



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS VI POETA PINTO DO MONTEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E EXATAS
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS – HABILITAÇÃO EM ESPANHOL**

ROCHELLE SALES BRAGA

***GOYA EN BURDEOS:*
MEMÓRIAS E MELANCOLIA**

MONTEIRO – PB
2015

ROCHELLE SALES BRAGA

GOYA EN BURDEOS:
MEMÓRIAS E MELANCOLIA

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Letras – Língua Espanhola – do Centro de Ciências Humanas e Exatas da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento à exigência para a obtenção do título de Licenciatura em Letras (Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana).

Orientadora: Profa. Dra. Cristina Bongestab

MONTEIRO – PB

2015

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

B813g Braga, Rochelle Sales
Goya en Burdeos [manuscrito] : Memórias e Melancolia /
Rochelle Sales Braga. - 2015.
42 p. : il. color.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) -
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Ciências Humanas e
Exatas, 2015.

"Orientação: Profa. Dra. Cristina Bongestab, Departamento
de Letras".

1. Melancolia. 2. Memórias. 3. Goya. 4. Pesquisa literária.
I. Título.

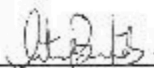
21. ed. CDD 801.95

ROCHELLE SALES BRAGA

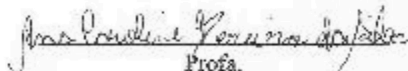
**GOYA EN BURDEOS:
MEMÓRIAS E MELANCOLIA**

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Letras - Língua Espanhola do Centro de Ciências Humanas e Exatas da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento à exigência para a obtenção do título de Licenciatura em Letras (Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana).
Orientador: Profa. Dra. Cristina Bongestab


Aprovada em 02/12/2015.



Profa. Dra. Cristina Bongestab
Orientadora



Profa.
Ana Caroline Pereira da Silva



Profa.
Verônica Pereira Batista

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos dois maiores amores da minha vida, meus Pais, pelo amor incondicional que me dão e por serem os meus espelhos de vida.

AGRADECIMENTOS

Registro minha gratidão, em primeiro lugar, a Deus, por estar comigo em todos os momentos, iluminando-me, sendo o meu refúgio e fortaleza nos momentos mais difíceis. O que seria de mim sem a fé que tenho nele?

Agradeço, especialmente, à minha família, pelo apoio, para que eu concretizasse esta pesquisa: à minha mãe, Cátia Regina Sales Braga e ao meu pai, Francisco William Braga, que foram sempre minha base, e, que, acima de tudo, me amaram incondicionalmente, e são as maiores fontes de bons exemplos para mim; às minhas irmãs, Jamilla Braga e Walleska Braga, por suas brincadeiras em meio aos intervalos de estudos. Agradeço também à minha cadelinha Ju, por seu intenso amor em todos os momentos e por ter sido minha fonte de alegria nos momentos de distração. Amo vocês, família!

Agradeço de forma especial à minha amiga Cristiane Moraes: Obrigada, amiga, por sua dedicação, pelo acolhimento em sua casa, na cidade de Sertânia-PE e atualmente em Monteiro – PB, por ser companheira e fiel na cumplicidade. Também destaco a duas grandes amigas: Anna Paula Aires e Geôvania Aires. Juntas, formamos três amigas e nos apoiamos, ajudando uma a outra, fiéis até os últimos momentos de entrega de trabalhos, noites de insônias e viagens à cidade de Parari–PB. Muito obrigada por absolutamente tudo. Agradeço também aos demais colegas da turma de Espanhol, meus companheiros de luta.

À minha orientadora, Cristina Bongestab, que conduziu este trabalho com segurança, sapiência, dedicação e simplicidade, deixando-me bastante agradecida em tê-la como orientadora. Aos professores que contribuíram para esta conquista e que proporcionaram aprendizados que considero essenciais: Amanda Cunha, por seu conhecimento a mim passado e em especial, sua amizade, Juana D'arck, WignaErione, Ariadne Costa, Rocío Serrano, Jozefh Fernando, Eduardo Vieira, Ana Zulema, Patricia Espinar, Amanda Prata, Fábio Marques, Wanderlan Alves, Cristiane Agnes e Lilian Barbosa.

Também agradeço às professoras Ana Caroline Pereira da Silva e Verônica Pereira Batista, por aceitarem fazer parte da minha banca.

Enfim, agradeço a todos os funcionários e demais mestre da UEPB de Monteiro, que, de forma direta ou indireta, foram muito prestativos durante todo o percurso da minha formação, agora concluída, no Campus VIU de Monteiro.

Por último e com muito amor e saudade no meu coração, agradeço a linda cidade Monteiro-PB, que literalmente respira prosa e verso, por ter me dado a oportunidade conhecer o que era se viver em Paz em uma cidade. Foram quatro anos de muita felicidade, festas, roda de amigos, ensinamentos. Em Monteiro, tive a oportunidade de conhecer pessoas maravilhosas que estarão guardadas para sempre no meu coração. Aos amigos que fiz, obrigada por terem feito parte da minha história na cidade de Monteiro, jamais esquecerei o que fizeram por mim e por todo acolhimento que me deram. Amo vocês!

Que Deus abençoe e retribua a todos vocês que contribuíram com mais este passo em minha vida.

“Deus não escolhe os capacitados, capacita os escolhidos. Fazer ou não fazer algo só depende de nossa vontade e perseverança.”
(Albert Einstein)

RESUMO

O seguinte trabalho tem como *corpus* de análise o filme *Goya em Burdeos* (1999), do cineasta espanhol Carlos Saura. Partimos da indagação de quais seriam os traços melancólicos nesta produção cinematográfica de Carlos Saura. Objetivamos, portanto, destacar esses traços neste filme, que retrata a vida do pintor espanhol Francisco José de Goya y Lucientes (1746 – 1828) durante os últimos anos de sua velhice e enfermidade. Trata-se, portanto, de uma pesquisa literária desenvolvida a partir de uma pesquisa bibliográfica sobre a temática da melancolia. Nosso aporte teórico para o estudo da melancolia se baseia, principalmente, no texto *Luto e Melancolia* (1915), de Freud, além de outras fontes teóricas que citamos no decorrer do trabalho. Para o estudo sobre a vida de Goya, nos baseamos em Todorov, *Goya à sombra das luzes* (2014), e, em Barbosa (1999), *A Espanha vista por Goya*. Para a análise do filme utilizamos autores como Bartra, *Melancolía y cultura: notas sobre enfermedad, misticismo, cortesía y demonología en la España Del Siglo de Oro* (1997), citado por Bongestab, em *Memória e melancolia em Carlos Saura* (2011).

Palavras-chave: Melancolia. Memórias. Goya.

RESUMEN

El siguiente trabajo tiene como *corpus* de análisis la película *Goya en Burdeos* (1999), del cineasta español Carlos Saura. Partimos de la indagación de cual serían los trazos melancólicos en esta producción cinematográfica de Carlos Saura. Objetivamos, por lo tanto, destacar estos trazos melancólicos en la película, que retrata la vida del pintor español Francisco José de Goya y Lucientes (1746 – 1828) durante los últimos años de su vejez y enfermedad. Se trata, por lo tanto, de una investigación literaria que se desarrolla a partir de estudios sobre la temática de la melancolía. Para nuestro estudio sobre melancolía nos basamos en el texto *Luto e Melancolia*, de Freud (1915), además de otras fuentes teóricas que citamos en el transcurso de nuestro trabajo. Para la investigación sobre la vida de Goya, nos basamos en *Goya à sombra das luzes* (2014), y en Barbosa (1999), *A Espanha vista por Goya*. Para el análisis de la película utilizamos autores como Bartra, *Melancolía y cultura: notas sobre enfermedad, misticismo, cortesía y demonología em la España Del Siglo de Oro* (1997), citado por Bongestab, en *Memória e melancolia em Carlos Saura* (2011).

Palabras clave: Melancolía. Memorias. Goya.

Sumário

INTRODUÇÃO	12
1 BUSCANDO UMA DEFINIÇÃO PARA O TERMO <i>MELANCOLIA</i>	13
1.1. O DESPERTAR PARA A MELANCOLIA.....	13
2. CONTEXTO HISTÓRICO.....	17
2.1 ASPECTOS IMPORTANTES DA VIDA DE GOYA.....	17
2.2. A PROXIMIDADE COM O REI	20
2.3. A INVASÃO NAPOLEÔNICA E A CRISE MELANCÓLICA DE GOYA.....	23
3. GOYA E MELANCOLIA	27
CONSIDERAÇÕES FINAIS	41
REFERÊNCIAS	42

INTRODUÇÃO

O presente trabalho objetiva identificar algumas características melancólicas no filme *Goya em Burdeos* (1999), do cineasta espanhol Carlos Saura. A presente produção cinematográfica retrata a vida do pintor espanhol Francisco José de Goya y Lucientes (1746 – 1828). O filme conta a vida do pintor, ao inverso, ou seja, parte da sua velhice (aos 82 anos), até o dia em que nasceu. O personagem, caracteristicamente melancólico, conta as suas memórias à filha. A história se desenvolve dessa maneira e o que fizemos foi captar os momentos que entendemos como mais importantes para nossa análise sobre a melancolia no filme.

No primeiro capítulo, buscaremos uma definição do termo *melancolia* e para isso dialogaremos com os autores e estudiosos sobre esta temática. Utilizaremos, principalmente, o artigo *Luto e Melancolia* (1915), de Sigmund Freud.

No segundo capítulo, discutiremos alguns aspectos sobre a biografia de Goya, segundo a perspectiva de Todorov na obra *Goya à sombra das Luzes* (2014) e também contaremos com as contribuições de Barbosa (1999), *A Espanha vista por Goya*. Destacaremos, principalmente, a trajetória artística que Goya viveu na corte espanhola, buscando realização profissional e privilégios na categoria de cortesão espanhol.

