

Duas palavras sobre Goya

João Vicente Ganzarolli de Oliveira

Prof. Dr. do Dept^o de História e Teoria da Arte da Escola de Belas-Artes da UFRJ

Resumo:

“Duas palavras sobre Goya” é um artigo breve, como diz o título. Destaca, em particular, o fato de o grande pintor espanhol ter ficado surdo. Uma ocorrência que não afeta a sua obra no referente à qualidade artística. É um exemplo privilegiado de superação da deficiência. O homem portador de deficiência segue sendo um homem.

Abstract:

“Duas palavras sobre Goya” is a small article, as the title announces. Emphasis is given to the fact that the great Spanish painter became deaf. A circumstance that does not affect his work, in what regards artistic quality. This is a privileged example of surmounting impairments. A handicapped man is still a man.

É normal que o discurso ensaístico parta de uma dúvida, ao menos implícita, acerca de algo – daí o caráter de esclarecimento que tem o en-

saio. No momento, dá-se comigo o inverso. Começo este artigo acompanhado por uma certeza: sei que não direi nada de propriamente novo sobre Goya. O não ser especialista na vida e na obra do artista espanhol coloca-me numa posição cômoda. Dispensa-me da praxe acadêmica de dizer o ainda não dito, e dá-me liberdade para discorrer livremente sobre este que, juntamente com El Grego e Velázquez, foi dos maiores pintores não apenas da Espanha, mas também de todo o mundo e de todas as épocas. A verdadeira arte jamais envelhece; perpetua-se, sempre jovem, independentemente dos limites da história e da geografia. É, portanto, circunstancial que o pintor Francisco Goya y Lucientes tenha nascido em 1746 no pequeno vilarejo espanhol de Fuendetodos, próximo a Saragossa, e que tenha morrido na cidade francesa de Bordeaux, em 1828.

Fazendo uso da liberdade mencionada, escolho um aspecto da vida do artista que sempre me chamou a aten-

ção: a sua surdez. Sabe-se que Goya, em decorrência de uma doença grave que o acomete em 1792, torna-se surdo para o resto da vida, e que isso é decisivo para a evolução temática da sua obra.¹ Com a surdez, Goya não interrompe a realização de retratos e de cenas tiradas de Madri; mas seu interesse plástico passa a concentrar-se cada vez mais no tema da loucura, do fanatismo, da feitiçaria e dos suplícios. Num *crescendo* de dramaticidade e ironia, a obra torna-se radicalmente crítica. Era o meio de que Goya dispunha para expressar sua revolta contra a superstição, a maldade e a opressão.²

A surdez do artista não afeta a qualidade da sua obra. Sete anos após ter ficado surdo, Goya é nomeado “primeiro pintor da corte”, o que não o impede de, através da pintura, “denunciar impiedosamente e de forma insólita a mesquinharia, a vaidade, a bestialidade e a loucura de cada personagem”.³ No célebre quadro em que retrata a família de Carlos IV, Goya, inspirando-se em

¹ Cf. Pierre Gassier. *Goya* (trad. Maurizio Vita), Milano, Rizzoli, 1980, v. I, p. 9.

² Ver a esse respeito Alberto Cesare Ambesi et alii. *Encyclopédie de l'art* (trad. Béatrice Arnal et alii), Paris, Librairie Générale Française, 1991, p. 438.

Velázquez, coloca a si mesmo em cena, enfatizando o seu papel de testemunha daquilo que vê. O retrato traz implícita a frase *yo lo vi*, que, tantas vezes repetida por ele em suas obras, transforma-se na sua marca inconfundível. Através dela, Goya não apenas destaca a situação de haver presenciado a cena que deu origem à obra plástica. É como se ele desejasse sublinhar o caráter eminente visual do desenho e da pintura, deixando claro que a ausência da audição não o impedia de criar.

Invasida pelas tropas de Napoleão em 1808, a Espanha vivencia o martírio do seu povo. É o início da fase mais turbulenta da vida de Goya, cujo resultado artístico se acha imortalizado nas gravuras dos *Desastres da guerra* e no *Fuzilamento de 3 de maio de 1808*. Após a Restauração, Goya, que freqüentara os círculos liberais favoráveis aos franceses, torna-se *persona non grata* aos olhos da realeza. Retira-se então para a sua casa de campo perto de Manzanarès. Na solidão e na angústia, Goya cria as *pinturas negras* e os *Disparates*. Já velho, em 1824, resolve instalar-se em Bordeaux, onde morreria quatro anos depois.

É expressivo que a casa de Manzanarès fosse chamada *quinta del sordo*. Evoca o costume de apontar o surdo pela característica que o faz diferen-

te dos demais. O que, aliás, aplica-se não só à surdez, mas a toda e qualquer forma de deficiência. Considera-se Goya “o surdo”, assim como se diz que o filósofo e teólogo alexandrino Dídimo é “o cego”.⁴ É sabido que a falta de um órgão sensorio tende a estimular o homem a aproveitar mais os órgãos restantes. É um processo de compensação originário da nossa própria natureza: o uso reiterado do órgão traz a ele uma perfeição maior. A necessidade de mo-

vimentar continuamente a cadeira de rodas atua como exercício para o paraplégico, levando-o a utilizar mais do que o normal a musculatura dos braços. Da mesma forma, pode-se afirmar que o surdo, por não poder contar com o referencial auditivo, é propenso a servir-se mais dos olhos que uma pessoa que tem os cinco sentidos exteriores em condições normais.⁵

Mas isso não representa uma regra, de tal maneira que se possa dizer que a



³ Ibidem.

