



A representação alegórica na obra *Mulher Má* de Francisco de Goya (1746-1828): análise narrativa e iconológica

La representación alegórica en la obra *Mala Mujer* de Francisco de Goya (1746-1828): análisis narrativo e iconológico

The allegorical representation in the *Bad Women* by Francisco de Goya (1746-1828): narrative and iconological analysis

Alexandre Emerick NEVES¹

Sabrina Vieira LITTIG²

Resumo: Apresentamos um estudo acerca de elementos da representação alegórica da figura feminina na obra *Mulher Má* de Francisco de Goya y Lucientes. Por meio de imagens advindas do imaginário popular que se projetam no tempo e servem para reforçar estereótipos sociais decadentes, propomos uma breve discussão sobre a alegoria, suas estruturas significantes e simbólicas. A abordagem iconológica de certos aspectos narrativos dessas formulações artísticas nos indica como o imaginário popular contribuiu para a elaboração do mito da feiticeira, criatura representada como referência do mal pelos artistas da Idade Média e do Renascimento, inimiga perniciosa das estruturas religiosas e morais. Destacamos as relações simbólicas e conceituais na elaboração moderna destas figuras na obra de Goya.

Palavras-chave: Alegoria – Feiticeira – Iconografia – Francisco de Goya.

Abstract: We present a study about of allegorical elements of representation from female figure in the work *Bad Woman* by Francisco de Goya y Lucientes.

¹ Professor do Departamento de Teoria da Arte e Música (DTAM) e do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGA) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). *E-mail:* alexandremerick@gmail.com.

² Mestranda do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGA) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Orientador: Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves. *E-mail:* savilittig@hotmail.com.



Through stemming images of popular imagination that throw themselves in time and serve to reinforce decadent social stereotypes, we propose a brief discussion of the allegory its significant and symbolic structures. The iconological approach of some narrative aspects of these artistic formulations indicates how the popular imagination contributed to the development of the witch myth, creature represented as evil reference by the artists of the Middle Ages and the Renaissance, pernicious enemy of religious and moral structures. We emphasize the symbolic and conceptual relationships in the modern development of these figures in Goya's work.

Keywords: Allegory – Sorceress – Iconography – Francisco de Goya.

ENVIADO: 17/11/2014

ACEITO: 17/12/2014

A partir de algumas características pertinentes ao referencial simbólico-alegórico presentes na obra *Mulher Má* do artista espanhol Francisco de Goya produzida entre os anos 1801 e 1803, refletimos sobre alguns aspectos da representação da feiura e da imagem feminina. Primeiramente discutiremos as circunstâncias em que foi produzida, em seguida, a questão da imagem como alegoria, e, por fim, problematizamos os referenciais imagéticos envolvidos na figura feminina centrada na feiticeira.

Francisco de Goya y Lucientes nasceu em 1746 no bucólico povoado de Fuendetodos, em Zaragoza e morreu em 1828, aos 85 anos de idade, exilado na França. Ao atravessar um século sua vida e obra apresentam-se como um rico testemunho de duas épocas históricas: o Antigo Regime, com as monarquias absolutistas e os estamentos privilegiados e o Regime Liberal, nascido dos princípios revolucionários franceses, com a exaltação das classes burguesas e da participação popular.

Ao presenciar a violência contra os inocentes, a crueldade, a desolação e o extermínio, seu pessimismo e crítica se intensificaram. A obra de Goya foi tão convulsa quanto aos desmandos políticos e sociais que se desenrolavam. Os nexos culturais nos trabalhos do artista seguem, de um episódio a outro, paralelos aos processos de crise tanto os de sua pátria quanto os pessoais.³ Revolução, invasão, guerra e repressão, somam-se às crises existenciais –

³ SÀNCHEZ, Alfonso Emílio Pérez. “Antologia Crítica”. In: *Goya*. São Paulo: Abril Coleções, 2011, p. 148.

amor, solidão e doença. O mestre espanhol apresenta-se então como artista arquetípico de sua época, revelador de facetas contraditórias, dividido entre o povo e a elite, entre o público e seus próprios desejos.⁴

Devido à origem como pequeno burguês em uma vila ordinária, sua carreira como pintor somente perseverou quando perfazia os 29 anos de idade. Embora produzisse para a realeza e a ingreja, como pintor da corte, Goya permitiu-se ousar em uma vasta produção de figuras retiradas do popular, consideradas caricaturais devido ao teor cômico e de gênero burlesco, representando sátiras sobre os costumes populares.