No terceiro capítulo, faremos a análise sobre como Saura aborda a melancolia no filme. Nosso objetivo é fazer um estudo, seguindo a sequência do filme, desde as primeiras cenas até as últimas, com a ideia de capturarmos as imagens mais importantes que estejam relacionadas à melancolia. Das cenas destacadas, copiaremos os diálogos, em forma de citação, para que possamos relacioná-los ao propósito do nosso trabalho, que será evidenciar o caráter melancólico na obra *Goya em Burdeos* (1999), de Carlos Saura.

1 BUSCANDO UMA DEFINIÇÃO PARA O TERMO *MELANCOLIA*

O comportamento humano é algo estudado por diversas ciências, principalmente as ciências humanas, dentre as quais a antropologia, sociologia, psiquiatria e psicologia. Esta última, psicologia, abrange o estudo e a observação dos eventos de ordem psíquica da conduta humana, como por exemplo, o estresse, a histeria, a euforia e a melancolia. Esses comportamentos são frutos de problemas psíquicos que afetam a conduta humana causando vários sintomas e afetando a vida humana de maneira geral.

Dessa maneira, dentre estes problemas destacamos a melancolia, que se enquadra como um estado de tristeza profunda, marcada por um comportamento depressivo, desanimador e consternador do indivíduo. Esse problema foi estudado pelo psicanalista Sigmund Freud (1915), mais precisamente em seu artigo *Luto e Melancolia*, que sob a ótica de seu método, a psicanálise, visou destacar os fundamentos psíquicos e os sintomas da melancolia.

1.1. O DESPERTAR PARA A MELANCOLIA

O interesse de Freud (1915) pelo termo melancolia está registrado no seu artigo *Luto e Melancolia*. Neste trabalho ele mostra as causas e os sintomas deste estado psíquico. Vejamos então como este autor define a melancolia, segundo o ponto de vista psicanalítico:

A melancolia se caracteriza, em termos psíquicos, por um abatimento doloroso, uma cessação do interesse pelo mundo exterior, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e diminuição da autoestima, que se expressa em recriminações e ofensas à própria pessoa e pode chegar a uma delirante expectativa de punição (FREUD, 1915, p.128).

Segundo, tal definição, a melancolia é tratada como uma perda ou esgotamento psíquico grave e total sobre todo o prazer de vida, chegando inclusive ao desinteresse doloroso sobre a própria vida em questão. Em outras palavras, esses sintomas de suspensão do interesse por si próprio e pelo mundo exterior são marcados por uma dor profunda, devido à perda do interesse pela vida ou um abatimento dolente levando o indivíduo a uma aflição, denominada luto. Freud (1915) afirma que esta é uma consequência ou reação,

devido à sensação de abatimento pelo que foi perdido, e, dificilmente, pode ser recuperado pelo próprio indivíduo. Vejamos o seguinte fragmento do artigo de Freud (1915):

O luto profundo, a reação à perda de um ente amado, comporta o mesmo doloroso abatimento, a perda de interesse pelo mundo externo — na medida em que não lembra o falecido —, a perda da capacidade de eleger um novo objeto de amor — o que significaria substituir o pranteado —, o afastamento de toda atividade que não se ligue à memória do falecido. Logo vemos que essa inibição e restrição do Eu exprime uma exclusiva dedicação ao luto, em que nada mais resta para outros intuítos e interesses. Na verdade, esse comportamento só não nos parece patológico porque sabemos explicá-lo bem (FREUD, 1915, p. 128).

Neste ponto, Freud argumenta que a inibição e o abatimento, causado pelo estado de melancolia levam o indivíduo a uma consternação pela perda, também chamada de luto, na qual o indivíduo lamenta continuamente a perda de algo e de alguém.

Para os teóricos Roudinesco e Plon (1998), o abatimento e a consternação são sintomas de um estado doentio do indivíduo tomado por um humor sombrio ou então por uma doença, que seria um estado doentio em que o indivíduo permanece:

Entretanto, como humor sombrio, a melancolia estaria ligada à doença de Saturno, deus terreno dos romanos, mórbido e desesperado, identificado com o Cronos da mitologia grega, que havia castrado o pai (Urano) antes de devorar os filhos. Assim, os melancólicos eram chamados de saturninos, mas cada época construiu sua própria representação da doença. Se o médico inglês Thomas Willis (1621-1675) foi o primeiro, no século XVII, a aproximar a mania da melancolia para definir um ciclo maníaco-depressivo, foi o filósofo Robert Burton (1577-1640) quem forneceu, em 1621, com *Anatomy of Melancholy*, a versão canônica de uma nova concepção da melancolia, já introduzida nos costumes. A partir do fim da Idade Média, com efeito, o termo tornou-se sinônimo de uma tristeza sem causa, e a antiga doutrina dos humores foi progressivamente substituída por uma causalidade existencial (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 268).

Segundo essa explicação dos autores citados acima, a melancolia é um estado de abatimento mórbido ou tristeza profunda devido a uma causalidade existencial, ou seja, devido uma perda existencial, o indivíduo está condicionado a uma angústia profunda beirando uma morbidez existencial.

Dessa maneira, o indivíduo melancólico sofre pela incapacidade de superar a dor ou angústia profunda pela perda. Então, o indivíduo é incapaz de se resignar e sofre permanente.

É cumprida aos poucos, com grande aplicação de tempo e energia de investimento, e enquanto isso a existência do objeto perdido se prolonga na psique. Cada uma das lembranças e expectativas em que a libido se achava ligada ao objeto é enfocada e super investida, e em cada uma sucede o desligamento da libido. (FREUD,1915, p. 129).

A melancolia se torna então um estado de abatimento doloroso mantido pelo próprio indivíduo em seu quadro existencial. Retomando ao texto de Freud (1915), o mal-estar da melancolia é resultado pela perda de algo amado ou ente amado pelo indivíduo que reage no mesmo quadro a partir de um “luto profundo”, essa reação à perda de um ente amado comporta o mesmo doloroso abatimento, a perda de interesse pelo mundo externo” (FREUD, 1915, p. 87). Analisando essa afirmação de Freud sobre o quadro clínico do indivíduo, podemos verificar que essa incapacidade de eleger um novo objeto amado para substituir o que foi perdido é uma marca de quanto o melancólico está preso a sua dor e angústia patológica. Nota-se que, segundo Freud (1915), o estado melancólico se torna algo patológico:

Logo vemos que essa inibição e restrição do eu exprime uma exclusiva dedicação ao luto, em que nada mais resta para outros intuitos e interesses. Na verdade, esse comportamento só não nos parece patológico porque sabemos explicá-lo bem. Também admitiremos a comparação que qualifica de ‘doloroso’ o estado de ânimo do luto. (FREUD,1915, p.131).

Além disso, Freud (2015) afirma que a tensão entre objeto amado perdido e a pulsão de prazer libidinal que o indivíduo dirigia não é redirecionada a outro substituto e nem abandonada pelo sujeito, pelo contrário, ela a mantém incondicionalmente:

Isso desperta uma compreensível oposição, observa-se geralmente que o ser humano não gosta de abandonar uma posição libidinal, mesmo quando um substituto já se anuncia. Essa oposição pode ser tão intensa que se produz um afastamento da realidade e um apego ao objeto mediante uma psicose de desejo alucinatório. O normal é que vença o respeito à realidade. Mas a solicitação desta não pode ser atendida imediatamente. É cumprida aos poucos, com grande aplicação de tempo e energia de investimento, e enquanto isso a existência do objeto perdido se prolonga na psique (FREUD, 1915, p. 136).

Essa manutenção de desejo e o tempo que o sujeito gasta desejando o seu saudoso e perdido se prolonga indiscutivelmente, ocasionado um desinteresse por completo da vida e do mundo a sua volta diante dessa fixação do sujeito pelo seu amado objeto. Deve-se

ressaltar, no entanto, que o objeto amado não foi perdido para sempre ou morreu, está inacessível para sujeito, como um amor do passado, experiências passadas, juventude ou infância. Enfim, o melancólico está condicionado a lembrar das vivências passadas que jamais voltarão e não encontra mais prazer nas vivências atuais, mas em seu passado saudoso pelo qual ainda nutre um desejo melancólico:

Esse caso poderia apresentar-se também quando a perda que ocasionou a melancolia é conhecida do doente, na medida em que ele sabe quem, mas não o que perdeu nesse alguém. Isso nos inclinaria a relacionar a melancolia, de algum modo, a uma perda de objeto subtraída à consciência; diferentemente do luto, em que nada é inconsciente na perda. No luto, vimos a inibição e a ausência de interesses explicadas totalmente pelo trabalho do luto que absorve o Eu. Na melancolia, a perda desconhecida terá por consequência um trabalho interior semelhante, e por isso será responsável pela inibição que é própria da melancolia (FREUD, 1915, p.140).

É importante ressaltar que durante o estágio melancólico o sujeito desenvolve uma baixa-estima e desapego à vida, como cita o próprio Freud “um extraordinário rebaixamento da autoestima, um enorme empobrecimento do Eu. No luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio Eu” (FREUD, 1915, p. 145). Além disso, também são gerados outros transtornos como insônia, autopunição e fastio decorrentes desse estado melancólico:

O quadro desse delírio de pequenez, predominantemente moral, é completado com insônia, recusa de alimentação e uma psicologicamente notável superação do instinto que faz todo vivente se apegar à vida. Tanto do ponto de vista científico como do terapêutico seria infecundo contradizer o paciente que faz essas acusações ao próprio Eu. De algum modo ele deve ter razão, deve descrever algo que se passa tal como lhe parece (FREUD, 1915, p. 149).

