

Associação Nacional de História – ANPUH
XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - 2007

Goya em Burdeos: dos corredores que se bifurcam

João André Brito Garboggini*

RESUMO: O filme selecionado como objeto de estudo neste trabalho é “*Goya en Buerdeos*” (1999) do cineasta espanhol Carlos Saura, inserido na categoria dos não-documentários. O filme constrói uma biografia ficcional sobre a vida do pintor espanhol Francisco de Paula Jose de Goya y Lucientes (1746-1828). Considerando o pintor mostrado no filme como um *grande homem* (ELIAS,1995: 101) da história da arte, a idéia é verificar e responder a algumas interrogações relevantes. Como seria possível recriar uma noção biográfica a partir de imagens fílmicas? Como pode ser construída uma realidade fílmica relativa à vida de determinado pintor, como personagem de um filme?

Palavras-chave: Recepção cinematográfica, Biografia Ficcional, Pintura

ABSTRACT: The object of study for this work is the film “Goya en Burdeos”(1999) directed by the Spanish director Carlos Saura, inserted in the category of non-documentary movies. The film is constructed in a kind of fictional biography about the life of the Spanish painter Francisco de Paula Jose de Goya y Lucientes (1746-1828). Considering that the painter is showed in the movie as a great man (ELIAS,1995: 101) of Art History, the idea is to verify and answer some relevant questions. How could be possible to recreate a biographical notion from filmic images? How could be constructed a filmic reality related to a life of a specific painter as a film character?

Key-words: Cinematographic Reception, Fictional Biography, Painting

Observações sobre como o cineasta Carlos Saura mostra a vida do pintor Francisco de Paula Jose Goya y Lucientes

Quando a pintura é mostrada no cinema, está sujeita a uma segunda subjetividade, neste caso a do cineasta, que se manifesta pela arte cinematográfica. Assim, as particularidades da visão do pintor serão vistas através de uma refração causada pela singularidade que o cineasta utiliza para mostrar a vida deste como personagem. Mesmo uma obra fílmica documental está sujeita a esta refração que pode enfatizar aspectos selecionados arbitrariamente pelo cineasta.

Mesmo como um personagem fílmico, o pintor pode ser representado em determinado trecho de sua vida, revelando uma parte de sua história. Assim, além de contar a

* Docente do Centro de Linguagem e Comunicação – PUC-Campinas. Mestre em Multimeios (UNICAMP). Doutorando em Educação e Artes (UNICAMP).

história do pintor, um filme pode contar a história de sua obra, elaborando uma realidade fílmica¹ que pode ser considerada uma referência da vida do artista e de suas obras. Outra forma de mostrar a vida do pintor é criar uma realidade fílmica sem ter por base acontecimentos reais, fantasiando sobre a sua vida e suas criações, como num romance.

Goya em Burdeos é o projeto mais antigo da carreira de Carlos Saura, cineasta espanhol, que produz, desde 1950, uma filmografia que oscila entre a crítica às instituições da Espanha e o registro da cultura popular do país. Na filmografia de Carlos Saura destacam-se vários filmes sobre a música e a dança espanholas. Exemplo disso são *Bodas de sangre* (1980), *Carmen* (1983), *El amor brujo* (1986), *Sevillanas* (1992), *Flamenco* (1995), *Tango* (1998), entre outros.

Seu filme *Goya em Burdeos*, de 1999, além de propor uma visão da biografia do artista, procura estabelecer uma ambientação que retoma diversas composições e mesmo texturas visuais que remetem diretamente à obra do pintor espanhol, não se atendo apenas em narrar sua vida, mas em recuperar, nas imagens, características estéticas utilizadas por Goya para elaborar o seu estilo. Trata-se de um filme sobre o pintor e sua pintura, mas em algumas seqüências o filme retoma uma das características da obra do cineasta: referências a cultura popular espanhola. Saura teatraliza as pinturas, conferindo-lhes movimento.

