

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O QUADRO “AUTO-DA-FÉ” OU “TRIBUNAL DA INQUISIÇÃO”, DE FRANCISCO JOSÉ DE GOYA Y LUCIENTES

João Henrique dos Santos, Prof.
jhsantos@mandic.com.br

Kellen Jacobsen Follador
kellenjf@yahoo.com.br

“O sonho da razão produz monstros. A fantasia desligada da razão produz monstros impossíveis; unida a ela é a mãe das artes e origem de suas maravilhas”. (Goya)

Resumo

O presente trabalho visa a apresentar algumas considerações acerca de uma das mais relevantes e conhecidas obras do pintor espanhol Francisco José de Goya y Lucientes (Fuendetodos, Espanha, 1746 – Bordéus, França, 1828), reputado como, não apenas um dos mais importantes de todos os tempos, como também um dos precursores da pintura moderna. As observações feitas não serão baseadas apenas na história da arte ou no detalhamento das técnicas pictóricas, mas sim na inserção da obra no contexto histórico e político no qual foi composta, mostrando-a como integrante de um mais amplo conjunto de pinturas, gravuras e desenhos do artista no qual o Santo Ofício e seus procedimentos eram satirizados.

Detalhamento técnico

O quadro, denominado “Auto-da-Fé” ou “Tribunal do Santo Ofício” (fig. 1) foi composto entre 1812 e 1819, medindo 46 x 73 cm, sendo uma pintura de óleo sobre madeira, atualmente integrando o acervo da Academia de San Fernando, em Madri. A obra apresenta tons escuros, alternados com focos de luz sobre alguns personagens, dentro de uma técnica bastante empregada por ele e por Diego Velázquez, que permite realçar aqueles elementos aos quais se quer dar destaque na tela, diferindo da alternância de luz e sombras do *chiaroscuro*. O observador encontra-se no mesmo nível do personagem que se encontra no foco central do quadro.

Destacam-se na cena quatro homens, vestidos com o *sanbenito* que se impunha aos sentenciados, após sua condenação, quando se ia cumprir a sentença de relaxamento ao braço secular ou quando se lhes sentenciava ao uso perpétuo do hábito. São, juntamente com outros três homens, vestidos com o hábito branco dos dominicanos, as únicas pessoas vestidas com roupas claras, contrastando com a roupagem negra dos demais participantes da cena retratada.



Figura 1

Os focos de luz do quadro incidem sobre os três sentenciados e sobre o leitor do Santo Ofício, representado no fundo da cena, em posição elevada, destacando-se dos demais integrantes do Tribunal.

São mostrados cabisbaixos o sentenciado em destaque no quadro e aquele que é apresentado em primeiro plano, este de modo especial, como se o artista quisesse transmitir a resignação face à condenação. Destaque-se que, nestes dois elementos, o *sanbenito* é representado com o chapéu cônico apresentando as chamas pintadas, como se fazia com os condenados à morte na fogueira, relaxados ao braço secular do Estado. A representação dos outros dois *sanbenitos* não permite, pelo esmaecimento e difusão de cores e desenhos, inferir qual a pena infligida.

Essa postura contrasta com a dos outros dois sentenciados, um sentado de forma displicente, semi-encoberto pelo que está em primeiro plano, e do outro, com olhar fixo em algum ponto impreciso.