Além disso, Freud (1915) também explica que o melancólico adoece em decorrência de seu estado, chegando inclusive às atitudes de autopiedade e fraqueza: “Em algumas outras autoincriminações o paciente também nos parece ter razão e apenas apreender a verdade de maneira mais aguda do que outros, que não são melancólicos” (FREUD, 2010, p. 152). Além disso, Freud ainda destaca:

Em exacerbada autocrítica, ele pinta a si mesmo como uma pessoa mesquinha, egoísta, insincera, sem autonomia, que sempre buscou apenas

ocultar as fraquezas do seu ser, pode ocorrer pelo que sabemos, que tenha se aproximado bastante do autoconhecimento, e perguntamo-nos apenas por que é necessário adoecer para alcançar uma verdade como essa (FREUD, 1915, p. 146).

Ainda de acordo com Freud (1915), o estado melancólico que o indivíduo se encontra é alimentado por um remorso e uma autorrecriminação de si próprio, chegando a um estado que o indivíduo perde a vergonha ou o pudor diante dos outros e quaisquer traços de vaidade e amor próprio. Dessa maneira, o estado melancólico é dominado por um sentimento de pena e autopiedade que elimina qualquer forma de alegria momentânea:

Não é essencial, portanto, saber se o melancólico está correto em sua penosa autodepreciação, até que ponto sua crítica coincide com o julgamento dos outros. A questão é isto sim, que ele descreve corretamente sua situação psicológica. Ele perdeu o amor-próprio e deve ter tido boas razões para isso. Mas assim nós nos vemos ante uma discrepância, que coloca um problema de difícil solução. Fazendo analogia com o luto, concluímos que ele sofreu uma perda relativa ao objeto; suas declarações indicam uma perda no próprio Eu (FREUD, 1915, p. 134).

2. CONTEXTO HISTÓRICO

Para estudar a obra de Goya, se faz necessário entender o contexto histórico- social em que ele viveu, já que suas obras foram muito influenciadas por esse contexto e retratam fatos marcantes da vida do autor. Assim sendo, neste capítulo, comentaremos sobre o contexto histórico-social vivido por Goya e sobre alguns detalhes importantes sobre a vida pessoal e profissional, destacando, principalmente, suas realizações artísticas.

2.1 ASPECTOS IMPORTANTES DA VIDA DE GOYA

De acordo com Todorov (2014), o pintor espanhol Goya nasceu em Saragoça, em 1746, oriundo de uma família modesta sem privilégios da nobreza ou herança nobiliárquica. Independente disso, Goya se dedicou à pintura como atividade laboral, contudo, para um êxito mais expressivo, foi necessário mudar-se para Madrid, a fim de

obter encomendas melhor remuneradas. Ali ele participa de vários concursos, de início em 1763, depois em 1766, sem obter nenhum sucesso. De acordo com Todorov (2014), Goya:

Decide então tomar um rumo diferente. Para começar, deve completar sua educação de pintor iniciada em Saragoça, e assim ganhar um pouco mais de prestígio; então parte, às próprias custas, para a Itália — o que não deve ter sido um empreendimento fácil. Essa viagem, mal conhecida por falta de documentos, situa-se provavelmente entre 1769 e 1771. Goya se demora especialmente em Roma, onde adquire melhor domínio do seu ofício, ao mesmo tempo, que, obtém alguns elementos de prestígio (TODOROV, 2014, p.3).

Deve-se destacar que para um pintor em início de carreira, as oportunidades eram escassas e a concorrência com pintores mais experientes e famosos obstruía, de certa maneira, as chances de sucesso para Goya. Diante disso, Todorov (2014) afirma:

A segunda providência que ele toma para garantir o próprio sucesso é de natureza muito diferente; de volta à Espanha, casa-se em 1773 com Josefa Bayeu, irmã de um dos pintores bem cotados do momento, Francisco Bayeu. Nenhum testemunho permite ver nessa união uma história de amor. Nada prova que Goya tenha jamais pintado um retrato da esposa, e um único pequeno desenho que preserva os traços dela; nas cartas, ele só fala de Josefa de passagem, essencialmente no momento de seus numerosos partos (somente um dos filhos do casal sobreviverá) (TODOROV, 2014, p. 5).

Esse casamento de Goya, aparentemente, por interesse profissional, de pouco afeto e carinho demonstra um detalhe bastante importante sobre a personalidade de Goya: o seu desejo por êxito profissional acima da felicidade própria, conforme Todorov (2014) relata:

Em compensação, o casamento lhe abre muitas portas. Ele se torna membro do clã Bayeu, e até chega a morar, a partir de 1774, na casa do cunhado em Madri; e o próprio Francisco é o favorito de Anton Raphael Mengs, o artista considerado então o maior pintor da Espanha (TODOROV, 2014, p.9).

Ao casar-se, passou a pertencer à família Bayeu, o que lhe rendeu encomendas ligadas ao palácio:

O fato de pertencer ao clã Bayeu rapidamente lhe vale as primeiras encomendas ligadas ao palácio. São ‘cartões’ (isto é, quadros-modelo) para as tapeçarias régias destinadas à residência do príncipe herdeiro, o futuro Carlos IV, e de sua esposa Maria Luísa. Os temas são escolhidos pelos financiadores, pelo casal principesco e por seus conselheiros. Por essa época difunde-se na Espanha, particularmente nos círculos

aristocráticos ou próximos da corte, uma moda que consiste em valorizar os trabalhos e as festividades populares, as diversões ou simplesmente os modos de vestir dos jovens de condição modesta (TODOROV, 2014, p. 11).

Este estilo de pintura em que Goya se especializa, valorizando o retrato do cotidiano, ou seja, as pessoas em suas atividades laborais, nas festas populares ou religiosas, nas oficinas, nas feiras ao livre, dentre outras ocasiões, revela uma pintura que busca como fonte de inspiração a realidade do povo que o cerca:

Goya, ele mesmo oriundo de um ambiente popular, domina rapidamente o estilo desses quadros e torna-se o melhor no grupo de pintores que os executam. Ele realizará 63 cartões (dos quais subsistem cerca de cinquenta), ao longo de três períodos distintos: 1775-80, 1786-8 (interrompido pela morte do rei Carlos III) e 1791-2 (interrompido pela doença de Goya). Seu sucesso deve ter-lhe assegurado uma certa liberdade na escolha dos temas. No primeiro ciclo são representadas festas, cenas da vida cotidiana ou cenas de caça. O segundo contém também algumas imagens de assunto mais grave, por exemplo, uma série consagrada ao tema tradicional das quatro estações, que ele trata com muita atenção aos detalhes extraídos da observação (TODOROV, 2014, p. 9).

Essa afirmação de Todorov (2014) sobre as particularidades do estilo artística de Goya revela seu caráter de observador, atento à realidade que o cerca, buscando retratá-la com uma fidelidade, segundo a sua interpretação da realidade momentânea da realidade, seja ela, alegre, sóbria, triste ou sombria. Pode-se perceber vários casos em que essa interpretação de Goya acontece:

É o caso de *O inverno*: uma família camponesa caminha com dificuldade pela neve, acompanhada de seu cão, de seu jumento e de seu porco — este último, já abatido e amarrado ao dorso do jumento. Esse quadro não remete, como preferiria a tradição, a um ciclo cósmico, tão forte é a presença dessa cena: sente-se a fadiga dos caminhantes, o vento glacial, o frio cortante apesar de alguns raios de sol. Outras imagens evocam a vida das pessoas simples, sem nenhuma implicação idílica ou alegórica; por exemplo, *Os pobres na fonte*. Um cartão como o *pedreiro ferido* até surpreende nesse contexto: a cena, que se desenrola na paisagem urbana de uma construção, no meio dos andaimes, não tem nada de divertido nem de instrutivo (TODOROV, 2014, p 15).

O desejo do pintor então se mostra bastante evidente: o retrato da vida na Espanha. O seu empenho de pintor não é distante de observador da realidade, sempre atento o que acontece, em particular nas grandes massas que rodeiam os personagens de seus quadros,

dando a eles características particulares importantes para a compreensão da obra como um todo. Tais características favorecem a oportunidade de prestação de serviços com a coroa Espanhola.

2.2. A PROXIMIDADE COM O REI

Deve-se destacar que em uma sociedade aristocrática, como é o caso da espanhola, a oportunidade de um pintor em ser contratado pela família real para retratá-la em suas telas é um ápice de sua carreira. Segundo Todorov (2014), essa possibilidade levaria Goya ao ápice da carreira artística, algo desejado desde início:

As primeiras encomendas régias favorecem grandemente sua carreira. Seu contato inicial com o rei Carlos III de 1779; ele postula então o cargo — vantajoso, porque lucrativo — de pintor junto ao rei. Obtém uma primeira integração em 1786 (pintor do rei), uma promoção em 1789 (pintor de câmara do rei) e uma última consagração em 1799 (primeiro pintor de câmara do rei), a cada uma delas correspondendo um aumento de salário. Paralelamente, torna-se membro da Academia de Pintura de San Fernando em 1780, seu subdiretor em 1785, seu diretor em 1795. Também pinta retratos de membros da família real, tais como o do irmão do rei, Luís de Bourbon, o do filho do rei, o futuro Carlos IV, e o da esposa deste (TODOROV, 2014, p. 27).

A posição de pintor do monarca o coloca na qualidade de cortesão da corte, tal condição deu a Goya vários benefícios e privilégios sociais nunca antes conquistados em sua condição de plebeu na sociedade espanhola. Segundo Todorov (2014), a partir destes privilégios que Goya passa usufruir, ele se autorretrata no quadro *Conde de Floridablanca*, em que aparece ao fundo:

O conde de Floridablanca que ele executa em 1783, ilustra involuntariamente os perigos de sua situação: demonstra demais seus esforços para lisonjear o primeiro-secretário da época (equivalente a primeiro-ministro). Goya se representa no interior do quadro no papel de um cortesão obsequioso, a ponto de fazer pensar nas miniaturas medievais em que se via o humilde pintor oferecer, dobrando os joelhos, sua obra ao cliente (TODOROV, 2014, p. 14).