Uma das seqüências mostra a encomenda e a realização do *Milagre do Santo* (1798), obra sobre um milagre de Santo Antônio de Pádua. A narrativa na voz de Goya é transposta para uma encenação do que deveria a ser pintado por Goya. Nesta seqüência fica clara a opção por teatralizar as cenas fílmicas e a fusão do desejo do pintor em aproximar o tema sagrado do milagre do santo, com o povo de Madri.

Saura coloca a personagem Goya no cenário de uma festa popular, onde o pintor vê uma multidão, que pode ser uma síntese daquilo que tanto o cineasta, como o pintor, sonhariam ser o povo de Madri. Ao fundo, sob uma luz amarelada, um painel faz uma clara referência, à tela de Goya, *La Pradera de San Isidoro* (1787). Goya passeia por sua tela, observa rostos, ouve o burburinho, presencia cenas de dança, ao ritmo da música de

¹ A realidade fílmica se manifesta através da construção de um espaço fílmico que é suportado por um espaço real “presente”, “conferível”. (OLIVEIRA, Bernardo, *Política e Cinema em Alfred Hitchcock* www.geocities.com/hollywood/cinema/4680/politicaecinemaemhitchcock.html, capturado em 11/12/06).

castanholas, como se planejasse sua pintura. Encerrando a seqüência, Saura mostra a pintura na cúpula da igreja de Santo Antonio de la Florida, em Madri, para onde fora encomendada.



Biografia Fílmica de Goya

Na abertura do filme, ao som de uma música tipicamente espanhola, um *travelling* mostra, sobre um chão de terra sombrio, objetos como cordas, facas e cutelos, sobre um banco de abate, uma bacia com sangue e pedaços de carne. A luz saturada avermelha-se até alcançar o cadáver de um touro, provavelmente abatido em uma tourada. Como num matadouro, a grande peça de carne é pendurada. Com esta imagem no centro da tela, a câmera vai fechando em *zoom in* no interior da peça suspensa e, num efeito de fusão, vai se transformando no rosto de um homem envelhecido, deitado em sua cama, sob uma luz âmbar. O olhar opaco, melancólico. A música se encerra. O homem pergunta-se: “Onde estou?” Levanta-se da cama, calça seus chinelos. “Para onde me trouxeram? Quem me trouxe aqui?”. Anda em direção à luz que emana da janela aberta. Num plano de fora do quarto, o homem desenha com o dedo na janela embaçada, uma espiral. Ele diz: “A espiral é como a vida.” Seu quarto forrado de papel de parede vermelho, respira uma luz azulada, que se alterna com o escuro. Ele vê, ao lado de sua cama, um vulto que escapa pela porta do quarto. Ele sai do quarto, perseguindo a sombra.

O homem encaminha-se, agora, por um longo corredor branco, de piso xadrez preto e branco. Em profundidade de campo, vê o vulto: uma mulher que desaparece no fim do corredor. Abandonado, o homem vê uma cozinha branca cheia de móveis e de painéis de cobre penduradas. Uma criada, agachada, esfrega o chão. Sobre a mesa, dois gansos abatidos, prontos para serem preparados, pingam sangue dentro num balde. Ele continua pelo corredor branco. Repentinamente, está fora de casa. Um cavalo relincha à sua frente. Na rua, as carruagens passam. Perdido na névoa da cidade, trajando um camisolão de dormir e calçando

chinelos, observa os transeuntes e se pergunta mais uma vez “Onde estou?” Um outro homem de sobrecasaca e cartola, aproxima-se e pergunta se pode ajudá-lo, o velho balança a cabeça negativamente, o homem se afasta. Ele se vira e dá alguns passos; escuta uma música cantada por uma mulher, volta-se e vê uma mulher trajada de negro, que se aproxima e passa por ele, que a reconhece e a chama pelo nome de “Cayetana, o que esses animais fizeram com você?” Ela desaparece. Ele esbarra num casal. Desculpa-se. A mulher, olhando-o de cima a baixo, diz: “Deixe-o, René, é estrangeiro. Deve ser louco.” O casal se afasta certo da loucura daquele homem. Aproxima-se dele então, uma menina chamada Rosarito, que o conduz de volta para casa.

