida na imagem de Inês, precocemente envelhecida, imunda e com um olhar ausente, que perambula como uma alma penada pelas ruas devastadas pelos invasores, recém-saída das masmorras da Inquisição abertas pelo exército francês. De figura que representava o ideal de beleza feminina, Inês passa a ser um dos personagens fantasmagóricos de Goya, uma figura decrépita semelhante às velhas retratadas na série das "Pinturas Negras".

Inês pede ajuda à Goya para reencontrar sua filha, retirada de seus braços ao nascer na prisão. O pintor entra em contato com Lorenzo para pedir sua ajuda e depara-se com o ex-monge transformado em homem ilustrado, ministro de Napoleão e capaz de articular um discurso em que cita os tratados de Rousseau e Voltaire – pensadores que abominava quando era membro do Santo Ofício. Lorenzo exhibe um gesto arrogante ao colocar sua mão direita dentro do casaco, imitando Napoleão

Bonaparte. Além de negar a paternidade de Alicia, o ex-monge ainda interna Inês em um manicômio. A cena que retrata o sanatório apresenta um ambiente claustrofóbico, num enquadramento similar ao da pintura de Goya intitulada "*Casa de locos*" (1812-19), em que a única luz exterior provém de uma janela alta com barras, reproduzindo um ambiente repressor onde se encontram loucos que representam distintos personagens.

Ao testemunhar a violência da guerra, Goya se declara aliviado por ter perdido a audição e não a visão. A surdez aguça a visão da realidade que o circunda; por outro lado, a grave doença que lhe deixou surdo em 1792, provavelmente saturnismo, nome dado à intoxicação pelo chumbo, talvez contribuiu para aguçar a sensibilidade do pintor, pois teria intensificado sua índole introspectiva e melancólica. Na realidade, Goya foi um dos grandes gênios da arte universal, cujo talento, domínio técnico e longevidade permitiu-lhe criar uma obra extensa e revolucionária, cuja evolução abrange desde os quadros de costumes, pitorescos e luminosos, os retratos, as cenas históricas de intenso dramatismo, as gravuras que vão do realismo impressionista ao grotesco, até atingir uma estética deformante, cujo ápice ocorre na série das "Pinturas Negras", considerada como precursora de vários movimentos, como o expressionismo e o surrealismo. As principais pinturas de Goya são exibidas em uma belíssima retrospectiva no final do filme, que tem seu ápice no quadro "Saturno", a mais famosa das "Pinturas Negras", que representa o ponto-limite da visão sombria de Goya; um símbolo do poder devorador, que sintetiza a evolução do pintor para uma visão trágica da condição humana.

Por outro lado, a ficcionalização de Goya procura enfatizar a imagem histórica do pintor, que ficou conhecido pela neutralidade o pragmatismo que o caracterizaria, pois, somente desse modo se poderia entender sua permanência como pintor 'oficial' em uma época de grande turbulência política. O pintor aragonês retratou não apenas a corte de Carlos IV, mas também os reis que lhe seguiram, como José Bonaparte e Fernando VII. Assim sendo, o filme procura contrastar sua postura racionalista e muitas vezes oportunista com a postura crédula de Lorenzo que, em determinado momento, compara o pintor com uma prostituta que se importa apenas com o dinheiro. Sem dúvida, Goya foi um artista comprometido não apenas com seu público, mas também com sua clientela, fosse ela qual fosse. Assim, sua evolução ideológica refletiria as mesmas contradições de muitos ilustrados espanhóis. A violência da invasão napoleônica levou-o a assumir uma postura cética e amargurada, passando a evitar tomar qualquer partido e a preferir expressar-se somente através de suas obras.

Lorenzo, por sua vez, orgulha-se de ser um crente; no entanto, sua postura entusiasta é fruto do fanatismo e da falta de discernimento, pois adere cegamente tanto ao dogmatismo religioso como ao ideário da Revolução Francesa.

Com a restauração da dinastia bourbônica, o Santo Ofício recupera seu poder. Seu retorno é representado na cena em que o inquisidor-geral, uma figura sinistra e enigmática, recebe seu anel de volta. As imagens do tribunal, presidido novamente pelo inquisidor-geral, que julga o réu Lorenzo, remetem à cenografia escura e tenebrosa das primeiras cenas do filme, a qual sofre certa transformação com os tons de amarelo, vermelho e branco das vestimentas dos membros do tribunal, num cromatismo similar ao do quadro “*Tribunal de la Inquisición*”, elaborado por Goya em 1816, assim como a fotografia procura enquadrar esta cena panorâmica em uma disposição luminosa semelhante.