Para Todorov (2014), tal fato relembra a mesma atitude de outro pintor espanhol, Diego Velázquez, que dois séculos antes de Goya se tornou o pintor da corte e se

autorretratar em dos seus quadros juntamente com a família real da época. Dessa maneira, Goya seria o novo Velásquez para uma nova Espanha. Pintar o primeiro-ministro espanhol seria um passo para a sua pintura estar próxima da representação do poder político espanhol:

É verdade que Goya está muito excitado com a perspectiva de pintar esse grande homem, o primeiro personagem realmente importante que lhe encomenda seu retrato. ‘Ele quer que eu lhe faça o retrato. Isso pode me render muito. Devo tanto a esse senhor!’, escreve a Zapater (22 de janeiro de 1783). Será por tal razão que o retrato nos deixa uma impressão de inabilidade? Floridablanca tem na mão um pincel, prova de que acaba de examinar o quadro que o pintor lhe apresenta; está acompanhado de um arquiteto, ou engenheiro, que lhe mostra os planos de construção de um canal, como se pode ver pelas folhas pousadas ao seu lado; aos seus pés repousa uma obra sobre pintura; acima dele, o retrato do rei Carlos III está vigilante (TODOROV, 2014, p.16).

Ainda de acordo com Todorov (2014), essa proximidade de Goya com o primeiro-ministro demonstra o caráter subserviente que ele tenta representar não só na pintura, mas também nas suas prestações de serviços: “Ele mesmo se representa como servidor do servidor, ainda mais submisso: estamos diante de uma verdadeira celebração de autoridade! O pintor quer significar tantas coisas que o quadro se torna ilegível” (TODOROV, 2014, p. 18).

Neste ponto, Todorov (2014) detalha o cuidado que Goya deu ao quadro em si: “O ministro está paralisado numa postura rígida, o pintor — que, no entanto, supostamente estaria mais perto de nós—é estranhamente pequeno; sua humildade é excessiva” (TODOROV, 2014, p. 20). Essa rápida ascensão de Goya para a alta corte demonstra que havia em seu caráter uma certa aceitação da sociedade aristocrática tal como havia sido instituída, pois, a obediência e submissão eram as qualidades que um leal servidor deveria ter, principalmente o pintor da corte espanhola:

Aliás, na vida real, Floridablanca não manifesta nenhum entusiasmo diante desse retrato aplicado demais: ‘Não há senão silêncio, cada vez mais silêncio em meus assuntos [com ele], ainda mais silêncio do que antes do retrato’, queixa-se Goya a Zapater (7 de janeiro de 1784). Outro quadro que ilustra o conformismo social de Goya é o que ele envia à Academia para sua admissão, um Cristo crucificado perfeitamente conforme ao gosto reinante (gw176), revelando muita habilidade, mas não uma inspiração original. Convém dizer que sua manobra é bem calculada: ele obtém a aprovação dos acadêmicos. Pouco a pouco, torna-se também um dos retratistas mais apreciados pela alta sociedade

madrilenha. Desse modo, faz o percurso de um jovem de talento, ambicioso e oportunista, obcecado pelo sucesso, bem decidido a ter êxito e, portanto, a ganhar mais dinheiro e mais honrarias, sejam quais forem os meios; e chega lá (TODOROV, 2014, p.22).

Contudo, mesmo para um leal e respeitoso artista como Goya, a atração pelos ideais iluministas da recente Revolução Francesa, como liberdade para todos os povos e combate a toda forma de opressão política ou ideológica foram ouvidos e apreciados na Corte Espanhola, principalmente em seus cortesãos, oriundos das classes populares como foi o caso de Goya, conforme comenta Todorov (2014):

Ocorre que essa elite espanhola na qual ele se introduziu é adepta das grandes ideias iluministas, que provêm de toda a Europa e penetram no país a partir do vizinho do Norte, a França. A contaminação se produz lentamente, mas com firmeza, ao longo de todo o século XVIII. Pode-se ver um primeiro sinal importante disso nos ensaios de Feyjoo, monge beneditino e professor da Universidade de Oviedo, os quais foram reunidos numa série de volumes sob o título coletivo Teatro critico universal (publicados a partir de 1726) (TODOROV, 2014, p. 23).

Essa adesão ou admiração de Goya pelo Iluminismo deve principalmente ao fato que o “pensamento iluminista que se difunde com sucesso pelo continente europeu não é o de um determinado filósofo ou erudito específico, mas uma síntese anônima, obra de alguns vulgarizadores de talento” (TODOROV, 2014, p. 18).

Mesmo para um pintor da corte Espanhola, particularmente monarquista, os valores do movimento iluministas foram apreciados com relativa moderação, pois a principal característica do movimento iluminista, segundo Todorov (2014) é o ponto de: “a crítica à autoridade mantida pela tradição, sob todas as suas formas. Para dar legitimidade a uma afirmação, já não basta lembrar sua antiguidade, nem sua conformidade a um texto considerado sagrado, como a Bíblia” (TODOROV, 2014, p.18). Para uma compreensão mais apurada sobre os valores do Iluminismo, Todorov explica o fato da seguinte maneira:

Portanto, os partidários das Luzes denunciam os preconceitos, as superstições, a ignorância, e invocam a razão e a ciência. Todos os domínios da vida pública, administração, economia, Justiça, devem ser geridos de acordo com princípios racionais. Ao mesmo tempo, esses partidários pedem que a ação da Igreja se limite unicamente à esfera espiritual e não interfira no poder temporal. Também se permitem criticar o clero, cujos representantes nem sempre estão à altura das exigências que dirigem habitualmente aos outros fiéis. De maneira mais difusa,

defendem-se as ideias de liberdade individual, de igual dignidade de todos, e procura-se um fundamento puramente humano para todos os valores (TODOROV, 2014, p. 12).

2.3. A INVASÃO NAPOLEÔNICA E A CRISE MELANCÓLICA DE GOYA

Um fator importante destacado por Todorov (2014) é a invasão da Espanha por franceses, no início do século XIX, momento vivenciado por Goya. Tal fato foi importante, não só para a produção artística de Goya, mas sobre para sociedade ocidental como um todo, conforme comenta Barbosa (1999):

Durante o período em que viveu Goya, de 1746 a 1828, a história da humanidade passaria por momentos de especial significado: a publicação de *L'Encyclopédie* (1751), o processo que levou à independência dos Estados Unidos da América e sua Constituição (1787), a queda da Bastilha em Paris e a Declaração dos Direitos do Homem na França (1789), a execução dos monarcas franceses (1793), o triunfo de Napoleão frente ao Diretório (1799) e sua coroação como imperador (1803), as guerras napoleônicas em toda a Europa, a abdicação do rei da Espanha, Carlos IV, e o início da Guerra de Independência na Espanha (1808), a abdicação de Napoleão (1812), a celebração do Congresso de Viena e a constituição da Santa Aliança (1815), sucessivas proclamações de independência na América espanhola e portuguesa (BARBOSA, 1999, p.12).

Parafraseando Barbosa (1999), deve-se destacar que os ideias de Liberdade, Igualdade e Fraternidade anunciados pela Revolução Francesa eram igualmente apreciados por Goya e demais artistas e profissionais liberais da Espanha, pois o projeto de esclarecimento da Revolução por meio do combate a toda e qualquer forma de superstição e tirania haviam seduzido Goya e influenciado em sua produção artística: “o combater as trevas é combater a superstição, a tirania, a hipocrisia. É como homem da razão que porá a descoberto as figuras grotescas que nascem quando essa razão dorme” (BARBOSA, 1999, p.22). Com o advento de Napoleão ao governo francês, essa promessa de esclarecimento estaria cada vez mais próxima de influenciar o governo absolutista da Espanha, sobretudo extinguir o controle excessivo da Igreja Católica sobre a sociedade espanhola. Ainda de acordo com Barbosa (1999), Goya, embora timidamente, seria adepto de tal promessa e defendia o alastramento dos ideais da Revolução Francesa em solo espanhol:

É como liberal e amigo dos pensadores esclarecidos que denuncia o mal, à obstinação dos partidários do Antigo Regime que se eterniza na

Espanha. Para ele os monstros originaram-se mais da recusa da existência da razão do que da sua existência. Acreditava-se no mito solar da revolução, ou seja, cria-se que só bastava a Razão aparecer para que as trevas se dissipassem. Mas foi um mito ilusório, pois a luz que emanava da Revolução na França mesclava-se ao obscuro mundo material e nele se perdia. A França Revolucionária, fonte que de início parecera uma fonte de luz, de onde luz irradiava, transformou-se na fonte das trevas (BARBOSA,1999, p.22).

De acordo com Todorov (2014), após a chegada das tropas francesas à Espanha, em 1808, e, logo depois a abdicação do rei espanhol, Carlos IV, defensor do regime absolutista, em favor do seu filho, Carlos IV,houve uma mudança no destino da política espanhola sob a tutela francesa. De fato, a ocupação francesa trouxe outras mudanças, como a extinção da Santa Inquisição e a diminuição do poder da Igreja Católica na Espanha. Tal poder não estava somente na esfera social e política, mas também na economia espanhola, como detentora de terras, manufaturas e escolas. Contudo, as mudanças não contribuíram para uma mudança favorável e progressista pacificamente:

Quando ainda era princesa das Astúrias, ela e o herdeiro Carlos mantiveram inclinações progressivas. Mas quando se viu obrigada a defender o poder absoluto e as implicações do iluminismo eram vistas com horror pelas classes dominantes da Europa, não podia renunciar completamente as perspectivas e hábitos que anteriormente tinha seguido. Diante disso, o seu absolutismo tomou a forma de um governo caprichosamente feminino, enquanto que o seu iluminismo se limitou apenas a dar vazão a um cínico desdém pelas convenções morais (BARBOSA, 1999, p. 31).