O Goya fílmico não tem futuro. Ele acorda em seu futuro. Está exilado em Burdeos, sul da França. O artista conta para sua filha Rosarito memórias do seu passado. Sua vida de pintor da corte de Fernando VI, onde conhece Cayetana, a Duquesa de Alba, uma influente cortesã e onde planejará suas conquistas pessoais, artísticas, políticas, amorosas.



A criação do medo

Neste filme, a vida de Goya é construída de modo não linear. As recordações de Goya vão montando a personagem do pintor. Após a inserção da personagem no contexto cortesão, o velho Goya encontra-se com o Goya jovem e narra o sofrimento da perda de sua audição, que quase o levou à morte. Em seus delírios febris, a voz do velho Goya dialoga com o jovem Goya sobre os sons que não mais poderia ouvir.

Goya ensina à sua filha Rosarito: a arte concretiza desejos, fantasias, devaneios, delírios, alucinações, sonhos, pesadelos. É como se ele percorresse os corredores de sua surdez. O som de suas memórias produz as imagens dos Caprichos que desfilam pela tela.



O Sonho da Razão produz Monstros (1796)
Água forte da série “Caprichos”

Sentado à sua mesa de trabalho, a luz da janela filtrada pela tela de um difusor, Goya vê os desenhos de Rosarito e discorre sobre o processo de descoberta do próprio caminho nas artes. Confessa que aprendeu muito com seus mestres: influências necessárias até a descoberta de um caminho pessoal, que só pode ser percorrido por quem o faz. Fala de suas habilidades de toureiro, quando jovem, que nunca empunhou uma arma que não fosse o pincel e que alcançou a “idade da sabedoria”. Agora, com 80 anos vividos e com a surdez, escuta coisas que antes não ouvia, com seus ouvidos interiores. Ele propõe que Rosarito escute com seus ouvidos interiores ruídos terríveis como o de centenas de touros, pisoteando a terra; uma mulher chorando porque mataram seu filho; o grito da dor, os estampidos dos canhões, o disparo dos fuzis, o uivo de uma fera.

Ele diz a sua filha que com a imaginação, pode se cometer os maiores crimes e ninguém pedirá satisfação. Pode subir aos céus, descer ao inferno, ser grande ou infinitamente pequena. Ser uma artista genial, o melhor estrategista, o maior e mais poderoso dos políticos. Só há um perigo. É preciso deter-se a tempo, para não ser devorada pela obscuridade e pela loucura.



À noite, os relâmpagos, a chuva e o vento entrando pelas janelas. Sob a luz das velas, Goya pinta nas paredes de sua casa. Usando sua cartola, rodeada de velas, invoca as imagens de suas pinturas mais fantásticas. Rosarito aparece com medo de seus pesadelos e dos monstros que ela vê nas pinturas que seu pai pinta nas paredes. O pai, a leva por um corredor explicando a diferença entre a crueldade humana e a dos animais.

Goya prossegue durante a noite, pintando. Enquanto pinta, é acometido por uma terrível dor de cabeça que o faz delirar. Ouve sons aterrorizantes e enxerga suas pinturas negras que se sucedem na tela:



O Colosso (1809)



Saturno devorando um de seus Filhos (1820-3)

Goya enxerga à sua volta máscaras hediondas, uma multidão de monstros tenebrosos. Os movimentos circulares da câmera em diversos ângulos, as diversas fusões nas imagens, a luz quente e esmaecida aumentam o desespero e o sofrimento que se passa no interior de sua mente. Os sons e imagens angustiantes diminuem sob o olhar assustado do pintor. Agora ele vê, numa luz azulada Cayetana como um espectro que se afasta num salão de espectros e o abandona mais uma vez.

