

“Sombras de Goya”, reminiscências do Santo Ofício: a memória da Inquisição espanhola na obra cinematográfica de Milos Forman¹

Matheus ANTÔNIO DA SILVA SOUSA²

Resumo: Mediante as discussões teórico-metodológicas referentes à relação entre História e Memória, buscar-se-á compreender, por meio do presente trabalho, como o passado inquisitorial da Espanha do Antigo Regime foi representado na peça cinematográfica “Sombras de Goya”, do ator e roteirista checo Milos Forman. Lançado em 2006, o filme em questão tomou a biografia do pintor e gravador Francisco de Goya como fio condutor de uma complexa trama narrativa responsável por concatenar uma série de representações sobre a Inquisição espanhola, tornando-se, assim, parte de uma “memória cultural” do Santo Ofício. À vista disso, caberá perceber de que modo a elaboração do passado inquisitorial na película se articula com noções difundidas no imaginário coletivo acerca da Inquisição, bem como compreender as referências histórico-culturais mobilizadas pelo diretor na construção do filme.

Palavras-chave: Inquisição, memória coletiva, memória cultural.

¹ O artigo é fruto do projeto de Iniciação Científica intitulado “Da ignorância (in)vencível dos índios: entre a Escola Ibérica da Paz e o Tribunal da Inquisição”, financiado pela FAPEMIG e desenvolvido sob orientação da Prof. Maria Leônia Chaves de Resende.

² Graduando em História pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). São João del-Rei. MG. Brasil. ORCID: 0000-0002-1839-9043 E-mail: matheusantoniomasilvasousa@outlook.com

“Goya’s Ghosts”, reminiscence of the Holy Office: the memory of the Spanish Inquisition in the cinematographic work of Milos Forman

Abstract: Through theoretical-methodological discussions regarding the relationship between history and memory, this work will seek to understand how the inquisitorial past of Old Regime Spain was represented in the cinematographic play *Goya’s Ghosts*, by the Czech actor and screenwriter Milos Forman. Released in 2006, the film took the biography of the painter and engraver Francisco de Goya as the guiding thread of a complex narrative plot responsible for concatenating a series of representations about the Spanish Inquisition, thus becoming part of a “cultural memory” of the Holy Office. In view of this, it will be necessary to understand how the elaboration of the inquisitorial past in the film is articulated with widespread notions in the collective imagination about the Inquisition, as well as to understand the historical-cultural references mobilized by the director in the construction of the film.

Keywords: Inquisition, collective memory, cultural memory.

1. Introdução

Entre finais do século XIX e início do século XX, quando parte do mundo passava por um intenso processo de modernização capitalista e a experiência do tempo transformava-se de forma significativa, o fenômeno da memória, até então circunscrito ao campo de análise da medicina, tornou-se alvo das reflexões filosóficas e sociológicas. No âmbito das ciências sociais, foi Maurice Halbwachs, um discípulo de Émile Durkheim e um homem imerso nas rupturas provocadas pela Primeira Guerra Mundial, o responsável por cunhar uma interpretação marcadamente inovadora a respeito da memória. Da sociologia durkheimiana, Halbwachs mobilizou o conceito de “fato social”, à luz do qual caracterizou a memória como um fenômeno não apenas individual, mas também e principalmente coletivo. Fundamental, nesse sentido, foi o conceito de “memória coletiva”, forjado pelo autor. Como esclarecem Maria Luisa Schmidt e Miguel Mahfoud (1993, p.288), para Halbwachs, por mais que possam existir memórias fortemente pessoais, o indivíduo que lembra nunca o faz isoladamente, antes, é sempre um indivíduo que lembra em sociedade e encontra-se inserido em grupos sociais, de modo que a memória se constrói, predominantemente, na coletividade. Há de se destacar, assim, que, em seus trabalhos, Halbwachs (1990) chamou a atenção para existência de memórias compartilhadas por determinados grupos, evidenciando a insuficiência das análises exclusivamente fisiológicas e/ou individualizantes do fenômeno da memória.

De igual forma, outra inovação fundamental introduzida por Halbwachs (1990) foi a demarcação da memória como uma construção a partir do presente e não como um mero resgate de fiéis registros do passado. Na visão do sociólogo francês, nenhuma memória é capaz de representar fielmente o passado, uma vez que, construída no presente, implica sempre um processo de reconfiguração e ressignificação das experiências passadas. Em suas palavras, “a memória (entendida neste sentido) não tem alcance sobre os estados passados e não nô-los restitui em sua realidade de outrora [...]” (HALBWACHS, 1990, p.96). Como bem sintetizou Fábio Daniel Rios, para Halbwachs, a memória pode ser compreendida como uma reelaboração do passado a partir dos dados fornecidos pelo presente, o que, necessariamente, implica processos de seleção do que deve ser ou não lembrado. À vista dessa premissa, fica claro que “as visões construídas

sobre o passado revelam mais sobre o momento presente do que sobre o passado que se pretende restituir.” (RIOS, 2013, p.6).

Por certo, as reflexões de Maurice Halbwachs foram cruciais para abertura de novas frentes de investigação acerca do fenômeno da memória. Ao longo do século XX, o conceito de memória coletiva e o princípio de que a memória nunca se apresenta como uma recuperação fiel do passado seguiram como noções incontornáveis de diversas produções intelectuais que buscaram compreender os processos de reelaboração, reconfiguração e apropriação do passado pelo presente. Atualmente, os estudos de memória têm ganhado novo fôlego com as inovações conceituais propostas por Aleida Assmann, professora aposentada de língua inglesa da Universidade de Constança, e Jan Assman, professor de teoria cultural e religiosa da mesma instituição e professor de egiptologia da Universidade de Heidelberg.