O hábito de desenhar foi intensamente cultivado por Goya. Oito blocos onde se dividem 550 desenhos sobreviveram. A primeira pesquisadora a sugerir uma organização deles foi Eleanor Sayre⁵ que propôs o trabalho de agrupamento cronológico e temático dessas folhas soltas, decidindo chamá-los de *álbuns diários* classificando-os de *A* até *H*. Seis desses álbuns foram realizados na Espanha e dois pertencem aos seus últimos anos em Bordeaux, na França.

Nos desenhos precedentes e subsequentes às suas séries de gravuras, há o registro de coisas bizarras, engraçadas e grotescas. Goya não foi um mero esboçador “(...) embora muitos de seus desenhos sejam primeiras idéias, esboços, rascunhos e desenvolvimentos para gravuras finais, todos são obras de arte independentes (...)”.⁶

Os desenhos de Goya são mais que uma descrição de um fato. Seus álbuns funcionam como testemunhos iconográficos das impressões da sociedade espanhola. Eles possuem a opinião do próprio autor sobre as personagens representadas. No *Álbum de Sanlúcar* (1792) Goya demonstra seu desdém sobre a hipócrita e volúvel alta sociedade espanhola. O *Álbum de Madri* (1796-1797) apresenta acontecimentos do cotidiano, pessoas comuns, em seus hábitos usuais.

⁴ CROW, Thomas E. “Las tensiones de la Ilustración”. In: EISENMAN, Stephen F. (org.). *Historia crítica del arte del siglo XIX*. Madri: Edições AKAL S.A., 2001, p. 82-102.

⁵ Eleanor Sayre, (1916-2001). Curadora do Museu de Boston, e pesquisadora de arte. Disponível em: <<https://dictionaryofarthistorians.org/sayree.htm>> (Acessada em: 23/11/2014).

⁶ HUGHES, Robert. *Goya*. São Paulo: Companhia das letras, 2007, p. 207-208.

Este álbum compõe-se de desenhos feitos com a liberdade que se permitia como artista reconhecido e rico. Ele também fez desenhos de paisagens, mas seu tema favorito sempre foi o povo. Goya se expressava contra a ditadura concreta do absolutismo somada ao poder inquisitorial. A pederastia não seria uma anomalia denunciada pela mão geniosa de Goya? Em algumas imagens chega a associar, perigosamente, o Clero à bruxaria.

Com a série intitulada *Os Caprichos* de 1799, Goya começa seu estilo de gravação romântico e contemporâneo de caráter satírico. Era seu primeiro grande grupo de gravuras acompanhadas por legendas, sendo oitenta ao todo. A estimativa é de que foi produzido no momento em que são criados os seis quadros com a temática de bruxaria para o gabinete do casal de Duques de Osuna⁷ a partir da análise dos esboços que hoje estão reunidos no *Álbum de Madri*, o chamado *Álbum B*.⁸ Como a maior parte dos desenhos de Goya não é datada, não existe certeza sobre a ordem cronológica com que foram produzidos.

Com a realização destas gravuras, Goya apresenta um brutal retrato da Espanha do final do século XVIII, através de cenas de um estranhamento canhestro. São figuras grotescas e personagens animais de características antropomórficas, como bruxas e asnos, predicadores, decrepitos, depravados, seres monstruosos cuja representação se relaciona à estupidez, hipocrisia, ociosidade e vício, bem como, ao poder e a corrupção do clero.