Ostrower assim descreve o quadro e, sobretudo, o ambiente nele representado: “O tema de *A Inquisição* foi pintado por Goya em várias versões. Quem por qualquer razão caísse nas malhas da temível Santíssima estaria perdido, sua vida e todos os seus bens. Mostrando a vítima sempre sentada na frente do júri, membros impiedosos, cruéis e desumanos – a pobre criatura já estava condenada antes de ser acusada. Cinismo e torturas sádicas para ‘salvar almas’. Com tons de cinza e ocre, e pinceladas soltas e curtas Goya cria um ambiente

aterrorizador de penumbra e negras sombras. São imagens de alta dramaticidade. Entretanto, para além de considerações técnicas e formais, não há como ignorar a imensa coragem pessoal que representava, naquela época, escolher uma temática desta ordem”¹

Permitimo-nos transcrever a descrição feita por Hughes² sobre a tela: “[...] mostra o procedimento conhecido como ‘autillo’, a leitura formal das acusações contra os acusados ante o tribunal da Inquisição. Essa cerimônia tomava lugar dentro de uma sala ou uma igreja; ela havia substituído o maior e mais teatral ritual externa do auto-da-fé, no qual o mesmo procedimento era encenado em uma praça diante de uma multidão e na presença de instrumentos de terror: o ferro, a estaca e a fogueira. Este pequeno painel de Goya (...) é um exemplo soberbo de sua habilidade em reunir uma narrativa em um espaço compacto mas absolutamente coerente, traçando um pungente contraste entre juízes e vítimas por meios formais. Há quatro hereges acusados, cada um vestindo a ‘coroza’ de vergonha, os tons rosados em cada um dos chapéus cônicos revelam um tom sardônico da frivolidade dessa triste cena, enquanto que as diferentes orientações e direções às quais os cones estão voltados sugerem a perturbação e o medo que dominam as mentes dos presos enquanto eles estão sentados, suas mãos postas em sinal de submissão, ouvindo a leitura das acusações. Esta recitação é feita pelo leitor, figurado junto à coluna ao fundo e cujo rosto é iluminado por uma vela enquanto ele lê monotonamente o livro com as acusações processuais. Abaixo dele há fileiras de clérigos, incluindo dois dominicanos – a muito temida ordem, os ‘Domine canes’, os ‘cães de Deus’, em seus hábitos brancos. Abaixo destes, à direita, uma figura de preto com um solidén negro e uma cruz peitoral de ouro: o Inquisidor chefe, o qual, pelo gesto de sua mão direita, parece sinalizar algo ao padre à sua esquerda. A figura do magistrado chefe, sentado em primeiro plano, à esquerda, faz contraponto com os abjetos prisioneiros à direita, em uma dessas contraposições nas quais Goya era tão brilhante. (...) Os prisioneiros estão fatigados e amedrontados. O magistrado, que olha absortamente sobre suas cabeças, não está amedrontado, mas muito entediado. Ele já vira aquele drama melancólico muitas outras vezes e agora este era meramente processual para ele. As vidas daqueles hereges não importam para ele. De qualquer modo, eles já estão mortos. O ‘sanbenito’ que cada um veste – a palavra vem de ‘saco bendito’: um supergráfico eclesiástico brilhantemente concebido, uma espécie de casula, com os nomes dos hereges e suas heresias bordadas ou pintadas e as icônicas chamas vermelhas de sua queima proclamando que estão destinados à fogueira. Não haverá alívio, mas o ritual deve continuar. As mós de Jesus devem moer até o fim. Posteriormente, o sanbenito de cada homem será exibido, como a pele de um animal, em cada uma de suas igrejas paroquiais, declarando mais uma vitória sobre a heresia”.

¹ OSTROWER, Fayga. **A grandeza humana - cinco séculos, cinco gênios da arte**. Rio de Janeiro: Campus, 2003, p. 89.

² HUGHES, Robert. **Goya**. New York: Knopf, 2003, p.335-336.

A fixação do recorte temporal da obra

Se as vestimentas de sentenciados e clérigos permitiriam que se situasse o quadro como retratando uma cena do Santo Ofício a qualquer momento, desde seu estabelecimento no século XV, a roupa e a peruca do homem representado à esquerda da obra, em primeiro plano, e a daquele outro, à esquerda em segundo plano, permitem situá-la como representando uma cena entre o final do século XVIII e o início do século XIX, como se depreende das referências feitas por Harvey ao uso dos trajes pretos na Espanha, introduzidos por Carlos V e consagrados a partir de Felipe II³. A austeridade das vestes pretas condiz tanto com a sobriedade que se atribui ao Tribunal do Santo Ofício quanto igualmente com os aspectos mais sombrios do mesmo Tribunal, que Goya tanto denunciava.