Uma concepção cíclica da história gravita sobre o personagem de Lorenzo, que retorna à mesma posição de subordinação em relação ao inquisidor Gregório. Em plano médio, o diretor nos mostra o corpo curvado do réu, que ouve sua sentença sentado numa plataforma acima da platéia voraz, formada sobretudo por religiosos, assim como ostenta o chapéu cônico dos sentenciados, numa cena que recria cabalmente a estampa intitulada “*Aquellos polvos*”, incluída dentro da série “*Los Caprichos*”. A cena da chegada de Lorenzo para sua execução pública, montado em um asno e rodeado por populares, também alude à outra gravura de Goya da mesma série (*No hubo remedio*), a qual retrata uma mulher numa situação idêntica.

Após a execução de Lorenzo, a carroça com seu cadáver segue rumo ao cemitério e Inês, enlouquecida, a segue. Ao fundo escutamos a canção popular “*El pelele*”, a qual se refere a uma brincadeira em que várias crianças seguram as pontas de uma manta e, no centro desta, um boneco de pano – o *pelele* – é jogado para o alto várias vezes. O termo passou a qualificar as pessoas que são facilmente manipuláveis. A brincadeira, retratada com cores alegres e luminosas por Goya em sua pintura “*El pelele*” (1791-1792), transmuta-se em espetáculo grotesco nessa última cena, na qual o fundo ocre e as vestes acinzentadas remetem às “*Pinturas Negras*”. Algumas crianças giram ao redor da carroça, cantando a canção para o cadáver, o *pelele*, e sua companheira, ambos plenamente convertidos nas figuras fantasmagóricas de Goya.

Pode-se concluir que a trajetória do personagem Lorenzo representa, de modo magistral, a luta entre as *luzes* e as *sombras*, travada não apenas pela Espanha, mas por toda a Europa no período entre os séculos XVIII-XIX. As contradições do racionalismo ocidental foram genialmente sintetizadas por Goya no título da gravura 36 da série “*Los caprichos de Goya*” (*El sueño de la razón produce monstruos*) – a

qual nunca aparece no filme, mas é seu tema principal. A frase tem várias acepções, devido ao termo *sueño*, que pode significar *sono* ou *sonho* em espanhol. A razão adormecida produziria monstruosidades como o obscurantismo e o fanatismo religioso, do qual Lorenzo é vítima e verdugo ao mesmo tempo. Já o sonho utópico da Razão, embora aparentemente positivo, traz não apenas luzes, mas também sombras, facetas negativas, podendo levar o homem à desumanização e às guerras.

A obra de Goya, por seu rico sentido simbólico, também nos sinaliza a impossibilidade de abdicar da alteridade da razão por um lado e, por outro, nos avisa sobre a necessidade de ver a arte como um caminho libertador do intelecto, que não pode ser reduzido à razão. Neste sentido, a imaginação atormentada do pintor, liberada da razão, levou-o a mergulhar nas fantasias e fobias mais recônditas, revelando os aspectos mais trágicos e grotescos da condição humana, em uma obra que se tornou um marco da modernidade.

Data de recebimento: 30/11/2009

Data de aceite para a publicação: 05/10/2010.

## NOTAS

\* Professor assistente doutor do Departamento de Letras Modernas da FCL-UNESP-Assis. fatimarcari@hotmail.com

## REFERÊNCIAS

AGUILERA, Christian. *Milos Forman. El cineasta del inconformismo*. Córdoba: Berenice, 2006.  
CARRIÈRE, Jean-Claude; FORMAN, Milos. *Los fantasmas de Goya*. Trad. P. Wacht e A. Roitman. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.  
*LOS FANTASMAS DE GOYA*. Direção: Milos Forman. Produção: The Saul Zaentz Co. (Estados Unidos) e Xuxa Producciones S.L. (Espanha). Roteiro: Milos Forman e Jean Claude-Carrière. Intérpretes: Javier Bardem, Stellan Skarsgard, Natalie Portman, Michael Lonsdale e outros. Espanha/Estados Unidos, 2006. 1 DVD (106 min).

## SOBRE A AUTORA

Maria de Fatima Alves de Oliveira Marcari possui graduação em Letras

Português/Espanhol pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, onde também fez o seu mestrado e o seu doutorado em Literatura e Vida Social. Atualmente é professor assistente doutor do Departamento de Letras Modernas da FCL-UNESP-Assis. Tem experiência na área de Letras, atuando nas áreas de Literaturas de Língua Espanhola, Ensino de Língua Espanhola, com interesse especial nos seguintes temas: gêneros híbridos da contemporaneidade, narrativas de extração histórica, pós-modernismo.