⁷ TODOROV, Tzvetan. *Goya à sombra das Luzes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 46-57.

⁸ Goya pintou no final do século XVIII seis pequenos quadros para o Duque e Duquesa de Osuna com o tema da bruxaria: *Vuelo de brujos*, 1797 (óleo sobre tela, 43,5 x 30,5 cm) Museu do Prado; *El conjuro o Las Brujas*, 1797-1798 (óleo sobre tela, 43 x 30 cm) e *El aquelarre*, 1797-1798 (óleo sobre tela, 43 x 30 cm) ambos pertencentes ao Museu Lázaro Galdiano; *La cocina de los brujos*, 1797-1798 (óleo sobre tela, 45 x 32cm) em coleção privada no México; *El hechizado por la fuerza*, 1798 (óleo sobre tela, 42 x 30,8cm) hoje no National Gallery de Londres e *El convidado de piedra*, 1797-1798 (óleo sobre tela, 43 x 32cm) visto pela última vez em 1896, em um leilão dos bens dos Osuna, hoje com paradeiro desconhecido.

icm

Bento Silva SANTOS (org.). *Mirabilia 20* (2015/1)
Arte, Crítica e Mística – Art, Criticism and Mystique

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

Imagem 1



Mulher Má (1801-1803). Aquarela cinza (21,5 x 14,4 cm), Museu do Louvre, Paris.

Mulher Má (imagem 1) está conservado no *Álbum D* pertencente ao Museu do Louvre, e foi, presumivelmente, produzido entre os inúmeros esboços para outras séries de gravuras intituladas *Os Desastres da Guerra*, gravadas entre 1810 e 1815 e os *Disparates* ou *Provérbios*, entre os anos 1819 a 1824. Neste trabalho Goya traz a imagem de uma mulher idosa de traços deformados pela perfídia e crueldade, que segura de modo um tanto incômodo, uma criança pequena e nua, como que paralizada em pleno ato de devorá-la.

O ato canibalista da velha é uma interpretação possível e possui eco em outros trabalhos do artista, como o desenho *Saturno devorando a sus hijos* (imagem 2) de 1797 que, por sua vez, está conectado aos esboços para a série dos *Caprichos* que não foram gravados. Também é possível uma aproximação à figura monstruosa de mesmo nome realizada em uma parede, quase vinte e cinco anos depois, para a *Quinta Del Sordo*⁹, obra pertencente ao grupo das *pinturas negras*.¹⁰

Mesmo em uma análise ligeira, podemos afirmar que a mulher exibe por baixo do xale negro uma calvície evidente, complementada pelo ar bestial e aterrorizante da figura ajoelhada. Com o carregado jogo de luz e sombra proporcionado pelas ágeis pinceladas de tinta nanquin formando traços e manchas, a textura da pele facial da velha contrasta com o vazio do espaço circundante. Sua cabeça ocupa o centro da composição, ressaltada ainda pela mancha negra que emoldura também o corpo agitado da criança, enfatizado como foco principal da imagem. Isso nos faz seguir a linha dos olhos da bruxa até o bebê.

A composição da imagem convida o público a interpretar a atitude da mulher em relação ao bebê. No chão, próximos a si, dispõem-se uma bacia, um prato e uma colher, usados, não se sabe ao certo, se para alimentar o recém-nascido ou a própria velha. Estes objetos, bem como as características gerais da cena, dão-nos idéia da dependência e desamparo do pequenino. Este aspecto é ainda reforçado pela legenda disposta “(...) como se o pintor sentisse

⁹ Casa de campo adquirida em fevereiro de 1819 nos arredores de Madri.