Numa taverna em Burdeos, o velho Goya desenha uma espiral num caderno, enquanto confraterniza com seus amigos liberais. Exilados na França, bebem o vinho de Burdeos e brindam pela liberdade, pela Revolução Francesa. Brindam por uma Espanha livre de tiranias, sem guerras, iluminada. O velho artista dança solitário, ao som da música que louva os liberais e a liberdade e pede que ele permaneça em Burdeos.

Pintor da Corte

Uma seqüência de imagens alternam o Jovem e o Velho Goya:

O Jovem Goya pinta o retrato de Cayetana, a Duquesa de Alba. Durante a execução do trabalho seus olhares se encontram. Os diálogos calculados encaminham-se para uma troca de pausas e intenções, onde a sedução converge para a intimidade dos dois.



A Duquesa de Alba (1797)

O velho Goya acompanha o processo de impressão de suas litografias, numa oficina gráfica. Ao lado de Rosarito avalia a impressão de uma de suas *Touradas*.

O jovem Goya pinta *A Maja Desnuda*. A modelo é a Duquesa de Alba, uma mulher poderosa, articulada no ambiente cortês, junto à Rainha Maria Luísa, esposa de Fernando VI.



La Maja Desnuda. (1800)

O velho Goya, sozinho, rabisca a figura de Cayetana, descreve suas recordações do corpo da amante. Rosarito espreita seu pai. Pede que lhe conte sobre a Duquesa. O pai lhe mostra o retrato da Duquesa, atentado para o detalhe de seu nome escrito no chão da pintura. Descreve a personalidade de Cayetana. Diz que ela tomava parte de um complô para derrubar a Rainha. Por isso a Rainha mandou mata-la. A Rainha fora retratada por Goya, a contra gosto, diversas vezes. O pintor sempre que realizou obras sobre encomenda para a família real conseguiu imprimir sarcasmo e ironia, fruto de sua antipatia por uma nobreza cortês decadente.

Após a morte da Duquesa, Goya continuou freqüentando ambiente cortês, porém as relações de poder o fizeram entrar em conflito com um lado intolerável de sua personalidade: uma auto-observação disciplinadora de suas relações sociais e mundanas. Suas premeditadas e calculadas atitudes para manter-se na posição de pintor da corte.

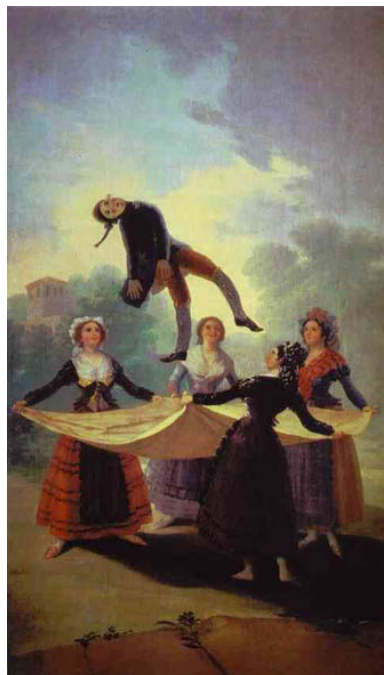
Neste momento, Goya divaga, sobre as dificuldades de sobreviver numa corte de fantoches e sobre as astúcias necessárias a “um perfeito cortesão, senhor de seus gestos, dos seus olhos, do seu rosto que sorri aos inimigos; oculta sua má disposição, mascara suas paixões, contraria o coração, fala e age contra os seus sentimentos.”(ELIAS,1995:79) Os pensamentos da personagem Goya se desenvolvem, enquanto ele percorre, em sua surda digressão, o corredor de um museu imaginário, onde sucedem-se imagens de suas pinturas sob encomenda. Pinturas que não podia deixar de fazer, de pessoas que não mereciam ser pintadas, mas que foram realizadas para conquistar os cargos de Pintor da Corte e Diretor da Academia de San Fernando. Desta maneira, Goya propagaria suas idéias sobre o exemplo iluminista francês, totalmente diverso da realidade espanhola. Após caminhar pelo corredor de pinturas que lhe causavam repugnância, surge à sua frente um jardim onde:

as árvores e as plantas estão dispostas de modo fácil de se abarcar com o olhar, tal como os cortesãos durante o cerimonial cortês. As copas das árvores e os ramos dos arbustos devem ser talhados de forma a apagar quaisquer vestígios de um crescimento desordenado e selvagem. (ELIAS, 1995:198)

Nesta paisagem comedida e cheio de sol, Goya, como que encerrado em sua surdez, troca olhares com sua esposa Josefa e com sua amante Cayetana. Esta o observa com certa reserva, aquela se afasta, demonstrando revolta. Cayetana conversa com outras damas, que ao perceberem o olhar de Goya, silenciam e lançam olhares ambíguos para o pintor. Josefa percebe as intenções da Duquesa e tenta desviar o olhar de seu esposo, desaparece na paisagem verde, onde predominam mulheres e crianças, à sombra de salgueiros.

Numa clara referência à pintura *O Manequim*², algumas cortesãs brincam de manteado com um boneco de pano.

² *Um suplício simulado, o que sofre O Manequim: enquanto as moças risonhas – frescas feiticeiras – formam com os braços a imagem de uma guirlanda, o fantoche oblíquo, projetado para o alto, oferece o aspecto do desespero. A torção, o desajeitamento, a inércia dolorosa do personagem factício nos revelam a vida estranha da matéria – seu cômico e seu poder de terror naquele ambiente comportado onde o riso logo acaba e nos deixa tomados de estranhamento.* (STAROBINSKY,1988:124-127)



O Manequim (1791-2)

Aqui, o olhar de Goya parece racional, irônico, distante das mulheres da corte e das crianças, acompanhado pelas imagens e trilha musical, que desfaz o jardim cortesão idílico, de um romantismo pastoril, quando Josefa corre em direção a um lago e desmaia ao ver dois homens retirando o corpo de sua filha Rosarito do lago.

O velho Goya abre a porta do quarto de Rosarito, para verificar se ela dorme. O cômodo iluminado apenas pela vela que ele traz à mão ao retornar para seu quarto, onde Josefa dorme. Sob uma luz vermelha que ilumina o quarto, Goya deita-se, ao lado de Josefa e a observa com carinho e pena. Ela acorda com os carinhos do marido. Eles se abraçam e Goya confessa que sonhou não sabe com o quê. Talvez as imagens do jardim cortês tenham sido um de seus pesadelos. A luz se apaga.

O jovem Goya entra numa sala, acompanhado por um cortesão que o apresenta *As Meninas* de Diego Velázquez. A pintura é detalhada pela câmera, enquanto são feitos comentários admirados sobre a obra. Goya permanece sozinho na sala e prossegue com suas inquietações. Um diálogo entre as vozes do velho e do jovem Goya:

Durante anos, procurei algo, mas não sabia o quê. E ali estava! Tudo explicado claro e evidente. Uma revelação. Essa era a pintura que eu queria fazer. Uma pintura que parecia inacabada, leve, com aparência de ser feita sem esforço. Fora de tempo espaço e lugar. E com muita delicadeza e sabedoria. (SAURA: Goya em Burdeos)