Jan Assman (2016), a partir de uma distinção estabelecida entre três níveis de tempo, identidade e memória, desdobrou o conceito de memória coletiva, de Halbwachs, em dois outros conceitos que, em sua visão, caracterizariam duas formas distintas de lembrar, a saber, a “memória comunicativa” e a “memória cultural”. Conforme esclarece Assman (2016, p.118), o primeiro conceito, o de memória comunicativa, foi introduzido com o objetivo de delimitar a diferença entre o que Halbwachs chamou de memória coletiva e o que ele tem chamado de memória cultural, isto é, uma expressão específica da memória coletiva que não foi identificada pelo sociólogo francês. Nessa ótica, a memória comunicativa diz respeito ao que, na obra de Halbwachs, foi descrito como memória coletiva, ou seja, uma memória condicionada pela experiência coletiva. Para Assman (2016, p.126), a memória comunicativa tem por conteúdo um passado recente, sendo mantida e transmitida por meio de tradições informais e de gêneros da comunicação cotidiana. De igual maneira, a memória comunicativa apresenta um alcance temporal limitado, abrangendo um horizonte de apenas três ou quatro gerações. Trata-se, assim, de uma memória vivida cotidianamente. Distinta, todavia, é a chamada memória cultural. Nas palavras de Assman,

A memória cultural é um tipo de instituição. Ela é exteriorizada, objetivada e armazenada em formas simbólicas que, diferentemente dos sons de palavras, ou da visão de gestos, são estáveis

e transcendentem à situação: elas podem ser transferidas de uma situação a outra e transmitidas de uma geração a outra (ASSMAN, 2016, p.118).

Como se observa, Assman, ao contrário de Halbwachs, incluiu no âmbito da memória coletiva o universo das tradições culturais e das referências simbólicas. Nesse sentido, a memória cultural, entendida como uma memória exteriorizada, armazenada e objetivada em formas simbólicas estáveis, apresenta diferenças significativas em relação à chamada memória comunicativa. Em primeiro plano, a memória cultural tem por conteúdo eventos de um passado absoluto, evidenciando, dessa forma, um alcance temporal mais amplo. Por outro lado, a memória cultural afigura-se como uma memória mediada por textos, ícones, tradições, rituais, performances e outros produtos culturais; o que lhe confere uma forte dimensão institucional. Para além disso, a memória cultural, na perspectiva do autor, é também responsável por conformar uma identidade mais abrangente que as identidades sociais (ASSMAN, 2016, p.117; p.119 e p.126).

Inserindo-se no âmbito desses estudos de História e Memória e partindo das reflexões teórico-metodológicas apresentadas, o presente trabalho buscará compreender como o passado inquisitorial da Espanha do Antigo Regime foi elaborado no filme “Sombras de Goya”, do diretor e roteirista checo Milos Forman. Lançado em 2006, já na fase final da carreira de Forman, o filme em questão tomou a figura do pintor e gravador Francisco de Goya (1746-1828) como fio condutor de uma complexa trama narrativa centrada na trajetória de dois personagens fictícios: a jovem Inês de Bilbatúa, filha de um rico comerciante de Madrid, e o ambíguo padre Lorenzo de Casamares, agente do Santo Ofício. De fato, um dos eixos centrais da narrativa diz respeito à perseguição empreendida por esse padre contra a jovem Inês, que é levada aos cárceres inquisitoriais sob a acusação de judaizar em público. Há de se destacar, assim, que a película em causa produziu um conjunto de representações sobre a Inquisição espanhola, reformulando a experiência histórica da Espanha na construção do sentido geral de seu enredo.

À vista disso, importa pensar a obra de Milos Forman como um espaço de elaboração de uma memória coletiva da Inquisição, haja vista que, nos moldes ficcionais, concatena uma série de representações que, em última instância, fazem lembrar e esquecer determinados aspectos do passado, ao mesmo tempo em que apresenta

inovações em relação a outras versões da memória do Santo Ofício. De igual forma, o filme “Sombras de Goya” pode ser pensado como parte de uma “memória cultural” da Inquisição, isto é, uma memória que se encontra armazenada em formas simbólicas externas e estáveis, abarcando um período de tempo mais abrangente. Caberá perceber, desse modo, de que modo as representações do passado inquisitorial na película se articula com noções difundidas no imaginário coletivo acerca da Inquisição, bem como compreender as referências histórico-culturais mobilizadas pelo diretor na construção do filme. Do mesmo modo, far-se-á necessário identificar o contexto de produção da obra em questão, situando a trajetória artística de Milos Forman, seu lugar social, suas ligações institucionais e as características fundamentais que perpassam seu trabalho. Ao fim e ao cabo, a análise da película em questão permitirá entrever as linhas de força que, no tempo presente, atuam na ressignificação do passado inquisitorial do Antigo Regime.

2. “*Justitia et Misericordia*”: as Inquisições entre a História e a Memória

A Santa Inquisição emergiu, no mundo medieval, como uma prática de identificação e repressão de movimentos dissidentes que, num contexto de desintegração da ordem pública e afirmação dos poderes político-militares locais, ameaçavam a coesão da cristandade. Dadas as condições do mundo feudal, a Inquisição se apresentou, na Idade Média, como um tribunal de exceção dependente do papado. Sua estrutura de funcionamento era relativamente simples. Em face da notícia de movimentos heréticos em determinada região, agentes eclesiásticos, em geral dominicanos e franciscanos, eram nomeados com o propósito de investigar, julgar e punir os responsáveis pelos crimes de fé. Tratava-se, assim, de um tribunal itinerante, que se estabelecia em locais específicos por um limitado período de tempo e dependia do apoio das autoridades locais para se afirmar. O alvo do tribunal era bastante claro. Visava ao combate das heresias, isto é, afirmações e comportamentos que, de algum modo, implicavam uma ruptura com a doutrina ortodoxa expressa nas escrituras sagradas e nos concílios. Sob o rol das heresias, incluía-se, desse modo, um amplo leque de práticas e proposições, tais como a blasfêmia, o desacato às imagens e aos sacramentos e a feitiçaria.

É preciso compreender, no entanto, que a Inquisição, criada pelo papado na primeira metade do século XIII, foi reformada e reconstituída sob modelo de organização centralizada entre 1478 e 1542, passando a atuar mediante três estruturas distintas: a Inquisição espanhola, a portuguesa e a romana (MARCOCCI; PAIVA, 2013, p.11). No caso romano, a ruptura se deu por meio da criação de um organismo centralizado capaz de se sobrepor à rede de inquisidores locais. Tratava-se da Congregação do Santo Ofício, comissão formada por um conjunto de seis cardeais nomeados pelo papa. A justificativa levantada para tal reorganização da prática inquisitorial na península itálica foi a necessidade de preservar a fé católica da heresia, em especial a heresia protestante (BETHENCOURT, 2000, p.27). No caso português, o processo de estabelecimento de um novo tribunal inseriu-se num contexto de forte conflituosidade entre a monarquia e a cúria romana, devido, sobretudo, à intenção da Coroa de aumentar sua zona de influência sobre os bens eclesiásticos, fortalecendo o padroado construído ao longo do século XV. Por outro lado, a instalação do Santo Ofício em terras lusitanas no ano de 1536 foi o ponto de chegada não necessário de um longo e complexo processo de desestabilização da ordem social portuguesa, provocado pela conversão forçada da multidão de judeus que habitava o reino em finais dos quatrocentos (MARCOCCI; PAIVA, 2013, p.25 e 30).