Contudo, conforme Barbosa (1999) comenta, o impacto dessas mudanças implementadas por Napoleão em território espanhol somadas à deposição do rei espanhol e nomeação de um dos irmãos de Napoleão, José Bonaparte, como novo rei da Espanha, seriam os principais motivos para a formação de movimentos de guerrilhas, principalmente na região de Madrid, com o objetivo de emboscar e destruir as unidades do exército francês lá estacionadas. Ainda de acordo com Todorov (2014), a ação das guerrilhas contra o exército desencadeou uma reação violenta do governo Napoleônico contra a população espanhola, acusada de participar do movimento, como a execução de civis e o incêndio de vilas suspeitas de acolher e proteger guerrilheiros.

Segundo Todorov (2014), essas medidas, contudo, não sortiram o efeito desejado por Napoleão, pelo contrário, contribuíram para o aumento de resistências, principalmente

nas regiões vizinhas de Madrid e também contribuíram para o agravamento do ressentimento contra a ocupação francesa na Espanha. Esse movimento de resistência seria denominado de Guerra de Independência. Tal fato contribuiu para a posição de Goya como admirador dos conceitos da Revolução Francesa, propagada por Napoleão Bonaparte:

Enquanto pintor do rei, estava obrigado a pintar retratos reais, enquanto amigo de intelectuais 'afrancesados' poderá ser considerado afrancesado da mesma forma, ou ao menos simpatizante da nova situação. Carece-se de dados que permitam aclarar com precisão qual foi o sentir de Goya ante esses fatos, mas dispõe-se das obras que produziu durante esses anos, muitas e bem expressivas. É então que pinta os dois quadros sobre a resistência em Madrid, o *2 e 3 de Mayo*, realizados possivelmente com o objetivo de eliminar suspeitas. A Guerra de Independência teve muito de guerra civil e trouxe consigo a ruína do regime estamental e colonial e a aparição do liberalismo. As Cortes de Cádiz e a Constituição de 1812 desmontaram o poder do velho regime (BARBOSA, 1999, p. 32).

Essa contradição aparente de Goya, entre a admiração pela França e o seu patriotismo pela Espanha seria agravado principalmente pela duração desse conflito armado, conforme cita Todorov (2014), sobre o agravamento assustador da situação quando o exército inglês desembarcando norte da Espanha com o objetivo de apoiar a resistência espanhola contra as tropas francesas. Tal fato desencadeou um agravamento dos combates na Espanha, pois agora duas potências europeias estavam se confrontando em território espanhol, vitimando uma grande quantidade de civis espanhóis que tentavam se manter neutros ao conflito entre as tropas invasoras e a resistência patriota.

Barbosa (1999) também comenta sobre esse quadro histórico, a partir da produção artística de Goya sobre a situação em questão:

Quando estoura a Guerra de Independência o artista aragonês um homem de sessenta e dois anos, uma idade em que outros pintores começam a repetir-se. Goya não, continua aprendendo, ainda não havia terminado de fazer suas melhores obras. Apesar de sua idade e acontecimentos, é um período de grande atividade. A visão que tem da guerra pode-se apreciar na coleção de 82 estampas intitulada *Los desastres de la guerra* (1810-1823, editada em 1863), bem diferente da usual pintura heroica. Goya não contempla a guerra como o marco de uma atividade heroica, mas como o palco da crueldade, tortura, fome e miséria, violação. Nem mesmo se permite tomar partido por um dos lados combatentes (BARBOSA, 1999, p. 36).

Diante de tal quadro, Napoleão decide agir prontamente para resguardar a autoridade francesa na Espanha, quando ordena que grande parte do exército francês, estacionado no norte do rio Reno, seja enviado para a Espanha, sob o comando do marechal Ney com o objetivo de suprimir a resistência e expulsar os ingleses da Espanha. Assim sendo, os reforços franceses massacraram e desmantelaram os focos de resistência entre a região da Catalunha até a região de Madrid e combateram o exército inglês, sob a liderança do próprio Imperador que se deslocou para a região de conflito para retomar o controle das regiões rebeldes e garantir a supremacia francesa na Espanha.

Segundo Todorov (2014), as principais vítimas desse conflito armado foram, sem dúvida, os espanhóis que tiveram suas cidades e vilas saqueadas e incendiadas, suas colheitas perdidas ou destruídas, sua liberdade e vidas foram ameaçadas pela brutalidade e barbárie da guerra. Tais fatos não passaram despercebidos por Goya que retratou os massacres de mulheres e crianças espanholas realizadas pelos soldados franceses em seus quadros. Goya agora idoso e afetado pela surdez percebe que as ideias de Fraternidade, Igualdade e Liberdade, assim como as lembranças do período de paz e prosperidade, foram suprimidos pelas tristezas e sofrimento causados pela guerra.

3. GOYA E MELANCOLIA

O filme intitulado *Goya en Burdeos* (1999) retrata o pintor, já velho, refletindo sobre o seu passado. No estilo muito próprio de narrar, Saura mescla o momento atual do personagem, que encontra-se velho e muito doente, com as memórias dele, que são, ou contadas para a filha, ou narradas pelo personagem. Ou seja, Saura inverte a estrutura, ao começar a história mostrando Goya aos oitenta e dois anos, e termina o filme mostrando o nascimento de Goya.

O filme dá ênfase ao contexto histórico e ao momento político-social¹ em que viveu o pintor e relata os últimos dele em Burdeos, quando sua memória já estava debilitada e a ideia de morte o perseguia. A atmosfera do filme é bastante melancólica, primeiro porque o pintor reflete sobre sua vida e sua obra e também porque o ambiente criado por Saura intensifica a percepção da melancolia de um personagem atormentado pelo passado e pelo medo da morte.

No começo do filme, Goya está em um ambiente cuja escuridão corrobora com a melancolia do personagem. A figura que segue demonstra esta cena. Nela, podemos ver Goya em seu quarto, já com a memória debilitada, questionando onde está:



¹En 1808, la invasión de España por las tropas napoleónicas colocó al artista en una situación delicada, ya que mantuvo su puesto de pintor de corte con José Bonaparte. Pese a todo, no se privó de plasmar los horrores de la guerra en obras como el 2 de mayo y los fusilamientos del 3 de mayo, que reflejan los dramáticos acontecimientos de aquellas fechas en Madrid. Además, en los sesenta y seis grabados de los desastres de la guerra (1810-1814), dio testimonio de las atrocidades cometidas por los dos bandos y acentuó visualmente la crueldad de la guerra como protesta contra ella lanzada a la posteridad desde la impotencia (GOYA en la actualidad, 2009).

Cena 1: (SAURA, 1999).

Na continuidade desta cena, Goya desenha uma espiral no vidro da janela do quarto, comparando o desenho à vida. Isso nos remete à forma com Saura narra a história, mesclando passado e presente, vida e morte, como se a vida fosse realmente uma espiral:

En su aspecto temporal, el filme comienza por el final, con Goya en su lecho de muerte recordando su vida pasada. Los recuerdos se suceden, no en forma lineal y cronológica, sino como en un sueño en el que el personaje queda sumergido, donde el tiempo se fragmenta, se yuxtaponen momentos muy distantes sin respetar un orden racional. El tiempo de la narración es como la vida descrita por Goya: una espiral donde todo vuelve cíclicamente; por eso la muerte y el nacimiento se en un metaforicamente en el epílogo mediante una veladura de luz blanca cegadora. (LEIJNSE, 2010, p.01).

Saura relata a vida de Goya, aos oitenta e dois anos, vivendo em Burdeos com Leocádia, sua última mulher, e a filha, Rosarito. O personagem, às vezes, conta sobre o seu passado para a sua filha, e, outras, narra as suas memórias. Entre suas memórias, destacam-se a vida do pintor infiltrado na corte de Carlos IV e o seu amor por María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, XIII Duquesa de Alba².

Ao recordar-se do passado, Goya o faz de forma melancólica. Muitas vezes, queixa-se e questiona o seu momento presente. A citação que segue relata um desses momentos. Em um primeiro momento, ele afirma em uma cena do filme que está bem, mas logo em seguida se pergunta: Estou bem?: “Estou bem, muito bem. Estou bem?” (SAURA, 1999). Na sequência da cena, ele demonstra falta de otimismo: “Não sou tão otimista como você [...]” (SAURA, 1999). O pessimismo e o questionamento e a dúvida do Goya, que se pergunta se está bem, demonstram um personagem melancólico.

Podemos destacar uma característica presente no filme que também configura o ar melancólico do personagem, a nostalgia e saudade do campo. Para explicar esta relação campo-cidade e melancolia, tomamos como referência a tese de Bongestab (2011), que cita

²La veracidad de estos amores es un enigma por descubrir y, aunque existen una serie de datos sin confirmar sobre los que parecen sostenerse los cimientos de este romance, la única prueba escrita que tenemos de la relación personal —no estamos hablando de amor— entre Goya y María Teresa es una carta que el pintor remite a su amigo Martín Zapater y en la que leemos: ‘Mas te valia bien irme a ayudar a pintar a la de Alba, que ayer se me metió en el estudio a que le pintarse la cara, y se salió con ello; por cierto que me gusta más que pintar en lienzo’ (OTERO VÁZQUEZ, 2015, p.1).