À época de Goya, o Tribunal do Santo Ofício já havia perdido bastante de sua influência, sendo, contudo, poderoso o bastante para mover processos e fazer com que fossem retiradas de venda obras consideradas pornográficas, imorais ou que atentassem contra a fé e a religião católica. Deste modo, Goya teve sua “*Maja desnuda*” censurada pelo Santo Ofício e foi obrigado a retirar de venda, em 1797, seus “*Caprichos*” para evitar a intervenção da Inquisição. Mesmo tendo cedido essas obras ao Rei, foi processado pela Inquisição em razão dessas gravuras e pinturas, como relata Ostrower: “Anos mais tarde, na velhice e já no exílio na França, Goya comenta amargamente em carta escrita a um amigo: ‘Los Caprichos, los cedi al Rey, ha más de veinte años... y, con todo eso me acusaron a la Santa’”⁴.

Symmons afirma: “Durante a vida de Goya tais abusos [do Santo Ofício da Inquisição] eram ainda praticados, mas algumas vezes é difícil saber ao certo se os registros de execuções, aprisionamento e confisco de propriedades de acusados eram, em sua origem, religiosos ou seculares”⁵.

A vida de Goya e a situação da Inquisição na Espanha.⁶

Francisco José de Goya y Lucientes nasceu na vila aragonesa de Fuendetodos, na Província de Saragoça, em 30 de maio de 1746. Iniciou sua carreira como aprendiz do mestre saragoçano José de Luzan y Martínez, em 1760. Enquanto tentava obter uma bolsa de estudos em Madri, Goya pintou para os hospitalários, para os jesuítas e para membros da nobreza aragonesa. De um modo

³ HARVEY, John. **Homens de preto**. S. Paulo: UNESP, 2004, p. 91 ss.

⁴ OSTROWER, Fayga. **A grandeza humana**, p. 93.

⁵ SYMMONS, Sarah. **Goya**. London: Phaidon, 1998, p. 161.

⁶ Para um levantamento mais completo da vida e obra de Francisco de Goya foram consultados os trabalhos de Symmons, Hughes, Ostrower e Santos, referidos ao final, na Bibliografia.

especial, seus clientes eclesiásticos ajudaram-no a viajar à Itália, o que lhe permitiu ter contato com trabalhos que tinham como tema tanto assuntos convencionais como mitológicos.

De volta da Itália a Saragoça, continuou pintando trabalhos religiosos, dentre os quais encontram-se as impressionantes pinturas da capela do Mosteiro Cartusiano de Alma Dei e a pintura no coreto da Basílica do Pilar, ambos em Saragoça.

Estes trabalhos e o apoio de seu sogro Francisco Bayeu abriram-lhe as portas da Corte em Madri, onde, em 1774, ele foi escolhido para pintor de desenhos de tapeçaria (pinturas usadas como modelos para tapeceiros). Durante dezesseis anos ele trabalhou para a Real Fábrica de Tapeçaria de Santa Bárbara, enquanto, ao mesmo tempo, estudava Velázquez em detalhe, até familiarizar-se com sua obra, aprendendo especialmente a arte da pintura de retratos.

Em 1780 Goya entrou para a Real Academia de Belas-Artes de San Francisco, depois de haver pintado o Cristo Crucificado, o que lhe garantiu ser homenageado com o recebimento do comissionamento para pintar a Basílica do Pilar, uma honra reservada somente aos melhores pintores daquele período. Este trabalho foi um marco em sua carreira, pois ele, pela primeira vez, rompeu com as convenções do neoclassicismo e consolidou sua visão original. A partir daquele momento ele obteve autorização real para diversos trabalhos até tornar-se pintor do rei em 1786.