A questão dos cristãos-novos constituiu, de igual forma, o pano de fundo para a instalação da Inquisição em terras castelhanas. Como nos informa Bethencourt (2000, p.17), a Inquisição espanhola foi estabelecida com a bula *Exigit sinceræ devotionis affectus*, assinada pelo papa Sisto IV em 1º de novembro de 1478. Na bula, segundo o autor, foram reproduzidos os argumentos régios acerca da difusão de crenças e ritos judaicos entre os judeus convertidos ao cristianismo nos reinos de Castela e Aragão, e à tolerância dos bispos foi atribuída a responsabilidade pelo desenvolvimento dessas heresias. A Inquisição espanhola manteve-se atuante ao longo de toda a era moderna, conhecendo seu ocaso apenas na primeira metade do século XIX, quando a ordem social do Antigo Regime se viu abalada por toda a Europa.

Na Espanha, a vigilância da fé católica se fez por intermédio de vários tribunais distritais permanentes estabelecidos por todo o território. De fato, entre 1482 e 1493 foram instituídos 23 tribunais de distrito que cobriram os territórios de Castela e de Aragão e cujos limites jurisdicionais se sobrepuseram aos limites das dioceses. Entre

1510 e 1574, novos tribunais foram criados, como os de Cuenca, Navarra, Oran, Granada, Galiza e os tribunais do México e de Lima, em um movimento de expansão jurisdicional em direção à América. Ainda em 1610, foi criado o tribunal de Cartagena das Índias, que assumiu a jurisdição sobre os territórios que compreendiam as Ilhas das Antilhas e parte da América Central e do nordeste da América do Sul (BETHENCOURT, 2000, p.52). No Império Espanhol, a Inquisição também se fez sentir por meio das visitas promovidas pelos tribunais, pela colaboração das visitas episcopais e, principalmente, pela atuação de uma ampla rede de agentes da fé, como os familiares e comissários do Santo Ofício. Grupo de funcionários civis, os familiares atuavam como verdadeiros espões da cristandade, analisando e denunciando comportamentos suspeitos. Eram responsáveis, ademais, por efetuar prisões e promover o sequestro de bens. Agiam, dessa forma, ao lado dos comissários, agentes eclesiásticos que, por sua vez, vigiavam a ação dos familiares, recebiam denúncias e instauravam diligências a pedido do tribunal.

Cumprе demarcar, à vista disso, que desde seu momento fundacional, a Inquisição propiciou a emergência de memórias coletivas por parte de distintos grupos sociais, fossem eles os perseguidos pelo tribunal ou os próprios perseguidores. Conforme apontam Giuseppe Marcocci e José Pedro Paiva (2013, p.449), as imagens construídas no decorrer dos séculos que presenciaram a atuação do tribunal inquisitorial não se dissiparam com a extinção do Santo Ofício nos diferentes espaços que foram submetidos ao seu poderio. Nesse sentido, há de se sublinhar a existência de duas grandes tendências no seio das reelaborações do passado inquisitorial. De um lado, uma visão profundamente detratora da instituição, caracterizada por sua crueldade e por seu obscurantismo dogmático. Essa visão conforma a chamada “lenda negra” da Inquisição, construída ainda nos primórdios da atuação do tribunal, fortalecida no contexto das rupturas religiosas do século XVI e alimentada tanto pelo pensamento ilustrado do século XVIII quanto pelo liberalismo do século XIX. Nos quadros dessa “lenda negra”, prevalece a imagem da Inquisição como um tribunal de fogo movido pela loucura dos homens de igreja. Alguns elementos figuram, assim, como peças fundamentais dessa memória: a fogueira, a bruxa, a irracionalidade dos inquisidores, o dogmatismo clerical. Não raro, o herege transforma-

se em mártir³ (BETHENCOURT, 2000, p. 335 a 376, MARCOCCI; PAIVA, 2013, p. 449 a 468).

A essa memória detratora opõe-se, todavia, uma de caráter laudatório, responsável por apresentar a Inquisição não como tribunal de fogo, mas como tribunal de misericórdia. Enfatiza-se, dessa forma, o intento pastoral do tribunal inquisitorial e recorre-se, por vezes, à negação de dados evidentes. Outros elementos atuam, assim, como peças fundamentais dessa memória: a benevolência dos inquisidores, o baixo número de condenados à morte, os valores ocidentais cristãos, a preservação da ordem (BETHENCOURT, 2000, p. 335 a 376). Como expressões de memória, ambas as tendências obedecem a razões e interesses apriorísticos, reconfigurando o passado à luz de demandas e intentos do tempo presente.

Na contemporaneidade, as memórias coletivas da Inquisição encontram-se, em geral, armazenadas em formas simbólicas estáveis e passíveis de serem transmitidas de uma geração a outra. Nesse sentido, o recurso ao conceito de “memória cultural”, proposto por Jan Assman, revela-se central para o entendimento dos pressupostos que, no tempo presente, informam os processos de reelaboração, reconfiguração e apropriação do passado inquisitorial. No caso das inquisições ibéricas, essa memória cultural se expressa, sobretudo, em textos produzidos durante o período de atuação dos tribunais – quer sejam escritos críticos ao Santo Ofício, quer sejam tratados produzidos pela própria instituição a fim de legitimar sua atividade –, em gravuras e representações iconográficas que resistiram ao avanço do tempo, em obras literárias que buscaram retratar o passado inquisitorial e, não menos importante, em uma série de produções cinematográficas que, ao tomar a Inquisição como pano de fundo fundamental para o desenvolvimento das tramas narrativas, atuaram como espaços de elaboração da memória do Santo Ofício.