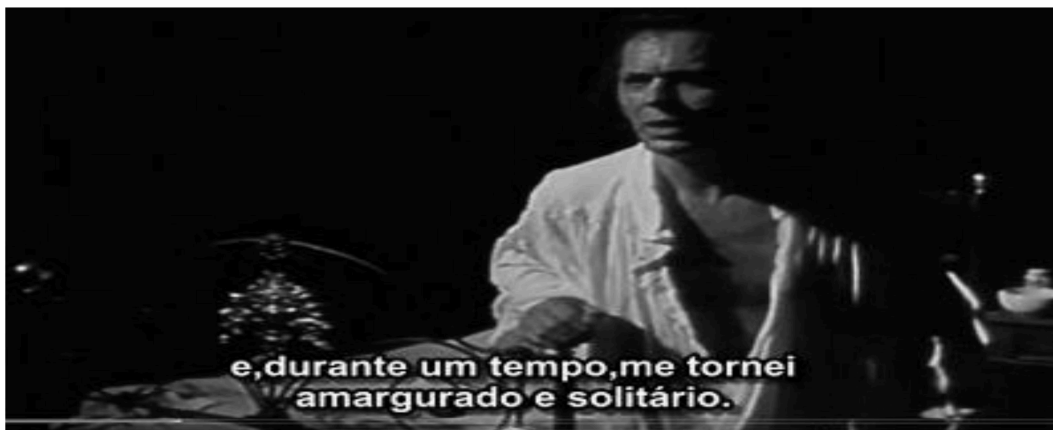
Bartra (2001), autor que estuda esta relação. Falaremos resumidamente, a fim de explicarmos nossa suspeita deste tipo de melancolia presente no personagem Goya. De acordo com Bartra (2001), citado por Bongestab (2011), no fim do Império, muitos setores da sociedade espanhola viam a corte como uma fonte de calamidades e de doenças. O campo era visto como um espaço natural de liberdade, como um lugar onde as futilidades e as banalidades mundanas se perdiam e a vida rural passou a ser vista como o caminho da felicidade e salvação. A vida no campo, afirma Bongestab (2011), de certa forma, passou a ser vista como um antídoto para a melancolia que emanava da corte e do poder central (BONGESTAB, 2011).

Partimos dessa associação entre melancolia-cidade e campo, para também associarmos a melancolia do personagem Goya à saudade do campo. Destacamos uma cena em que Goya queixa-se da corte e lamenta estar longe de sua casa de campo: “[...]com Fernando II no poder, a estupidez e a corrupção continuarão zelando por seus interesses e tornando a vida dos liberais impossível[...]” (SAURA, 1999). Na sequência, Goya relata que sente saudade da sua casa de campo: “[...]Sinto falta apenas da minha casa de campo, em Madri [...]” (SAURA, 1999). Talvez possamos aplicar aqui a saudade do campo como uma forma de lidar contra a falta de liberdade na cidade e aqui caberia então ideia de Bongestab (2011), quando afirma que a vida no campo passa a ser vista como um antídoto para melancolia presente na cidade.

Durante o filme, o ar melancólico prevalece nas cenas em que Goya conta as suas memórias para a filha. Na próxima cena que comentaremos, o personagem conta para Rosarito como ficou surdo. Percebemos, pelas falas do personagem, uma melancolia e tristeza muito marcante. Ele comenta que desde que ficou surdo, aos quarenta e cinco anos, vive um milagre e que conheceu o inferno muito cedo. Destacamos também que a morte aparece como tema marcante na narrativa, o que comprova nossa tese de que Goya foi construído como personagem melancólico por Saura, como comprovamos na citação seguinte:

Estive muito doente. Estive à beira da morte. Consideravam-me morto e acompanhado do demônio! Como pode ver. Aqui estou... velho e surdo como uma porta, mas estou aqui. Já perdi a conta de quantos amigos morreram. No início, anotava em um caderno e dizia a mim mesmo: Que tristeza. Mas logo pensava que tinha sorte por não acontecer comigo [...] (SAURA, 1999).

Na sequência desta cena, o personagem conta que após ter sobrevivido à doença, ficou isolado em função da surdez e viveu amargurado e solitário. Sabemos que solidão e isolamento são umas das principais características dos melancólicos e estas características, presentes na narrativa, também nos apontam para um Goya melancólico. A foto da cena que apresentamos a seguir reflete bem a amargura e melancolia do personagem:



Cena 2: (SAURA, 1999).

Da cena mostrada acima, retiramos a seguinte citação:

A surdez me isolou do mundo e durante um tempo, me tornei amargurado e solitário. Não queria ver ou falar com ninguém. Desde então, tive dores de cabeça que me deixaram imprestável. Nunca mais escutaria o barulho da água, o riso das crianças, as vozes das mulheres. Nunca mais escutaria o canto dos pássaros, o ruído do vento, o estrondo de uma tempestade de verão. Nunca mais desfrutaria a música que tanto conforto me proporcionava. Foi quando comecei a trabalhar nos meus ‘Caprichos’ (SAURA, 1999).

Podemos verificar, ao ler esta citação, que a surdez marcou de forma profunda a vida do pintor, e, por consequência, a sua obra também. A série intitulada *Caprichos*, citada acima, faz parte deste período da vida em que o personagem ficou atormentado pela surdez e pela (suposta) paixão pela duquesa, que, também, supostamente, foi morta por envenenamento.

La historiografía especializada en Goya ha establecido una secuencia de acontecimientos supuestamente determinantes de la creación de los *Caprichos*. Tal secuencia aparece caracterizada por un progresivo apartamiento del arte normativo con el consecuente acercamiento al dominio de la invención, unida esta nueva concepción del arte a los episodios biográficos de la grave enfermedad que le deja sordo, las

relaciones íntimas con la duquesa de Alba y los vínculos de amistad con el círculo de intelectuales ilustrados. La conclusión es que Goya tenía necesidad de una serie de estampas satíricas que dieran respuesta múltiple a su percepción inventiva del arte, su progresivo aislamiento, su desconfianza del ser humano y sus inquietudes sociales de raíz ilustrada (REAL academia de bellas artes, 2015, p.01).

Goya, por meio destas pinturas, faz severas críticas à sociedade. São quadros críticos com temas variados, mas destacamos o quadro *Amor y muerte* desta série para demonstrar que a morte, novamente, faz parte de sua arte, e que isso é um forte indício de melancolia. Também destacamos que sua própria situação pessoal (doença, velhice, surdez) o faz criar quadros que remetem a reflexões existenciais. É possível que Goya possa ter representado, neste quadro, suas próprias dores de amor, o que está intimamente ligado à melancolia. Tomamos como respaldo para essa análise o estudo de Bartra (2001), citado por Bongestab (2011), que discute a relação entre melancolia e amor, salientando que os efeitos devastadores que o amor poderia ocasionar haviam sido amplamente discutidos desde os tempos mais antigos (BONGESTAB, 2011). A seguir, mostramos o quadro *Amor y muerte*, da série *Caprichos* de Goya, a fim de ilustramos a nossa análise sobre amor e melancolia:



Desastres de la guerra. *El amor y la muerte*. (1810-1815). Goya.

Também, desta série, destacamos o quadro *Votaverunt*, em que Goya representa seu (suposto) grande amor, Cayetana. Nossa escolha se deve ao fato de, no filme, Goya recordar-se do quadro e questionar para onde estão levando o seu amor: “Cayetana, meu amor. Minha vida. Para onde a estão levando? Que fizeram estes animais com você?” (SAURA, 1999). Esta cena nos remete, novamente, ao um personagem melancólico que sofre por amor. A cena mostra Goya, já velho, recordando-se dele próprio jovem. Ele se vê jovem e melancólico, questionando o destino de sua amada. A seguir, mostramos a pintura de Goya projetada por Saura, na qual aparecem as figuras do personagem velho e jovem, ao mesmo tempo:



Cena 3: (SAURA, 1999).

No quadro mostrado acima, vemos, à esquerda, a sombra de Goya, já velho, e, à direita, o personagem jovem. E o quadro *Volaverunt*, que se encontra no Museu do Prado é o que segue:



Desastre de la guerra. Volaverunt. (1810-1815). Goya.

Nos arquivos do Museu do Prado existe o seguinte comentário sobre o título desta pintura de Goya:

[...] El vocablo latino ‘posee varios significados, ya que además de su traducción literal *devolaron*, existe una acepción referida a la pérdida de algo. En Aragón, tierra natal de Goya, se dice ¡*Volaveruntquiteria!* para enfatizar la falta de aquello que se tenía. Perder el afecto, en palabras de un antiguo amante (...): ‘¿Qué fue de su pasión? Acabó. ¿Y de vuestro cariño? *Volaverunt*’. Como es habitual en los títulos de otros *Caprichos*, el vocablo latino *Volaverunt* posee varios significados, ya que además de su traducción literal –‘volaron’– existe una acepción referida a la pérdida de algo. (GOYA en el Prado (*Volaverunt*), 2015).

Baseados no significado de *Volaverunt*, verificamos uma característica própria da melancolia: a perda de algo. Mais uma vez, então, podemos confirmar a presença de contornos melancólicos na obra de Goya.

Na sequência que escolhemos para exemplificar a melancolia de Goya, o personagem demonstra vontade de voltar a fazer gravuras, mas, em seguida, queixa-se da falta de saúde que o impossibilita de dar continuidade ao trabalho: “Gostaria de voltar a fazer as minhas gravuras, mas a mão e a vista. Deixa para lá [...]” (SAURA, 2015), queixa-

se para a filha. Em seguida, pensa e fala para si próprio: “Passa o dia se queixando. Velho dos diabos” (SAURA, 1999). Mais uma vez, então, comprova-se o caráter melancólico de Goya, que, velho e doente, se sente desolado e sem forças para trabalhar.