Enquanto pensa ele se afasta, de costas e não percebe atrás de si vários espelhos encostados na parede, que refletem a pintura de Velázquez. Parafraseando GULLAR (2003:30), Goya está de costas para os espelhos, o quadro está de frente para Goya e para os espelhos, e Velazquéz, de frente para Goya. A câmera de Carlos Saura colocada no lugar do quadro olha para Goya. Saura se coloca no lugar de Velazquéz, que pinta um retrato fílmico de Goya, numa sala fora do tempo. Nos espelhos atrás de Goya a pintura de Velazquéz se fragmenta ainda mais do que a pintura original que constrói diversos vetores de olhares. Ao afastar-se do quadro, a personagem Goya depara-se com os espelhos e vê várias imagens suas refletidas junto às imagens refletidas da pintura de Velazquéz. O Goya fílmico refratado pela câmera do cineasta, diz: “Além da realidade palpável e física – volta-se para os espelhos e continua – ‘está outra realidade, a que nasce da pintura, espelho deformador da vida reflexo de um instante. Realidade mágica onde tudo é possível.” (SAURA: *Goya em Burdeos*)

Os Desastres: Observações Finais

Goya revela seus mestres na pintura: Velázquez, Rembrandt e a natureza. Abre a porta do mesmo quarto do início, onde encontra o velho Goya está deitado. O jovem senta-se ao lado do velho, que repete os nomes de Velazquéz, de Rembrandt e da imaginação.

O velho Goya diz ao jovem sobre a triste época em que viveu e por que passou a Espanha. Um período em que as intrigas, a corrupção, a intolerância, as doenças e a guerra se apoderaram de tudo.

Em diálogo o velho e o jovem Goya discutem as visões de mundo do pintor. A admiração pela França e por seus ideais iluministas que poderiam ser aplicados à Espanha, abandonada por Deus e pela monarquia. Mas a França agora, sob o comando de Napoleão invadiria a Espanha, impondo um novo monarca, desfazendo os sonhos e ideais almejados por Goya.

A partir d’*Os fuzilamentos de 3 de maio de 1808*, Saura mostra a invasão do exército napoleônico na Espanha. A pintura de Goya é uma das imagens que melhor expressa a desumanidade do homem para com o homem. A luz da lanterna ilumina o povo sendo fuzilado e coloca os soldados do exército napoleônico na penumbra que se esvai em trevas.



Os Fuzilamentos do 3 de Maio (1814)

Goya foi um romântico precoce, que vivia no interior da rede de interdependências, característica da sociedade de corte, também presente na corte espanhola e via nas expressões da cultura popular uma reação contra a tensão mantida pela aristocracia de seu país. Suas pinturas negras, seus desastres, seus caprichos mostram a violência da situação social espanhola à época das guerras napoleônicas. São testemunhos de um indivíduo atormentado, mergulhado em conflitos angustiantes.

O cinema filma a pintura e a faz ser pintura duas vezes. É como se a câmera de Saura fosse um pincel que detalha com novos gestos, uma tela já pintada. Carlos Saura “ilumina as trevas do Antigo Regime espanhol, uma metáfora da luz vitoriosa das trevas” (STAROBINSKI,1988:119). As utopias de Goya não se realizaram, mas sua pintura se encontra na passagem dos ideais neoclássicos para os ideais do romantismo. O Pintor filmado por Saura recupera arroubos do romantismo.

Referências Bibliográficas

ELIAS, Norbert, *A Sociedade de Corte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

GULLAR, Ferreira, *Relâmpagos – dizer o ver*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

OLIVEIRA, Bernardo, *Política e Cinema em Alfred Hitchcock*.

www.geocities.com/hollywood/cinema/4680/politicaecinemaemhitchcock.html, capturado em 11/12/06

STAROBINSKI, Jean, 1789, *Os Emblemas da Razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

Imagens – capturadas em 12/12/2006 nos sítios:

<http://www.sonypictures.com/classics/goyainbordeaux/director/index.html>.

http://planicie-heroica.weblog.com.pt/arquivo/2005_05.html

<http://www.spaceandmotion.com/Philosophy-Art-Truth.htm>

<http://www.goya.unizar.es>