3. “Diga-me qual é a verdade!”: a memória da Inquisição espanhola em “Sombras de Goya” (2006)

³ Para uma apreciação mais detalhada sobre a chamada “lenda negra” que se constituiu em torno da Inquisição, veja-se os trabalhos de Yllan de Mattos (2014) e Anita Novinsky (1998).

No universo cinematográfico, ao longo da segunda metade do século XX, diversos filmes buscaram retratar a atuação do tribunal da Inquisição em diferentes espaços e tempos, condicionando, conforme já explorado, uma memória cultural do Santo Ofício. Lançado em 2006, o filme “Sombras de Goya” constitui um desses vetores de transmissão da memória cultural da Inquisição. Na obra, que marcou o retorno de Milos Forman ao cinema após alguns anos de inatividade, a figura do pintor espanhol Francisco de Goya foi tomada como fio condutor de uma narrativa que construiu uma série de representações sobre a Inquisição espanhola, reiterando, por um lado, aspectos de uma memória coletiva detratora da instituição e, por outro, inovando em face de outras variantes da memória do tribunal.

Há de se ter em mente, assim, que, enquanto parte da experiência humana, uma produção cinematográfica é capaz de estabelecer diálogos não apenas com seu presente imediato, isto é, seu contexto de elaboração, mas também com distintos passados, ressignificando experiências históricas na produção de novos sentidos. Desde seu nascedouro, como elemento integrante do mundo, o cinema pôde acompanhar as principais transformações do universo social, comunicando-se com os costumes e valores de seu tempo, seja criticando-os num movimento de ruptura, seja exaltando-os num movimento de conservação (RODRIGUES, 2008, p. 1). Por essa e outras razões, uma obra cinematográfica apresenta-se, para o historiador, como um profícuo espaço de análise do fenômeno da memória, sobretudo no que concerne à reelaboração de experiências históricas marcantes para uma dada sociedade.

3.1. O diretor

No que diz respeito à obra cinematográfica aqui em causa, cumpre, de antemão, esclarecer a trajetória do diretor Milos Forman. Nascido em 18 de fevereiro de 1932 em Caslav, Tchecoslováquia, Forman viveu seus primeiros anos em meio às tensões sociais e políticas que conformaram o contexto do entreguerras na Europa. Segundo Marcella Furtado Rodrigues (2008, p.9), o futuro diretor de cinema ficou órfão cedo, quando, no início da década de 1940, seus pais foram mortos no campo de concentração de Auschwitz. Posteriormente, em sua infância e juventude, Forman presenciou as

conturbadas circunstâncias históricas que se abateram sobre seu país natal, alvo, a princípio, de uma ocupação nazista e, após o fim da Guerra, de uma dominação comunista. Por certo, essa experiência de vida teve um impacto profundo em sua sensibilidade artística, influenciando, algum tempo depois, as temáticas de suas produções cinematográficas.

A estreia de Milos Forman no universo dos filmes se deu na efervescente década de 1960 após a conclusão de seus estudos na FAMU (*Film and TV School of the Academy of Performing Arts in Prague*). Em 1964, Forman realizou um pequeno filme intitulado “Concurso” e, no mesmo ano, lançou o longa-metragem “Pedro, o negro”. Ainda na década de 1960, dirigiu dois outros filmes que lhe renderam um papel de destaque no âmbito da produção cinematográfica europeia, a saber, “Os amores de uma loura”, de 1965, e “O baile dos bombeiros”, de 1967. Ambos foram indicados ao Oscar. Em 1968, após a chegada das tropas soviéticas à Tchecoslováquia no contexto das manifestações da Primavera de Praga, Milos Forman mudou-se para os Estados Unidos, onde prosseguiu com sua carreira artística. Na América, lançou, em 1971, o filme “Procura Insaciável” e, em 1975, o célebre “Um estranho no ninho”, que saiu vencedor nas cinco principais categorias do Oscar (RODRIGUES, 2008, p.9-11).

Em 1984, Forman foi amplamente premiado com o filme “Amadeus”, no qual o diretor trabalhou com a história do músico Wolfgang Amadeus Mozart. O sucesso da película incentivou Forman a seguir produzindo filmes de época. Em 1989, lançou “Valmont – Uma história de seduções”, drama ambientado na França da segunda metade do século XVIII. Na década de 1990, produziu dois filmes de destaque: “O povo contra Larry Flynt”, de 1996, e “O mundo de Andy”, de 1999 (RODRIGUES, 2008, p.12-13). Em 2006, voltando-se novamente para as temáticas históricas, lançou o filme aqui em tela, “Sombras de Goya”, no qual partiu das pinturas de Francisco de Goya para retratar a situação vivenciada pela Espanha em finais do século XVIII, num contexto de crise do Antigo Regime e de persistência da Inquisição.

Para a compreensão da memória do Santo Ofício elaborada em “Sombras de Goya”, deve-se ter em mente um dado essencial revelado pelo diretor em uma entrevista concedida a Elston Gunn em 12 de setembro de 2007. Ao ser questionado sobre o ímpeto

que o levou a produzir o filme, Milos Forman afirmou que quando jovem, vivendo na Tchecoslováquia sob domínio soviético, havia lido um livro acerca da Inquisição espanhola. Apesar de não mencionar o título da obra, sequer seu autor, Forman sublinhou que o livro teve grande impacto sobre sua consciência política, levando-o a comparar o passado inquisitorial da Espanha com os horrores promovidos pelos regimes totalitários do século XX. Em suas palavras, ao ter contato com o referido livro,

I was shocked that I was reading something that was happening around me in the middle of the twentieth century. People being arrested, being blamed for crimes they never committed, confessing to these crimes, of course, under torture, being executed, and for a young idealistic man who thought that a world... It was just after World War II and everybody was celebrating, 'we finally killed the monster and now we know we learned the lesson.' And not even five years later we are living in this darkness of Middle Ages where things are happening around us that was happening during the Spanish Inquisition to people (FORMAN, 2007)⁴.

