



Francisco de Goya, *Ya no hay remedio* (gravura 15 dos *Desastres da Guerra*, 1808-1813)

# GOYA, OS DESASTRES DA GUERRA

Rui Tavares

Corria o ano de 1813. Os franceses tinham retirado de Madrid a 17 de Maio e Francisco de Goya y Lucientes pensou finalmente poder publicar um novo conjunto de «caprichos», semelhantes aos que havia editado em 1799, mas inteiramente dedicado aos «desastres da guerra» que então terminava. Havia realizado essas novas gravuras entre 1808 e 1813, anos dilacerantes para ele, liberal e «afrancesado», principalmente depois que acedera ao convite do general Palafox e regressara à sua cidade natal, Saragoça, onde assistiu ao temível cerco de dez meses imposto pelos franceses e a brutal tomada da cidade, após um bombardeamento de quarenta e dois dias, a 21 de Fevereiro de 1809.

As 69 gravuras realizadas até Maio de 1813 reflectiam bem as terríveis contradições que desde então sentia. Os seus títulos, gravados à mão em cada estampa, eram «pirronistas», como então se dizia; ou seja, ultracépticos e pessimistas. *No se puede saber por qué. Murió la Verdad. Y no hay remedio.* As composições eram desequilibradas e grotescas. Os próprios contornos eram tão incertos como as opiniões do autor.

A última estampa desta série de 69 é talvez o exemplo mais exagerado da descrição acima. Tão negra que parece uma só mancha de carvão, representa um cadáver amortalhado rodeado por veladores. Estes assistem boquiabertos à mão do morto que se ergue numa posição impossível e escreve o seu veredicto (sobre quê?): *Nada*. Em baixo, o título de Goya acrescentava *Nada: así se llama*.

## ANTECEDENTES

Os sentimentos contraditórios não eram novidade para Goya. Depois de ter desistido de tornar-se pintor da corte, após duas tentativas fracassadas de ingresso na Real Academia de Belas-Artes de Madrid na década de 1760, foi finalmente chamado por Carlos III. No entanto, desde 1774 até ao início da década de 1790 Goya pintaria quase exclusivamente cartões para tapeçarias de temas bucólicos, tarefa que considerava pouco estimulante e até indigna para o seu talento. Quando após a morte de Carlos III fez saber que se recusaria a pintar mais cartões para tapeçarias, foi inesperadamente nomeado pintor-

-mor de Carlos IV, um monarca por quem não nutria respeito. Como se sabe, esta opinião é bem visível no célebre retrato *A Família de Carlos IV*, no qual a realeza parece não passar de um grupo vaidoso, arrogante e tão pouco inteligente que assusta até mesmo as crianças da família. Ao contrário do que seria de esperar – ou talvez não – a própria rainha não deu por nada e foi muito elogiosa em relação à pintura. Só mais tarde Goya deixou de receber quaisquer encomendas directas dos soberanos, não se sabe se após uma observação mais demorada da tela.

Quando as tropas de Napoleão entraram em território espanhol para invadir Portugal, Goya esperou que se cumprisse então a promessa que a Convenção francesa fizera em 1793 aos espanhóis: «Seja levada a liberdade ao clima mais belo e ao povo mais magnânimo da Europa!» Mas a devastação da sua *pátria chica*, aliada ao levantamento madrilenho do 2 de Maio de 1808 e dos fuzilamentos do dia seguinte, terão aberto a ferida. Os *Desastres da Guerra* são a expressão de um triplo isolamento de Goya; ao isolamento político deve acrescentar-se o corte físico da surdez quase total de que padecia desde 1792 e que terá reforçado a sua visão ultra-individualista da criação artística. Em carta desse mesmo ano à Academia declara que «não existem regras em pintura», o que o afasta radicalmente dos seus amigos neoclassicistas.

## TÉCNICA

A técnica da água-forte, pela qual Goya se interessara anos antes, permitia uma criação mais espontânea do que na gravura tradicional a buril sobre metal ou sobre madeira. Nestes dois casos, a gravura é precedida de um desenho prévio que é depois transcrito para a matriz, muitas vezes pela mão do «abridor», diferente da do desenhador. O resultado é frequentemente mais frio e cerebral. Na água-forte, contudo, o desenho era realizado directamente com um estilete sobre uma placa de cobre envernizado que, depois de mergulhado em ácido, ganharia o relevo necessário para a impressão. A intervenção do desenhador era mais próxima do resultado final. A gravura, cuja realização não era muito diversa da do desenho comum, permitia a Goya dar uma grande difusão a desenhos que praticamente poderiam ter saído do seu bloco de notas.

Os caprichos de Goya, incluindo estes que só depois viriam a ganhar o nome de «Desastres da Guerra», utilizavam uma derivação da água-forte chamada água-tinta. A sua grande vantagem era que, através da aplicação de camadas de pós granulados, se conseguiam obter superfícies homogéneas de cinzentos com uma textura rugosa, ou «manchas zonais» que separavam a cena em várias amplitudes de luz. No célebre «capricho» *El sueño de la razón produce monstruos*, existe uma nítida diferença de gradação entre a figura da razão adormecida no primeiro plano, que é quase branca, e os planos sucessivamente cinzentos e negros dos monstros que o sono ou sonho (a palavra espanhola *sueño* permite as duas traduções) da razão produz.

Nos *Desastres da Guerra*, contudo, Goya abandona estas potencialidades que tanto o haviam fascinado e opta por um desenho ainda mais directo e livre sobre a própria

chapa, que recobre de marcas e riscos até enegrecer quase toda a composição, como se o seu estado de alma já não pudesse mais poupar ninguém – nem a razão, nem os monstros.

## NADA

Os *Desastres da Guerra* ficaram quase meio século por publicar. Em primeiro lugar pela falta de viabilidade económica das colecções de estampas de Goya, em que ele apostava por medo de perder a sua subvenção de pintor-mor e por cansaço de realizar encomendas de retratos em telas a óleo. Os lucros realizados pela edição dos primeiros «caprichos» estavam longe de corresponder às expectativas do seu autor e editores. Em segundo lugar, porque as hipóteses de estabelecimento de uma monarquia constitucional se desvaneceram com o regresso de Fernando VII ao trono e a perseguição geral a todos os «afrancesados». A publicação de estampas tão polémicas deveria esperar por tempos mais seguros para o próprio Goya, que não deixaria de ser suspeito mesmo depois da realização das suas grandes telas patrióticas de 1814-1815 sobre os acontecimentos do Dois e Três de Maio.

Sem hipóteses de publicar, Goya decidiu aumentar a série, acrescentando-lhe 13 estampas de «caprichos enfáticos». O conjunto das chapas ficaria depois escondido em casa do seu filho Javier até à morte de Francisco Goya em Bordéus em 1828, aos 82 anos. Javier vendeu as chapas à Real Academia das Belas-Artes em 1853, um ano antes da sua morte. Foram finalmente publicadas em 1863. Nessa ocasião os editores tentaram, em vão, disfarçar o ateísmo amargurado da gravura 69 mudando o seu título de *Nada*. *Así se llama para Nada. Ello dirá.* <sup>RI</sup>

## LEITURAS

BLAS, Javier [et al.], *El libro de los caprichos, dos siglos de interpretaciones, 1799-1999*, Madrid, Museo Nacional del Prado y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1999.

HUGHES, Robert, *Goya*, Londres, The Harvill Press, 2003.

PAAS-ZEIDLER, Sigrun, *Goya. Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates. Reproducción completa de las cuatro series*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001 [1980].