Damos sequência a nossa análise com uma cena em que a esposa do personagem questiona a tristeza retratada por ele: “Estas pinturas são tristes e escuras. Não pode pintar algo mais alegre?” (SAURA, 1999). Goya pergunta o que ela acha que ele deveria pintar: “paisagens primaveris, buquês de flores, gente sorrindo de felicidade, crianças e apaixonados? Não vivemos em uma época alegre” (SAURA, 1999). Também identificamos melancolia nesta cena, pois Goya opta por representar a escuridão e tristeza, em vez de coisas alegres, já que, como ele mesmo afirma, não há coisas alegres para serem representadas, pois não se vive um momento alegre.

Esta época triste a que se refere Goya pode estar relacionada a sua própria vida (doença, velhice e surdez), mas também, muito provavelmente, pode referir-se à situação político, econômico e social da Espanha. O pintor foi testemunha do declínio do império espanhol e de uma guerra, cujo derramamento de sangue perdura em suas pinturas. Era dono de ideias iluministas, mas a invasão das tropas napoleônicas faz cair por terra os seus ideais, refletindo-se na série de pinturas intitulada *Desastres de la guerra*. Na citação que segue, apresentamos as falas do personagem, ao recordar-se de uma reunião com os amigos de exílio. Nela, ele pede por uma Espanha livre de tirania e pela não guerra: “Por uma Espanha livre de tirania! Por uma Espanha iluminada, sem guerras nem crueldades! [...]” (SAURA, 1999). Em seguida, os amigos cantam uma canção em que pedem pela liberdade:

- Um viva aos liberais!
- Viva!
- Morte a Fernando VII!
- Que morra!
- Um viva aos liberais! (SAURA, 1999).

Esta citação representa a cena em que Goya mostra sua insatisfação por este momento político, econômico e social da Espanha. Esta insatisfação é retratada na série *Desastres de la guerra*, em que representou a violência e inutilidade da guerra da independência espanhola. Lembramos aqui que uma guerra deixa muitas marcas na sociedade que passou por ela. Goya capta e representa este sofrimento, a morte e os traumas sofridos pela população espanhola na Guerra da Independência Espanhola na série

Desastres de la guerra. Estes quadros, povoados por sonhos e pesadelos e seres deformados pelo horror da guerra nos remetem, tanto à melancolia do autor, que viveu a guerra, como a melancolia da sociedade espanhola que também passou pela experiência desastrosa dessa guerra. A seguir, apresentaremos alguns quadros desta série, a fim de ilustrarmos esta parte da nossa análise. Os dizeres e as figuras demonstram tristeza e melancolia, o que poderemos comprovar nos quadros escolhidos por nós.

O primeiro quadro intitulado *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer* mostra o sentimento de desamparo do homem representado na tela, sozinho de joelhos diante da tragédia que se aproxima:



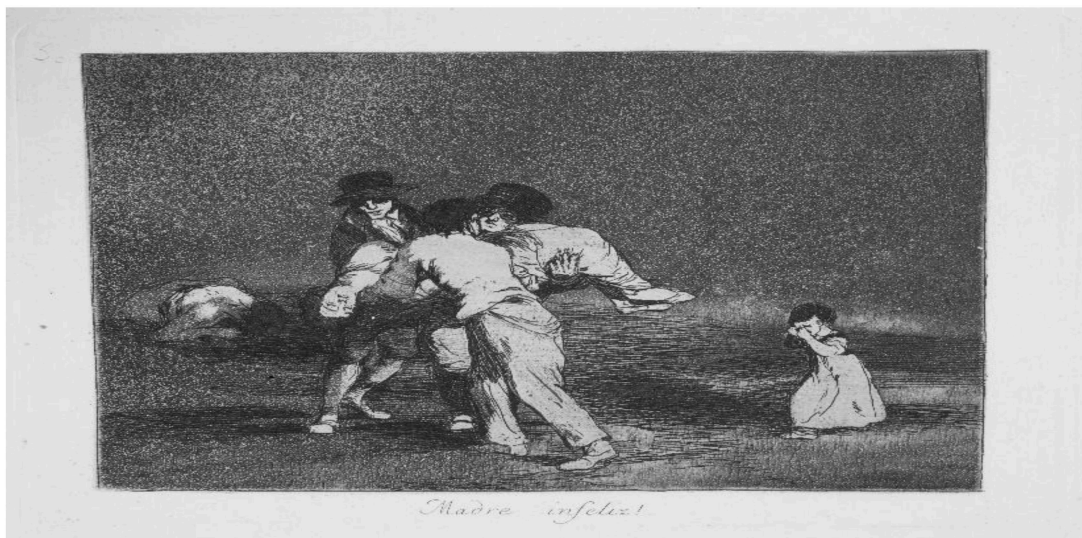
Desastres de la Guerra.(1810-1815). Goya.

Este quadro é interpretado como uma alegoria do miserável povo espanhol abandonado por seus governantes ante a invasão francesa. Nos arquivos do Museu do Prado, onde se encontra esta pintura, há o seguinte comentário sobre o quadro:

Lejos del sentido político que caracterizó las estampas propagandísticas de su tiempo, Goya por el contrario mostró en esta primera estampa la quiebra del concepto humanístico de la vida, la crisis que comienza en su época y que va a ser una de las constantes del arte moderno (GOYA en el Prado (*Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer*), 2015).

Na sequência, escolhemos o quadro que tem como título *Madre infeliz*. Esta pintura representa uma mãe morta e a filha pequena que a acompanha: “[...] la condición de madre de la mujer está subrayada por la presencia de su hija pequeña, al tiempo que el adjetivo

infeliz que luego añadió a la estampa expresa la adversidad de su suerte, que la ha conducido a la muerte” (MUSEU DO PRADO, 2015).



Desastres de la Guerra. *Madre infeliz* (1810-1815). Goya.

A melancolia é muito clara, neste quadro: a mãe é levada por 3 homens e a filha chora a sua morte. De acordo com os comentários relativos ao quadro, nos arquivos do Museu do Prado, Goya usa uma técnica que cria densas atmosferas para realçar as figuras que lhe interessa que sejam interpretadas. Deste modo:

[...]Goya dirige nuestra mirada hacia aquello que quiere destacar: el cuerpo tendido de la madre, los rostros y cuerpos de los hombres que la portan, la niña que llora y, más al fondo, el cadáver de otra mujer víctima de la guerra. Todos ellos crean una secuencia continua, en forma de arco, que acentúa la idea de principio y fin, de vida y muerte (GOYA en el Prado (*Madre infeliz*), 2015).

Ainda podemos destacar baseados nos comentários sobre este quadro nos arquivos do Museu do Prado, que apesar de o título afirmar que a protagonista é a mãe morta, a composição acentua a solidão da menina órfã da guerra. Segundo os comentários:

Por una parte el contraste de los tamaños de los adultos y la niña subraya su indefensión; por otra parte la colocación algo rezagada de la niña que sigue al grupo refuerza la expresión de su soledad en la inmensidad del espacio vacío que la rodea. Magistralmente Goya, con apenas unos trazos que esbozan sus manos enjugándose las lágrimas, representa ella tan inconsolable de la niña ante la desgracia y su incierto futuro (GOYA en el Prado (*Madre infeliz*), 2015).

Concluimos que a mensagem do quadro que expressa a morte da mãe e a solidão da filha, que chora e está diante de um futuro incerto, mostra os traumas vividos pela sociedade espanhola em função da guerra de independência da Espanha. Os traumas vividos pela guerra podem gerar a melancolia de uma sociedade. E é isso que interpretamos neste quadro: a melancolia vivida pela sociedade espanhola causada pelas atrocidades da guerra de independência da Espanha, retratado por Goya de forma bem clara em *Madre infeliz!* No qual, uma mãe chora pela morte de seu filho durante a guerra civil espanhola. Além disso, esses traumas de Goya não podem se resumir aos fatos e as experiências traumáticas vividas durante a guerra, mais também as experiências traumáticas pessoais de Goya, como foi o suposto caso amoroso com Cayetana.

Embora não se tenha certeza se Cayetana realmente tenha sido amante de Goya, esta relação aparece no filme de Saura constantemente. Na cena que segue, ele mostra um quadro com a pintura de Cayetana para a filha e confessa que a amava: “Dia e noite só pensava nela. Não conseguia fazer outra coisa. Dia e noite desejava acariciá-la, beijar seus lábios e seus seios, sentir seu corpo. Tinha ciúme dos seus amantes, de qualquer um que olhasse para ela [...]” (SAURA, 1999). Ao mostrar o quadro pede que a filha olhe para a inscrição no chão dele, que dizia: Só Goya. Depois, segue contanto sobre Cayetana: “Era uma mulher caprichosa, veemente e apaixonada. Às vezes parecia melancólica e triste [...]” (SAURA, 1999). Entendemos que o fato de Goya reconhecer a melancolia em Cayetana reforça nossa ideia de que ele também o seja. Na sequência, Goya relata a morte de Cayetana para Rosarito:

Cayetana era parte de um obscuro complô para destruir a rainha. Ela odiava a rainha. E a rainha ordenou que a matassem [...]. Essa bruxa a odiava. Tive de pintar a rainha muitas vezes e sempre achei desagradável, com essa expressão desagradável e mesquinha da sua boca. Odiava Cayetana e sua beleza, sua desenvoltura e vitalidade. Queria suas riquezas. Além disso, todos sabiam que Godoy, amante da rainha também havia sido amante da duquesa. A rainha Maria Luisa a envenenou tendo Godoy como cúmplice [...] Coitadinha! Morrer envenenada como um animal! (SAURA, 1999).