Como salienta Halbwachs (1990, p.96), a memória é sempre uma construção a partir do presente e nunca um resgate fiel do passado. No caso aqui em questão, são as experiências históricas do século XX, vivenciadas pelo diretor, que informam seu processo de elaboração do passado inquisitorial da Espanha. Ocorre, assim, uma associação entre os autoritarismos do século XX e a repressão institucional levada à frente pelo Santo Ofício. Tal associação aproxima a memória elaborada na obra cinematográfica de Milos Forman da chamada “lenda negra” da Inquisição, responsável por enfatizar os aspectos mais dramáticos dessa experiência história, exagerando alguns dados e esquecendo outros, como será apontado de forma mais detalhada na análise do filme. Não obstante esse fato, Forman, ao prender-se à figura de Francisco de Goya como fio condutor da trama narrativa criada na película, foi capaz de inovar em relação a outras versões da memória do Santo Ofício.

3.2. O filme e a memória da Inquisição espanhola

⁴ Em tradução livre: “Fiquei chocado ao ler algo que estava acontecendo ao meu redor no meio do século XX. Pessoas sendo presas, sendo culpadas por crimes que nunca cometeram, confessando esses crimes, é claro, sob tortura, sendo executadas, e para um jovem idealista que pensava que o mundo... Foi logo após a Segunda Guerra Mundial e todo mundo estava celebrando, 'finalmente matamos o monstro e agora sabemos que aprendemos a lição!'. E nem mesmo cinco anos depois estamos vivendo nesta escuridão da Idade Média onde coisas estão acontecendo ao nosso redor que aconteciam durante a Inquisição Espanhola às pessoas”.

“Sombras de Goya” encontra-se estruturado em dois atos, ambos orientados pelas séries iconográficas produzidas por Francisco de Goya. O primeiro, situado no ano de 1792, centra-se no drama vivenciado pela personagem fictícia Inês de Bilbatúa, filha de um rico comerciante de Madrid, levada aos cárceres do Santo Ofício sob a acusação de judaizar em público. A prisão de Inês deu-se em um contexto de avanço da repressão inquisitorial sob a liderança do também fictício padre Lorenzo Casamares, agente do Santo Ofício. Após uma reviravolta nos acontecimentos, movida pela ação incessante de Tomás de Bilbatúa, pai da jovem Inês, o padre Lorenzo deixa de ser perseguidor para transformar-se em perseguido pelo tribunal. O primeiro ato encerra-se com a chegada da notícia da Revolução Francesa. Após um salto de 15 anos, o segundo ato inicia-se com uma cena de Napoleão Bonaparte, levando o filme a narrar a invasão francesa do território espanhol ocorrida em 1808. No novo contexto, a narrativa passa a focar em quatro personagens fundamentais, sendo eles o mencionado padre Lorenzo, agora um homem ilustrado a serviço dos franceses; Inês de Bilbatúa, agora uma mulher dilacerada pelos anos em que permanecera nos cárceres do Santo Ofício; a jovem Alície, filha que Inês tivera na prisão com o próprio padre Lorenzo; e Francisco de Goya, que agora lida com os problemas da surdez. Como pano de fundo, narra-se o processo de abolição da Inquisição sob Napoleão e, posteriormente, a reabertura do tribunal no momento da restauração dinástica de 1814.

Em termos precisos, a Inquisição espanhola é apresentada ao espectador logo na primeira sequência do filme. As imagens iniciais da película focalizam algumas pinturas que constituem a série “Los caprichos”, de Francisco de Goya. Tais gravuras, produzidas entre 1797 e 1799, ridicularizam, por meio de um tom caricatural, determinados aspectos da sociedade espanhola de finais do século XVIII, como a prostituição, a superstição, a bruxaria e os vícios da nobreza e do clero (MARCARI, 2010, p.292). No filme, elas aparecem circulando por entre as mãos dos membros do Santo Ofício. O ambiente é escuro e incógnito. Os agentes da fé, vestidos de preto, examinam minuciosamente as pinturas com um olhar de reprovação. Encontram-se ao redor de uma mesa. Trata-se da sede de um dos tribunais de distrito da Inquisição espanhola, nomeadamente do tribunal de Madrid. Em plano ampliado, emerge uma representação espacial do Santo Ofício. A mesa dos inquisidores está posta ao centro da sala. O local, apesar da claridade natural

que entra pelas janelas, transmite uma entonação amedrontadora, dada a oposição que se estabelece entre luz e sombra. Ao fundo da mesa, em posição de destaque, está o padre Gregório, principal membro do Santo Ofício. Com vestes vermelhas, apura, atentamente, a opinião dos demais inquisidores acerca das gravuras de Goya. Na parede que se levanta por detrás da mesa inquisitorial, uma cruz de madeira, envolta por velas, assinala o caráter religioso do ambiente. Ao lado da cruz, duas faixas extensas de pano demarcam a especificidade do recinto. Trazem o emblema da Inquisição: uma cruz ao centro, simbolizando a morte de Cristo; um ramo de oliveira à direita, simbolizando a misericórdia da Igreja; e uma espada à esquerda, simbolizando a justiça e o castigo.

Os inquisidores passam, então, a dialogar sobre as imagens de Goya. Mostram-se, acima de tudo, inconformados com o caráter imoral das gravuras, tidas por afrontosas à ordem. Um dos membros do tribunal, em estado de fúria, as classifica como imundas e diabólicas, colocando Goya como um agente dos poderes obscuros. Não obstante, o padre Lorenzo Casamares, que havia encomendado de Goya um autorretrato, expressa uma opinião divergente das dos demais juízes da fé. Para ele, Goya retratava nada mais que o mundo como de fato ele era. Assim, para a Igreja, ao invés de punir o pintor, seria mais proveitoso perseguir o que ele pintava, isto é, a degeneração moral, a dissolução dos valores e a heresia. Tal postura, segundo o padre, fazia-se necessária para recuperar a força da Inquisição, uma vez que, conforme atesta, nos cinquenta anos anteriores, não mais que oito hereges haviam sido conduzidos à fogueira. À vista disso, Lorenzo se oferece para liderar uma cruzada contra a heresia, retomando o furor da perseguição inquisitorial na depuração das crenças e comportamentos da cristandade.