¹⁰ Esta obra é *Saturno*, ou Saturno devorado um de seus filhos, realizada entre os anos 1820 e 1823. É um óleo sobre reboco trasladado para tela, com tamanho de 146 x 83 cm. Foi doada ao Museu do Prado, Madri, em 1876. Faz parte das quatorze cenas originalmente pintadas nas paredes da casa de campo de Goya, demolida em 1909. São imagens com temas sombrios, escurecidas possivelmente pela ação do tempo e má condicionantes relacionados ao suporte e seu traslado para tela.

necessidade de orientar a interpretação da imagem mediante uma palavra”¹¹. A imagem produzida em fortes contrastes de preto e branco, pertence a um repertório iconográfico focado na sátira da velhice e em um dos temas preferidos de Goya: a bruxaria.

Imagem 2



Saturno devorando a sus hijos, 1797. Sanguínea sobre lápis negro e papel, 20,3 x 14,8 cm. Madri Museu do Prado. Coleção de desenhos originais de Goya, propriedade Mariano Cardera.

¹¹ TODOROV, Tzvetan. *Goya à sombra das Luzes*, p. 36, nota 7.

Esta é uma das inúmeras imagens de cunho alegórico em que Goya trata a velhice, e em particular a imagem da mulher como feiticeira, cuja inquisição espanhola procurava exterminar com seus holocaustos. A representação alegórica nos trabalhos do pintor espanhol se evidenciará de maneira prolixa, às vezes muito diretamente, às vezes subentendida em figuras metafóricas moralizadoras.

Etimologicamente, a palavra graga *allegoria*, (*allós* = outro e *agourein* = falar), significa *dizer o outro*, dizer alguma coisa diferente de seu sentido literal. Assim a retórica teoriza-a como uma modalidade de elocução que desempenha, no discurso, a função de ornamento, como uma metáfora que personifica abstrações¹². Este termo substitui o termo mais antigo *hypónoia*, que se refere à *significação oculta*, procedente da época de Plutarco (c. 46-120 d. C.), concebido para interpretar como personificação de princípios morais e forças sobrenaturais os mitos como os de Homero¹³.

Schelling¹⁴ compara a alegoria a uma língua universal baseada em signos naturais e objetivamente válidos, mas que, diferentemente da linguagem ou dos sinais hieróglifos, não se desvincula de modo algum de seu objeto. Nesta perspectiva uma alegoria tende necessariamente a almejar o belo, o poético, enquanto o signo e o hieróglifo se reportam apenas à coisa em geral, bela ou não. A alegoria é um elemento essencialmente associado ao universo artístico. Recorre-se muitas vezes a este artifício, para exprimir um pensamento de especial importância, como um valor universal na literatura e nas artes visuais.

Como tantos outros paradigmas artísticos, a alegoria atravessa seu sentido de expositura de ideias, para permanecer na reivindicação de seu significado cultural ao colocar-se como sua intérprete no enunciado de significações. Estas significações são baseadas no conjunto de preceitos técnicos que regulamentam as ocasiões em que o discurso pode ser ornamentado. Podemos encontrar eco na relação entre alegoria e aspectos culturais, entendidos por Huizinga como realismo no sentido medieval, em que se atribui uma acepção alegórica para dar uma existência real a uma ideia. Assim, a ideia sofre uma personificação, satisfazendo a vontade do espírito de ver esta ideia viva,

¹² HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra, Editora da Unicamp, 2006, p. 7.

¹³ CEIA, Carlos (coord). “Alegoria”. In: *E-Dicionário de termos literários (EDTL)*, 2005. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>> (Acesso em: 20/11/2014).

¹⁴ SCHELLING, F. W. J. *Filosofia da Arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 196.

diferentemente do símbolo que, por sua vez, permite-se travar relações de mistério entre a coisa representada e a ideia por traz da mesma. Essa forma visível é possível através da alegoria.¹⁵

A linguagem alegórica encontra especial vulto na Renascença e se reporta à necessidade de expressar ideias filosóficas e morais através de imagens. Uma premissa importante para revelar a certo público, carente dos rudimentos da escrita e da cultura erudita, valores que aludem à celebração de mitos religiosos e atributos da divindade eclesiástica e do poder monárquico. Muitos foram os pequenos compêndios dedicados a sistematizar os esquemas alegóricos. Estes eram considerados de difícil leitura, devido a estarem ligados a um programa iconográfico excessivamente estreito e enigmático.