Em 1792 ele adoeceu gravemente de saturnismo, o que o deixou completamente surdo. Suas experiências daquele tempo amadureceram seu trabalho e conduziram-no a um ponto de vista mais crítico. O retratismo, sua maior fonte de rendimentos, ganhou novo vigor e autenticidade. Também seus trabalhos religiosos foram afetados por sua nova maneira de pintar, como pode ser visto nos afrescos de Santo Antônio de Florida (Madri), pintados em 1798, especialmente no *“Milagre de Santo Antônio de Pádua”*. Bons exemplos dos retratos por ele pintados àquela mesma época são os retratos do Duque e da Duquesa de Alba (1795). Naquele mesmo ano Goya foi nomeado Diretor de Pintura da Academia de San Fernando, substituindo seu falecido sogro, que morrera em 4 de agosto daquele mesmo ano. Renunciou um ano e meio após sua nomeação. Em 1799 ele obteve a posição de Primeiro Pintor da Corte, o que aumentou consideravelmente seus ganhos.

De acordo com Roberto Alcalá, o desenvolvimento político de Goya deu-se da mesma forma que o de muitos iluministas espanhóis. Ele apoiou o reformismo dos Bourbons e, no final do século, ele amadureceu suas idéias políticas, tornando-se, então, um liberal. A Revolução Francesa e seus efeitos violentos foi observada por ele talvez com grandes dúvidas sobre suas implicações.

De qualquer modo, ele revelou-se em favor do Iluminismo e contra o Antigo Regime.

A invasão francesa levou Goya a um profundo abismo de amargura e ele teve que equilibrar-se na Corte, cuidando de não atrair sobre si a indesejável atenção dos membros reacionários da Corte de Fernando VII.

Em 1808, no início da Guerra de Independência, ele foi a Saragoça a pedido do general José de Palafox, para pintar tanto as ruínas quanto os episódios da defesa da cidade contra os franceses. Goya ainda pintaria um retrato eqüestre desse mesmo general em 1814. Em 23 de dezembro de 1809, ele jurou lealdade ao rei José Bonaparte, mas no ano seguinte ele começou seu trabalho chamado *“Os desastres da guerra”*, o qual somente finalizou em 1820. Em 1814 ele pintou *“O dois de maio”* e *“O três de maio”*, símbolos da resistência popular espanhola contra Napoleão.

Em 4 de novembro de 1814, começou seu processo de “purificação” e várias testemunhas declararam que ele não foi um apoiador do regime bonapartista. Em 1815 a Inquisição, que reputava como obscenas as duas *Maja*, especialmente a *Maja Desnuda*, apresentou provas contra Goya. Depois do final do processo, o posto de Primeiro Pintor lhe foi restituído, mas o rei Fernando VII reduziu o *status* do cargo. No mesmo ano, Goya começou a pintar *“Disparates”*, que só concluiu em 1824.

Aquele tempo remonta o seu *“Album C”*, no qual se encontram algumas de suas mais duras críticas à Inquisição. Em 1819 uma outra doença séria fez inaugurar uma nova fase de seus trabalhos. São daquele tempo as imagens horríveis e alucinatórias. Até 1823 ele viveu isolando-se na sua Quinta del Sordo, onde ele terminou em 1820 os *“Desastres da guerra”* e o *“Album C”*. De 1820 a 1823 ele se dedicou às *“Pinturas negras”*.

Em 1824 ele viajou à França, estabelecendo-se em Bordéus naquele mesmo ano. Em 1825 ele preparou uma série de litografias, *“Os touros de Bordéus”*, após solicitar, por razões de saúde, uma prorrogação de seis meses em sua licença. Em maio de 1826, retornou brevemente a Madri e, no ano seguinte, ele retornou a Bordéus, onde ele pintou seu último trabalho, *“As leiteiras de Bordéus”*, em 1827, vindo a falecer no ano seguinte.