Por certo, alguns sentidos são transmitidos logo nesse momento de abertura do filme. Em primeiro lugar, a composição imagética do ambiente e dos personagens retratados é capaz de despertar, no espectador, sentimentos de medo e apreensão. Na obra cinematográfica de Milos Forman, são esses os elementos previamente associados ao passado inquisitorial da Espanha do Antigo Regime. Por outro lado, o contraste estabelecido entre os inquisidores e a produção artística de Goya faz transluzir a memória de uma instituição repressora das liberdades criativas do espírito humano. A circulação das gravuras de Goya por entre as mãos dos inquisidores, que as observam em posição de superioridade, reforça, de igual forma, o caráter repressivo da instituição, colocando-a

como instrumento capaz de, a todo tempo, esmiuçar o comportamento dos homens em busca da dissidência. Repressão e vigilância: eis as noções centrais evocadas pela memória que se conforma nas primeiras cenas do filme.

Noções que se afirmam de forma ainda mais contundente na cena em que o padre Lorenzo se reúne com alguns familiares do Santo Ofício espanhol a fim de prepará-los para a cruzada a ser movida contra a heresia. Com uma boa oratória, Lorenzo exorta os familiares a manterem-se atentos e vigilantes, afinando os ouvidos para o que as pessoas falam e aguçando os olhos para o que praticam. Assim, o padre convoca os familiares a agir contra os que defendem que a matéria consiste, na verdade, em infinitos elementos chamados de átomos, pois essa afirmação constitui ideia herética e diabólica, responsável por envenenar a alma dos que temem a Deus. Convoca-os também a denunciar os que se referem ao espaço sagrado da Igreja como sendo um templo, pois tal expressão é típica dos judeus e dos protestantes. Em outro exemplo bastante expressivo, Lorenzo convoca os familiares a denunciar os homens que, em local público, cobrem com as mãos o pênis para urinar, pois tal ato é próprio dos circuncidados. Em suma, os familiares são chamados a esquadrihar o cotidiano da cristandade, examinando as mais simples ações na busca do fator herético.

Uma vez mais, é a noção de vigilância que se sobressai como elemento característico da Inquisição. Vigilância que se exerce sobre qualquer tipo de crença ou comportamento considerado como desviante em relação a uma matriz ortodoxa. Por outro lado, na cena da reunião de Lorenzo com os familiares, outros elementos se somam à memória da Inquisição elaborada na película de Forman. O primeiro exemplo de heresia fornecido pelo padre corrobora a imagem da Inquisição como uma instituição atrelada ao obscurantismo dogmático e como uma força de atraso em relação ao desenvolvimento do pensamento científico. As ideias científicas ilustradas são caracterizadas por Lorenzo como diabólicas e ameaçadoras. Constrói-se, assim, uma oposição entre o dogma, singularizado na Inquisição, e a razão, singularizada na heresia. Ademais, evoca-se, na cena em questão, aquele que foi o principal delito perseguido pelas inquisições ibéricas, a saber, o judaísmo, delito passível de ser identificado em simples ações cotidianas, como o ato de urinar ou de se alimentar em público. Vigilante e repressora, a Inquisição, na

memória que se conforma no filme, é também expressão do mais puro obscurantismo dogmático, afirmando-se como frente de combate em relação aos progressos da razão.

A cruzada anti-herética preconizada pelo padre Lorenzo concretiza-se nas sequências posteriores do filme. Em uma taverna, os familiares do Santo Ofício, vestidos de preto, observam, em um canto, a movimentação dos homens e mulheres pelo ambiente. Assim, o clima festivo da taverna divide o espaço com o olhar fuzilante dos agentes da fé. Olhar que, sem demora, encontra a jovem Inês de Bilbatúa, filha do rico comerciante de Madrid e musa de Goya, recusando-se a comer carne de porco. No mesmo instante, os familiares se levantam e vão em busca de informações sobre a jovem, que, no dia seguinte, é intimada a comparecer ao Santo Ofício. Inês fica surpresa com a notificação. Não imagina por que razão está sendo chamada ao tribunal e, ao seu pai, diz não se lembrar de ter cometido algum erro de fé.

Mediante a cena da taverna e da notificação de Inês, o filme apresenta, em primeiro lugar, uma Inquisição capaz de perscrutar as mais íntimas e cotidianas vivências dos cristãos. Ao mesmo tempo, apresenta uma Inquisição capaz de ser discreta em sua prática de vigilância da fé, não revelando, por exemplo, o motivo das denúncias. Por outro lado, no cerne da memória constituída por essas cenas, emerge uma instituição que, movida por sua ânsia persecutória, acaba atuando como “fábrica de hereges”, isto é, transformando em hereges homens e mulheres que não tinham a mínima intenção de ferir os preceitos da ortodoxia.

As sequências posteriores do filme retratam a chegada de Inês à sede do tribunal. Novamente, o espectador é colocado diante de uma cenografia obscura. A sala de audiência é um ambiente totalmente fechado. No canto da parede, um modesto castiçal é a única fonte de luminosidade. Todo o espaço assemelha-se a uma prisão. No centro da sala, há uma mesa de madeira com três cadeiras postas ao fundo. As cadeiras aguardam a chegada dos inquisidores, enquanto, à frente da mesa, um pequeno e desconfortável banco é destinado ao réu. Inês é levada até a sala e nela espera pelos juízes da fé. É então que a cena se torna ainda mais sombria. Vestidos de pretos, os inquisidores adentram o ambiente, posicionam-se diante da mesa e fazem o sinal da cruz em oração. Inês se ajoelha. Forja-se, assim, uma clara oposição entre os membros do Santo Ofício,

personificando o poder e a repressão, e a jovem Inês, personificando a inocência e a humildade. Cumprido o protocolo, inicia-se, assim, a diligência. Após relatar sua vinculação familiar, Inês é interrogada sobre a noite em que estivera na taverna. Pontualmente, os inquisidores a questionam sobre o que lhe fora servido de alimento naquela noite, levando-a a afirmar que se recusara a comer carne de porco. Perguntada sobre a razão pela qual negara a carne de porco, a jovem apenas responde dizendo que o sabor da carne não lhe agradava. Os inquisidores, por conseguinte, pedem que Inês jure pela Santa Cruz que está dizendo a verdade. A jovem, espantada, jura pelas sagradas chagas de Cristo que diz a verdade a respeito da carne de porco.