Voltamos a tocar, aqui, na relação melancolia e mal do amor. Percebemos um Goya triste e melancólico, aterrado pela perda da mulher que amava, envenenada pela rainha. Dando continuidade às memórias contadas à filha, Goya se queixa de si próprio dizendo que no passado tinha sido covarde, que tinha tido fraquezas que não o agradavam. Que havia mentido em algumas ocasiões: dito sim, quando devia dizer não. Que tinha pintado

gente medíocre que não merecia suas pinceladas. Mas não podia escolher. Também havia pintado gente que admirava. Na sua insolência, afirma o personagem, tinha custado muito chegar onde ele chegou:

[...] Muitos sacrifícios e dissabores, superar a inimizade e a inveja dos companheiros, as críticas de alguns, lidar com os perigos da inquisição. Era difícil chegar onde eu cheguei: pintor da corte e diretor de Artes de San Fernando. Mas há algo que me satisfaz: nunca fiz concessões. Algumas pequenas sim, fraquezas humanas. A verdade é que era difícil viver na corte de fantoches. Pensar que numa época me orgulhei de pertencer a ela, quando o que faltava na Espanha é que todos soubessem ler e escrever, seguir o exemplo da França e do Iluminismo. Aqui, a única coisa que havia era a ignorância, a corrupção e a calúnia (SAURA, 1999).

Aqui, mais uma vez podemos pensar nesse sentimento de desolação do personagem como uma característica marcante de melancolia. A seguir, segue lamentando-se, novamente, da época vivida por ele, na Espanha e da sua desilusão em relação à França.

Que época mais sinistra coube a nós. Desejava outra coisa para o meu país. Mas a ignorância, as intrigas e a corrupção se apoderaram de tudo. Nós, liberais, acreditávamos que a França, nosso modelo nos ajudaria a iluminar o povo analfabeto e abandonado por Deus e seus monarcas. Mas a França queria seu próprio benefício e a invasão da Espanha por seu exército e a imposição de um novo monarca. Mais tarde, a audácia de que um irmão de Napoleão comandaria nossos destinos fez transbordar nossa paciência (SAURA, 1999).

Dessa desilusão com a França, destacamos o quadro pintado por ele, intitulado *Muertosrecogidos*, que retrata o massacre do povo espanhol pelos franceses.



Desastres de la Guerra. *Muertosrecogidos*.(1810-1815)

Saura, no filme, reproduz esta pintura na tela, com mostramos a seguir:



Cena 4: (SAURA, 1999).

Quadro e cena são carregados de dor. A morte, presente nas duas obras de arte (pintura e filme) corroboram com a nossa ideia de demonstração de um personagem melancólico, neste caso, pela desilusão com o período vivido, nos casos retratados anteriormente, pela dor do amor e, ainda, com comentamos anteriormente, pela nostalgia e saudade de viver no campo.

A fim de finalizarmos este capítulo, mostraremos uma das cenas finais em que o personagem, fisicamente e mentalmente, mostra a melancolia de forma muito clara. Primeiramente, apresentaremos suas últimas palavras no filme e posteriormente a cena que capturamos, para mostrarmos como a imagem corrobora com a nossa ideia de personagem melancólico: “Minha vida transcorreu como um sopro. Esqueci como eu era quando criança. Esqueci como eu era quando jovem e agora: Que sou eu agora? ” (SAURA, 1999).



Cena 5: (SAURA, 1999).

A imagem apresentada acima nos mostra sinais de desolação e melancolia do personagem, criado por Saura, no filme *Goya em Burdeos* (1999). Destacamos aqui, que segundo o próprio Saura³, ele se baseou na obra de Jacques Fauqué: *Goya y Burdeos* (1824-1828), livro que contém um relato completo do exílio do pintor: “El Doctor Jacques Fauqué llevó a cabo para realizar este libro investigaciones profundas en los archivos de Burdeos”(SOBRE arte contemporâneo, 2015).

Além de se basear nesta obra, Saura também se baseou em cartas de Goya⁴, publicadas em 1982, nas quais há reflexões do pintor: “En esta correspondencia podemos encontrar reflexiones del artista sobre su pintura, su estilo, sus aspiraciones, sus ideas políticas, etc.[...] (SOBRE arte contemporâneo, 2015).

Embora a intenção de Saura⁵ não tenha sido fazer uma análise psicológica de Goya, como ele mesmo explica, a forma como ele mostrou sua visão pessoal, a partir das fontes estudadas sobre o pintor, acabou nos direcionando para uma visão de um personagem melancólico, que à beira da morte, revive suas memórias, narrando-as ou contando-as para a filha de forma nostálgica e impregnadas de melancolia.

³ Informação obtida no blog *Sobre arte contemporâneo, cine y otros*. (2015).

⁴Ibid (2015)

⁵Ibid (2015).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisamos a melancolia da personagem Goya, tomando como base o texto *Luto e melancolia*, de Freud (1915), que destaca como principais características da melancolia: um estado de tristeza e abatimento profundo, marcada por um comportamento depressivo, desanimador e pessimista, traços que identificamos em Goya.

Em algumas cenas, identificamos também que o personagem apresenta melancolia relacionada à nostalgia e saudade do campo, o que comprovamos através do estudo de Bartra (2001), citado Bongestab (2011), que afirma que no fim Império, muitos setores da sociedade espanhola viam a corte como uma fonte de calamidades e de doenças. O campo era visto como um espaço natural de liberdade, como um lugar onde as futilidades e as banalidades mundanas se perdiam e a vida rural passou a ser vista como o caminho da felicidade e salvação.

Identificamos também relação entre a melancolia expressada pelo personagem com o mal do amor, ou seja, o pintor apresenta um estado de sofrimento, que, muito provavelmente, estaria relacionado à perda da mulher amada. Bartra (2001), citado por Bongestab (2011), discute essa relação entre melancolia e amor, salientando que os efeitos devastadores que o amor poderia ocasionar haviam sido amplamente discutidos desde os tempos mais antigos.

Em algumas cenas do filme, o envelhecido e doente personagem relembra fatos marcantes da sua vida, principalmente aqueles que serviram de inspiração na produção artística. Em muitas cenas do filme, o personagem relembra, melancolicamente, essas obras, telas e pinturas, principalmente, aquelas que retratam os infortúnios e as desgraças sofridas pela população espanhola na Guerra da Independência Espanhola. A melancolia persiste no personagem, já que o mesmo não consegue se desvencilhar desses fatos e resignar-se com a atual condição de velhice e enfermidade.

Assim sendo, as cenas destacadas no decorrer do trabalho apresentam estados de melancolia no personagem, sobretudo pela desilusão e tristeza durante o período vida representado no filme marcado pela nostalgia em relação aos amores e aventuras passadas, das quais agora somente restam lembranças e memórias.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Letícia Ventura Borges. *A Espanha vista por Goya*. Monografia de Final de Curso, Curso de História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 1999.

BARTRA, Roger. *Melancolía y cultura: notas sobre enfermedad, misticismo, cortesía y demonología en la España del Siglo de Oro*. 1997. Disponível em: http://www.hemerodigital.unam.mx/ANUIES/ibero/historia/historia8sec_4.html: Acesso em: 25 set. 2015.

BONGESTAB, Cristina. Tese de Doutorado. *Memória e melancolia na obra de Carlos Saura*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: UFRJ/FL, 2011.

FRANCISCO de Goya, *Goya en la actualidad*, 2009. Disponível em: <http://frandegoya.blogspot.com.br/>. Acesso em: 18 set. 2015.

FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia. In: *Introdução ao Narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos* (1915). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GOYA y LUCIENTES, Francisco de. *Muertos recogidos*. Serie Desastres de la guerra. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/muertos-recogidos-1/>. Acesso em: 5 set. 2015.

_____. *Amor y muerte*. Serie Desastres de la guerra. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museo_del_Prado_-_Goya_-_Caprichos_-_No._10_-_El_amor_y_la_muerte.jpg. Acesso em: 5 set. 2015.

_____. *Madre infeliz*. Serie Desastres de la guerra. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Prado_-_Los_Desastres_de_la_Guerra_-_No._50_-_Madre_infeliz!.jpg. Acesso em: 5 set. 2015.

_____. *Volaverunt*. Serie Desastres de la guerra. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museo_del_Prado_-_Goya_-_Caprichos_-_No._61_-_Volaverunt.jpg. Acesso em: 3 set. 2015.

_____. *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer*. Serie Desastres de la guerra. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/tristes-presentimientos-de-lo-que-ha-de-acontecer-1/>. Acesso em: 6 set. 2015.

GOYA en el Prado. *Volaverunt*. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/volaverunt/>. Acesso em: 5 set. 2015.

GOYA en el Prado. *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer*. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/tristes-presentimientos-de-lo-que-ha-de-acontecer-1/>. Acesso em: 7 set. 2015.

GOYA en el Prado. *Madre infeliz*. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/madre-infeliz-1/>. Acesso em: 7 set. 2015.

LEIJNSE SCHMORAK, Adriana. *Goya en Burdeos* (2010). Disponível em: http://www.cinecritic.biz/es/index.php?option=com_content&view=article&id=266:goya-en-burdeos&catid=1:categoria1cinecritique. Acesso em: 18 set. 2015).

OTERO VÁZQUEZ, Eva. *Un pintor de película: Francisco de Goya en el cine*. Universidade de Santiago de Compostela. Disponível em: http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/11373/pintor_otero_CIHC_2010.pdf;jsessionid=F72BE84EB6F46413088F278DD369FA3E?sequence=1. Acesso em: 3 set. 2015.

REAL academia de bellas artes de San Fernando. Disponível em: <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/goya/goya-en-la-calcografia-nacional/caprichos/>. Acesso em: 5 set. 2015.

ROUDINESCO, Elisabeth. PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SAURA, Carlos. *Goya em Burdeos* (1999). Disponível em: Utorrent Download.

SOBRE arte contemporáneo, cine y otros.(2015). Disponível em: <http://aclararte.blogspot.com.br/2006/12/estructura-narrativa.html>. Acesso em: 25 set. 2015.

TODOROV, Tzvetan. *Goya à sombra das Luzes*. Trad. Joana Angélica d'Avila Melo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.