Não se creia que as obras de Goya eram incompreensíveis aos seus contemporâneos, pois como lembra Ostrower, “As gravuras de Goya não eram nada incompreensíveis para os seus contemporâneos. Todos, tanto as autoridades como o público em geral, vivenciando a realidade do dia-a-dia, sabiam perfeitamente do que Goya estava falando e o que estava dizendo”.⁷ A autora vai, ainda, além e afirma: “As imagens foram entendidas por todos. Goya estava

⁷ OSTROWER, Fayga. *Goya – Artista revolucionário e humanista*, S. Paulo: Imaginário, 1997, p. 12.

tocando numa ferida viva. Era perigoso. Em termos oficiais: sua obra representava uma ameaça à tranqüilidade das pessoas e, portanto, à segurança pública. Ele era um subversivo”⁸.

Agonia e morte da Inquisição na Espanha

Williams⁹ assinala que a passagem do século XVIII para o XIX foi marcada, na Espanha, pela discussão de o que seria o “autêntico ser” da Espanha, com a confrontação entre iluminismo e tradição tornando-se mortal. A influência da casa real de Bourbon fez-se sentir na administração espanhola, com importantes mudanças administrativas sendo tomadas. O mesmo autor assinala que apenas uma Instituição na Espanha retivera sua autonomia: a Igreja e seu Santo Ofício da Inquisição, para muitos, “a corporificação da identidade espanhola”.

O reinado de Carlos IV (1788-1808) marcou a agonia da Inquisição. Durante seu reinado de vinte anos, somente 43 condenações foram feitas, dentre as quais apenas uma à morte, uma prova de que o espírito de Torquemada estava sendo banido daqueles dias.

Àquela mesma época a Revolução triunfava na França, o que fez com que na Espanha “França” e “Revolução” tenham se tornado sinônimos aos olhos da Inquisição. Assim, iniciou-se na Espanha uma forte perseguição aos simpatizantes da Revolução Francesa e do Iluminismo.

Quando as tropas francesas invadiram a Espanha em 1808, a Inquisição estava agonizando, e Bonaparte extinguiu-a por um decreto em 4 de dezembro de 1808, declarando-a “contrária à soberania”. Foi o ato de um estrangeiro, embora apoiado pelos liberais espanhóis. Em 1812, as Cortes de Cádiz, que recusavam-se a reconhecer qualquer dos atos do rei José Bonaparte, decidiu suprimir a Inquisição (por uma margem de apenas trinta votos: 90 a 60), como se esta já não estivesse suprimida de fato.

Quando Fernando VII retornou a Madri, ele restabeleceu imediatamente o Santo Ofício, nomeando Francisco de Mier y Campillo Inquisidor-Geral, o 45º a ocupar o cargo. Esta restauração foi marcada pela perseguição aos *afrancesados*, suspeitos de jacobinismo, liberais, maçons e qualquer um que apoiasse as novas idéias.¹⁰

Em 31 de março de 1818 o Papa decretou a abolição da tortura nas câmaras da Inquisição, comunicando tal fato imediatamente a Lisboa e Madri, para que os governos português e espanhol pudessem aplicar imediatamente a nova determinação.

⁸ OSTROWER, Fayga. **A grandeza humana**, p. 93.

⁹ WILLIAMS, Gwyn A.. **Goya and the Impossible Revolution**, p. 22 ss.

¹⁰ Estes, muitas vezes, eram genericamente chamados de “*alumbrados*” (iluminados).

A Espanha foi novamente invadida por tropas francesas em 1820, sendo a Inquisição abolida em 10 de março de 1820. Ela foi restaurada uma vez mais em 1823, por um breve período de tempo, sob o nome de “Sociedade do Anjo Exterminador”. O último auto-de-fé ocorreu em Valencia em 1826 e o Santo Ofício foi finalmente abolido por um decreto em 15 de julho de 1834.