Insatisfeitos com as respostas, os inquisidores decidem, então, submeter Inês à tortura a fim de atestar a validade de suas afirmações. Com efeito, a cena do tormento da jovem Inês configura o cerne das representações da Inquisição elaboradas na película de Milos Forman. Desse modo, para além de vigilante, repressora e obscurantista, a Inquisição apresenta-se também como instrumento de tortura do corpo. O momento é dramático: aos gritos, Inês é sujeitada ao tormento na polé, um dos principais instrumentos de tortura utilizados pelo tribunal. Em estado de profunda agonia, a jovem é novamente instigada pelos agentes da fé a confessar a verdade. É então que, aos prantos, Inês suplica a um dos inquisidores: “Diga-me qual é a verdade!”.

Sobre esse aspecto, importa demarcar que a memória da Inquisição elaborada em “Sombras de Goya”, como qualquer expressão de memória, compõe-se não apenas de lembranças, mas também de esquecimentos. Por certo, ao focalizar a tortura de Inês, a obra de Milos Forman faz lembrar uma característica fundamental do Santo Ofício: o uso do tormento como mecanismo de obtenção da confissão. Todavia, a sequência imagética e discursiva estabelecida no filme faz, ao mesmo tempo, esquecer outros aspectos do passado. A princípio, o uso do tormento não era uma exclusividade dos tribunais da Inquisição. No mundo ibérico, o tormento estava relacionado às técnicas do processo acusatório medieval, e os códigos seculares regulamentavam-no como prática legal de justiça. Por outro lado, nas inquisições ibéricas, o tormento era realizado após várias etapas do processo judicial, sendo aplicado quando o crime não estava totalmente provado ou quando o réu era diminuto. A ação do tormento, ademais, deveria ser acompanhada pelos médicos e cirurgiões do Santo Ofício, não podendo haver efusão de sangue e

tampouco danos que colocassem o réu sob risco de morte (LIMA, 2016, p.61-62). São elementos ignorados nas representações construídas na obra em questão.

Ao evocar a tortura, a memória elaborada no filme enfatiza os aspectos mais dramáticos e obscuros do passado inquisitorial da Espanha do Antigo Regime, o que é reforçado nas cenas que retratam os cárceres inquisitoriais. Sendo assim, há de se destacar que esse conjunto de representações aproxima a memória da Inquisição presente na película de Milos Forman da chamada “lenda negra” do tribunal, prevalecendo a imagem de uma instituição presa ao obscurantismo dogmático e movida pela loucura persecutória dos homens de igreja.

Todavia, a memória, enquanto uma reelaboração do passado a partir dos dados do presente, revela-se sempre um fenômeno vivo e dinâmico. Nesse sentido, “Sombras de Goya”, apesar de reiterar uma série de elementos subjacentes a uma memória profundamente detratora do Santo Ofício, também inovou em relação a outras versões sobre a Inquisição⁵. Inovou, em primeiro lugar, ao apresentar uma Inquisição feita por homens, e mais: por homens ambíguos e contraditórios.

De fato, no âmbito da “lenda negra” do tribunal, a Inquisição é comumente retratada como uma Inquisição sem rosto ou, para recorrer a uma expressão de Julio Caio Baroja (1994), uma Inquisição sem inquisidores. Não é o que ocorre na película de Milos Forman. E não só porque o diretor procurou focalizar a atuação dos homens da fé em geral, mas também e principalmente por ter tomado como um dos personagens principais de sua trama narrativa o padre Lorenzo Casamares, membro do tribunal. Lorenzo, com efeito, revela-se, ao longo de todo o filme, um homem confuso, enigmático e, em certo sentido, hipócrita. O padre transforma-se, assim, em ponto de ruptura no conjunto das representações tradicionais sobre a Inquisição elaboradas no filme. Tal ruptura fica evidente no momento em que o padre Lorenzo comparece à casa de Tomás de Bilbatúa, pai da jovem Inês, e ali, pressionado pelo rico comerciante, revela a razão pela qual Inês foi levada aos cárceres do Santo Ofício. Revela, ademais, que a jovem fora submetida ao tormento, o que gera grande revolta por parte de Tomás. Instaura-se, então, um debate

⁵ Como exemplo de outras versões cinematográficas sobre a Inquisição, veja-se os trabalhos de Rossana Gomes Britto (2021) e Suzana Gonçalves (2000).

acerca da validade da tortura como instrumento de obtenção da confissão. Após um acirramento dos ânimos, o comerciante de Madrid, a fim de provar que qualquer homem poderia confessar as mais absurdas práticas uma vez que fosse submetido ao tormento, sujeita o padre Lorenzo a uma tortura improvisada. Sob dor insuportável, Lorenzo é obrigado a confessar que, contrariamente à sua aparência humana, era ele, na verdade, o filho bastardo de um chimpanzé e de um orangotango.

Trata-se, por certo, de uma inversão surpreendente no âmbito da memória elaborada sobre o tribunal. Um agente da fé é humilhado por um homem laico inconformado com a injusta prisão de sua filha. A cena da tortura infligida ao padre Lorenzo rompe, em parte, com a ideia de uma Inquisição inquestionável, fazendo lembrar que o Santo Ofício, ao longo de toda a sua história, conheceu também ações de resistência e encontrou obstáculos à efetivação de sua prática. Como hipótese, pode-se aventar que Milos Forman escolheu enfatizar esse aspecto do passado inquisitorial em função das experiências por ele vivenciadas ao longo do século XX, sobretudo no que concerne às resistências movidas contra os regimes totalitários. Nesse enquadramento, a memória faz lembrar as fissuras, as fragilidades e as contradições inerentes a essas experiências históricas.

No segundo ato do filme, que se desdobra a partir do ano de 1808, outra inovação fundamental é proposta por Milos Forman. Ao narrar a invasão francesa do território espanhol e, posteriormente, a restauração dinástica de 1814, a obra do diretor realça dois momentos cruciais da história da Inquisição espanhola: a abolição do tribunal sob ordem de Napoleão Bonaparte e a reabertura do Santo Ofício sob a égide de Fernando VII. Em ambos os momentos, a memória elaborada no filme inova ao apresentar uma Inquisição sujeita às conjunturas políticas. No âmbito das versões mais difundidas da memória do tribunal, o Santo Ofício é geralmente anunciado como uma entidade a-histórica, isto é, independente das transformações gestadas pelo avanço do tempo. Em “Sombras de Goya”, no entanto, percebe-se uma instituição imersa nos dilemas de um mundo que se modifica rapidamente e entregue ao jugo do processo histórico.