⁴ “No século IV, a escola [alexandrina] decaiu com as lutas arianas e por causa das controvérsias antiorigenistas. Mas ainda brilha nela Dídimo o Cego (313 - 398). Natural de Alexandria. Perdeu a vista aos quatro anos, o que não o impediu de adquirir uma cultura vastíssima” (Guillermo Fraile & Teófilo Urdañoz. Historia de la filosofía. El cristianismo y la filosofía patristica. Primera escolástica, Madrid, B.A.C., 1986, v. II [1º], p. 140).

⁵ Ver a esse respeito Carla Verônica Machado Marques. “Visualidade e surdez: a revelação do pensamento plástico”, in Espaço, INES (Instituto Nacional de Educação de Surdos) / MEC, Rio de Janeiro, nº 12, dezembro de 1999, pp. 38 a 46.

surdez favorece o desempenho no campo das artes visuais, ou que os cegos são especialmente vocacionados para a música. Há surdos que não desenvolvem nenhuma potencialidade plástica, assim como há cegos que não têm quaisquer dotes musicais. Borges, em que pese a sua cultura refinadíssima, não demonstrou talento para a música, e nem sequer gostava de apreciá-la como ouvinte: “Não creio que desfrute da música, porque sou um ignorante nessa matéria”, disse ele já cego em entrevista a Richard Burgin. É fato que a parte mais expressiva da obra de Beethoven foi composta após a surdez. Considera-se, inclusive, que a doença tenha contribuído, ainda que indiretamente, para o despontar da sua genialidade como compositor. É, nas palavras de Tomás Borba e Fernando Lopes Graça, uma transformação que, “se não pode ser atribuída exclusivamente à tragédia da

surdez, parece fora de dúvida ter nela tido a sua imediata determinação”.⁷ Pode-se dizer o mesmo de Goya? Haverá alguma relação entre a sua surdez e a grandeza da sua obra?

Se tal relação existe, ela não é essencial. A semelhança de Goya em relação a Beethoven, além do fato de serem contemporâneos, concentra-se no fato de os dois grandes gênios terem atingido a grandeza *apesar* da surdez, e não *graças* a ela: se a surdez tornou Beethoven mais concentrado na arte de compor, isso é um dado ocasional. Goya, surdo, tornou-se mais irônico e rebelde⁸, e, como vimos, sua pintura passou a retratar temas como a loucura, o fanatismo, a feitiçaria e os suplícios. Mas se a qualidade da sua obra não diminui com a surdez, conforme também foi dito antes, tampouco se vê nela qualquer benefício direto.

Por importante que seja para a vida

do artista, a surdez de Goya não atua diretamente sobre a sua arte. Tendo vencido as barreiras sociais que atingem a surdez e as outras modalidades de deficiência desde os tempos mais remotos da civilização, Goya faz com que aumente a nossa admiração por ele. E duplamente: como ser humano e como artista. Tornamo-nos habituados, através de teóricos como Winckelmann e Wölfflin, a pensar uma “história da arte sem nomes”, que tem como preceito a falta de vínculo direto entre a vida do artista e a sua obra: prevalece a impessoalidade dos processos históricos. Não que devamos, necessariamente, regressar ao tom biográfico de Cennini ou Vasari. Mas que, no caso de Goya, possamos dizer, em sintonia com Susan Sontag: se por um lado a vida do artista não é fundamental para a compreensão da sua obra, que esta nos permita ao menos compreender a sua vida.⁹

Referências Bibliográficas

AMBESI, Alberto Cesare et alii. *Encyclopédie de l'art* (trad. Béatrice Arnal et alii), Paris, Librairie Générale Française, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Rua de sentido único e Infância em Berlim por volta de 1900* (trad. Isabel de Almeida e Souza e Cláudia Miranda Rodrigues) Lisboa, Relógio d'Água, 1992.

BORBA, Tomás & GRAÇA, Fernando Lopes. *Dicionário de Música*, Lisboa, Cosmos, 1963, v. I.

FRAILE, Guillermo & URDAÑOZ, Teofilo. *Historia de la filosofía. El cristianismo y la filosofía patristica. Primera escolástica*, Madrid, B.A.C., 1986, v. II [1º].

GASSIER, Pierre. *Goya* (trad. Maurizio Vita), Milano, Rizzoli, 1980, v. I.

MARQUES, Carla Verônica Machado. “Visualidade e surdez: a revelação do pensamento plástico”, in *Espaço*, INES (Instituto Nacional de

Educação de Surdos) / MEC, Rio de Janeiro, nº 12, dezembro de 1999.

PICCKENHAYN, Jorge Oscar. *Borges a través de sus libros*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1979.

ROLDAN, Jorge. “Goya”, in *Cidade Nova*, ano XLII, nº 8, São Paulo, agosto de 2000.

⁵ Ver a esse respeito Carla Verônica Machado Marques. “Visualidade e surdez: a revelação do pensamento plástico”, in *Espaço*, INES (Instituto Nacional de Educação de Surdos) / MEC, Rio de Janeiro, nº 12, dezembro de 1999, pp. 38 a 46.

⁶ Apud Jorge Oscar Picckenhayn. *Borges a través de sus libros*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1979, p. 36.

⁷ Dicionário de Música, Lisboa, Cosmos, 1963, v. I, p. 164.

⁸ Cf. Jorge Roldan. “Goya”, in *Cidade Nova*, ano XLII, nº 8, São Paulo, agosto de 2000, p. 44.

⁹ Cf. Susan Sontag. “Introdução”, in Walter Benjamin. *Rua de sentido único e Infância em Berlim por volta de 1900* (trad. Isabel de Almeida e Souza e Cláudia Miranda Rodrigues) Lisboa, Relógio d'Água, 1992, p. 9.