A desfiguração de alguns personagens do quadro

Uma das técnicas usadas por Goya em suas obras satíricas era a desfiguração dos personagens, como enfatiza Jeannine Baticle,¹¹ mostrando-os como grotescos ou inumanos, como se vê, por exemplo, em “*O encantamento*” e “*O enterro da Sardinha*”, além de ser uma constante da série “*Caprichos*”. É especialmente perceptível, como destaca Gudiol, na “extraordinária” “*A Procissão*”¹², obra cuja realização é dada como tendo sido feita em 1818, parecendo ser recorrente nas “pinturas negras” feitas na Quinta del Sordo, como ressalta Gassier.¹³

Essa técnica é visível na obra em análise, especialmente quando se contempla a fisionomia dos clérigos representados na primeira linha à esquerda e à direita de quem olha para o sentenciado no centro do quadro. Observe-se que as faces desses personagens se revelam inumanas, grotescas, simiescas.

Conclusão

Observa-se, nesta obra, o recurso a técnicas pictóricas para ridicularizar Instituições e seus procedimentos e as pessoas a elas relacionados. Fundem-se na obra elementos que são deslocados de seu exato contexto histórico para atender aos propósitos do autor, em um prenúncio daquilo que seria o Romantismo do século XIX e também do Modernismo do século XX. Esse recurso é descrito por Ostrower: “Cabe ver que a temática do irracional, do alucinatório e fantasmagórico, e até mesmo do macabro em certas cenas,(...) – tudo isso que já prenuncia o clima do Romantismo do século XIX, apresenta-se com um enfoque totalmente diferente em Goya”.¹⁴

Registre-se que Goya não procurava moralizar ou doutrinar. Mesmo sendo um liberal, um “*alumbrado*”, não adere inteiramente aos ideais céticos, leigos e, em dados momentos, ateus das Luzes, deixando algo de sobrenatural permear toda a sua obra. Sua denúncia contra a Inquisição pode ser colocada no mesmo patamar de suas denúncias contra os fuzilamentos de maio ou

¹¹ Jeannine Baticle, **Goya d'or et de sang**, p. 103.

¹² José Gudiol, **Goya**, p. 38-39.

¹³ Pierre Gassier, **Goya**, p. 77 ss.

¹⁴ Ostrower, *op. cit.* p. 35

contra a guerra, tratada por ele como insensata e infelicitadora, como atestam seus *Desastres da Guerra*.

A Inquisição era, portanto, também insensata e causadora de desastres e infelicidade. Todas as denúncias e sátiras feitas por Francisco de Goya em outras obras, especialmente no *Album C*, têm sua epítome no quadro *Auto-da-fé*. Sintetizam-se, pelo recurso a técnicas pictóricas refinadas, suas críticas sobre o inumano, o ridículo, o condenável nos procedimentos do Santo Ofício. Na expressão de Rose-Marie e Rainer Hagen, “nos tempos de Fernando VII, tal representação histórica poderia ser considerada como propaganda anticlerical e acarretar dificuldades ao pintor”¹⁵. Foi assim considerada e causou enormes dificuldades a Francisco de Goya.

Bibliografia

- BATICLE, Jeannine. *Goya d'or et de sang*. Ed. Gallimard, Paris, 1994
- BUCHHOLZ, Elke Linda. *Francisco de Goya – vida e obra*. Könemann Verlagsgesellschaft mbH, Köln, 2001.
- FEUCHTWANGER, Lion. *Goya*. Itatiaia, Belo Horizonte, 1969.
- GASSIER, Pierre. *Goya*. Skira, Genève, 1989.
- GENESIO, Emi (ed.). *Francisco Goya*. Kliczkowsky Publisher, Madri, 2001.
- GUDIOL, José. *Goya*. Harry N. Abrams, New York, 1985
- HUGHES, Robert. *Goya*. Knopf, New York, 2003.
- MUHLBERGER, Richard. *O que faz de um Goya um Goya?*. Cosac & Naify, S. Paulo, 2002.
- OSTROWER, Fayga. *Goya – artista, revolucionário e humanista*. Imaginário, S. Paulo, 1997.
- SANTOS, João Henrique. *Sátira e denúncia contra a Inquisição nas pinturas de Francisco de Goya*. *Herança Judaica* 107:8-19 (setembro de 2000).
- WILLIAMS, Gwyn A. *Goya and the Impossible Revolution*. Alen Lane, London, 1976.