Por fim, a película de Milos Forman inova em sua cena final ao retratar o auto de fé de Lorenzo Casamares, que, após a confissão assinada, passou a ser perseguido pelo

Santo Ofício. Portando um sambenito, Lorenzo é conduzido até o palco de sua execução. Ali, é instigado a se arrepender dos pecados que cometera. Lorenzo permanece em silêncio durante todo o tempo. Ao fim das exortações, o padre é executado por meio de um garrote, instrumento aplicado ao pescoço do réu e, uma vez acionado, capaz de levá-lo à morte por enforcamento. Com efeito, a inovação se dá, em primeiro plano, por se tratar de um ex-agente do tribunal condenado por ferir a honra da instituição e por ter, na França, se transformado num defensor do pensamento iluminado. Em segundo lugar, inova-se na representação da execução, efetivada não pelo uso da fogueira, mas mediante um enforcamento público, como era comum nos casos dos hereges relaxados à justiça secular.

4. Considerações finais

Como visto, enquanto parte de uma memória cultural da Inquisição, o filme “Sombras de Goya” concatena uma série de representações que, em última instância, fazem lembrar e esquecer determinados aspectos do passado, ao mesmo tempo em que apresenta inovações em relação a outras versões sobre o Santo Ofício. Por certo, em vários momentos, a trama narrativa e imagética aproxima a memória elaborada na obra cinematográfica de Milos Forman da chamada “lenda negra” da Inquisição, responsável por enfatizar os aspectos mais dramáticos dessa experiência histórica, exagerando alguns dados e esquecendo outros. Nesse sentido, ao passado inquisitorial da Espanha do Antigo Regime são associados, de antemão, os sentimentos de medo e apreensão, e o tribunal do Santo Ofício é apresentado como um instrumento capaz de, a todo tempo, esmiuçar o comportamento dos homens em busca da dissidência. De igual forma, na memória que se estabelece no filme, a Inquisição é também a expressão do mais puro obscurantismo dogmático, afirmando-se como força de atraso e frente de combate em relação aos progressos da razão. Vigilante, repressor e obscurantista, o tribunal evocado na obra de Milos Forman atua, ademais, como “fábrica de hereges”, transformando em criminosos homens e mulheres que não tinham a mínima intenção de ferir os preceitos da ortodoxia. Como corolário dessas representações, as cenas que retratam Inês sendo submetida ao tormento reforçam a imagem de uma instituição cruel e desumana.

Não obstante, conforme analisado, a película de Milos Forman exprime algumas inovações em relação a outras variantes da memória do Santo Ofício. O faz, sobretudo, em três direções: ao apresentar uma Inquisição composta por homens, ao enfatizar as fragilidades políticas do tribunal e ao fugir das representações convencionais sobre a execução dos réus nos autos de fé. Em meio a esse jogo complexo de permanências e inovações, percebe-se, em "Sombras de Goya", o caráter sempre vivo e dinâmico da memória coletiva.

5. Fonte

SOMBRAS de Goya (Goya's Ghosts). Direção: Miloš Forman. Roteiro: Jean-Claude Carrière. Espanha: Downtown Filmes /Samuel Goldwyn Company, 2006.

6. Referências bibliográficas

ASSMANN, Jan. Memória comunicativa e memória cultural. *História Oral*, v. 19, n. 1, p. 115-128, 2016.

BAROJA, Julio Caro. *El señor inquisidor y otras vidas por oficio*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

BETHENCOURT, Francisco. *História das inquisições: Portugal, Espanha e Itália (séculos XV-XIX)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRITTO, Rossana Gomes. Inquisição e Audiovisual: A Representação do Santo Ofício Português no Cinema e na Televisão Brasileira entre a Década de 90 e Os Anos 2000. *Escritas do Tempo*, v. 3, n. 9, p. 12-24, 2021

FORMAN, Milos. Elston Gunn Interviews Milos Forman About Goya's Ghosts & More! Featuring Sound Clips! Ain't Cool News. Published at Sept. 12, 2007, 8:37 p.m. CST by merrick. Disponível em: [Elston Gunn Interviews Milos Forman About GOYA'S GHOSTS & More!! Featuring Sound Clips!?!? \(aintitcool.com\)](http://aintitcool.com). Acesso em: 06/12/2022.

GONÇALVES, Suzana. *Cinema e história: o filme "Giordano Bruno" e o tema da Inquisição*. 2000. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2000.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.

LIMA, Monique Marques Nogueira. *Regular e punir: as justiças inquisitorial e secular sob a mesma ordem no mundo luso seiscentista*. 2016. Dissertação (Mestrado em

História). Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca: 2016.

MARCARI, Maria de Fatima Alves de Oliveira. Retratos da Espanha em Os fantasmas de Goya. *Revista de Literatura, História e Memória*, p. 291-301, 2010.

MARCOCCI, Giuseppe; PAIVA, José Pedro. *História da Inquisição Portuguesa, 1536-1821*. Lisboa: Esfera dos Livros, 2013.

MATTOS, Yllan de. *A Inquisição Contestada: críticos e críticas ao Santo Ofício português (1605-1681)*. Rio de Janeiro: Mauad: Faperj, 2014.

NOVINSKY, Anita. A Inquisição portuguesa à luz de novos estudos. *Revista de la Inquisición*, nº 7, 1998.

RIOS, Fábio Daniel. Memória coletiva e lembranças individuais a partir das perspectivas de Maurice Halbwachs, Michael Pollak e Beatriz Sarlo. *Revista Intratextos*, v. 5, n. 1, p. 1-22, 2013.

RODRIGUES, Marcella Furtado. *A contracultura no cinema segundo Milos Forman: a partir das análises de Procura insaciável, Um estranho no ninho e Hair*. 2008.

SCHMIDT, Maria Luisa Sandoval; MAHFOUD, Miguel. *Halbwachs: memória coletiva e experiência*. Psicologia USP, v. 4, n. 1-2, p. 285-298, 1993.



Os direitos de licenciamento utilizados pela Revista Histórias Públicas é a licença Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0)

Recebido em: 30/07/2023
Aprovado em: 10/05/2024