João Henrique dos Santos. Professor da Universidade Gama Filho (RJ), Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ. Membro do Museu Judaico do Rio de Janeiro, da ABREM, LAJSA (Latin American Jewish Studies Association); BRASA (Brazilian Studies Association); ANPUH e CECAB (Centro de Estudos do Caribe no Brasil).

Kellen Jacobsen Follador. Aluna da Graduação do Curso de História da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

PEDRO AMERICO, VICTOR MEIRELLES, ENTRE O PASSADO E O PRESENTE

Jorge Coli, Prof. Dr.
jorgecoli@uol.com.br

1 - Autoritarismo moderno e renovação crítica

As questões vinculadas aos estudos das artes brasileiras e, dentro delas, mais especificamente, às do século XIX, surgem num tecido histórico internacional, do qual, em primeiro lugar, é preciso ter consciência.

Vivemos, como todo o Ocidente, o triunfo da modernidade que se impôs no correr dos últimos cem anos. Ele não somente trouxe uma profunda modificação nos produtos artísticos, no papel dos criadores e na postura dos críticos. Acarretou também a eliminação de tudo aquilo que não parecia estar dentro dos parâmetros que esses modernos estabeleciam.

A modernidade venceu os chamados “acadêmicos”, tão intransigentes em seus critérios, para impor algo semelhante: um autoritarismo eliminando tudo aquilo que parecia diverso dela própria. A história das artes, tal como foi então concebida, promovia a exclusão da alteridade. Num manual, Lionello Venturi ensinava como um Bouguereau estava fora do campo das artes, se comparado com verdadeira e boa pintura, elevada, indiscutivelmente “artística”. Num outro compêndio, Francastell demonstrava que mesmo Delacroix ou Courbet eram imperfeitos porque insuficientemente “modernos”. Tornava-se, então, impossível amar essas artes condenadas que, na maioria dos museus, ia, com vergonha, para as reservas, quando não desaparecia fisicamente, ao ponto de, hoje, se ter perdido o rastro de muitas delas.

Dou um exemplo pessoal destas tiranias dos gostos e critérios: no final da década de 1960, aprendíamos na universidade e nos livros a distinguir a “boa” arte da “ruim”. Morando não longe da Pinacoteca do Estado, em São Paulo, eu não resistia em subir aquelas escadas, fascinado por um quadro de Oscar Pereira da Silva, de Almeida Júnior ou de Weingartner, dispostos ainda nas nostálgicas salas, de cortinas pesadas, que Túlio Mugnaini havia concebido. Ora, era impossível entrar ali sem um profundo sentimento de culpa, como diante de um prazer proibido. O adolescente muito ingênuo encontrava então uma escusa diante da tentação sedutora: ele estava ali para aprender o que “era pintura ruim”. O alibi, está bem claro, não explicava o estranho deleite que aquelas telas magníficas provocavam.

Porém, ao desdém com que, há alguns anos, os quadros ditos acadêmicos eram ignorados, seguiu-se uma atenção carinhosa e interessada. Vários estudos se sucederam nos anos de 1970 e 1980, até que Jacques Thuillier –

¹⁵ HAGEN, Rose-Marie e Rainer Hagen. *Goya*. Köln: Taschen, GmbH, 2003, p. 67.