A chave das alegorias no século XVII e XVIII estava na obra do italiano Cavaliere Cesare Ripa¹⁶ chamada *Iconologia or Moral Emblems* editada no fim do século XVI.¹⁷ A obra de Ripa estabeleceria o elo necessário para que a iconologia se firmasse como um modelo epistemológico. Para Ripa, a função de sua obra era proporcionar uma descrição fundamentada das imagens – aproximadamente àquilo que Panofksy denominaria por sua vez de iconografia - constituindo-se de um manual cujas raízes voltam à Idade Média e à Antiguidade, ao Renascimento e ao pensamento do homem barroco¹⁸.

Após o absolutismo, o discurso alegórico tende à unificação no intento de ser capaz de afirmar as verdades morais e políticas de modo universal. Este processo de alegorização se consumou através da *Iconologia* de Ripa, na qual se define em cada imagem seus atributos e significações para quem desejasse compor um discurso alegórico. Acrescentando ou suprimindo símbolos, esse compêndio sobre alegoria serviu como sistema de referência para a linguagem alegórica até o final do século XVIII.

¹⁵ HUIZINGA, Johan. *O Declínio da Idade Média*. São Paulo: Editora Ulisseia, 1996, p. 153.

¹⁶ Cesare (Giovanni Campani) da Ripa, nasceu em Perugia, por volta de 1555, e morreu em Roma em 1622. A primeira versão de *Iconologia* foi publicada em Roma, em 1593. Outras versões e edições foram produzidas e publicadas postumamente, até o século XVIII. Disponível em: <<http://dinamico2.unibg.it/ripa-iconologia/ripa.html>> (Acesso em: 15/10/2014).

¹⁷ COLI, Jorge. “A Alegoria da Liberdade”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 382-383.

¹⁸ PANOFKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 47-87.

icm

Bento Silva SANTOS (org.). *Mirabilia 20* (2015/1)
Arte, Crítica e Mística – Art, Criticism and Mystique

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

Imagem 3



Folha de rosto de *Iconologia Del Cavaliere Cesare Ripa, Perugino* (1764). E-book digital. Internet, <https://archive.org/details/iconologiadelv04ripa>

Somente ao aproximar-se à era da razão, estas representações simbólicas e emblemáticas perdem sua força¹⁹. O desgaste destas figuras exige novas formas de tradução, a fim de renovar a produção de sentido. Por sua vez, Goya desfrutou desta liberação do aporte simbólico fixado na alegoria iluminista. A essência do alegórico em sua obra, salvo algumas exceções, envolve elementos antigos e novos, eruditos e populares, em uma retórica cenográfica no intuito de denunciar as vítimas anônimas dos massacres associados ao seu tempo²⁰.

Uma das características mais impressionantes das gravuras de Goya está no fato de não serem ilustrações de qualquer tema clássico conhecido.²¹ O artista não se reporta à recorrente iconoclastia bíblica, histórica ou de gênero, mas às visões fantásticas do mundo. Algumas destas personagens assinalam significações específicas como o asno, que em muitas de suas aparições representa a estupidez, ou o ancião alado, como efígie do tempo, preparando-se para varrer em *As Velhas e o Tempo* (1808-1810). Esta mesma figura alada segura uma ampulheta na alegoria *A Verdade, o Tempo e a História* (imagem 4) realizado entre os anos 1797 e 1800.

A representação das mulheres na obra de Goya, em especial nas suas gravuras, insere-se no discurso significativo alegórico, como nas dez primeiras gravuras da já citada série dos *Caprichos*, que tratam de bruxaria. Com frequência, as relações entre os gêneros são impregnadas de violência, em alusão aos numerosos estupros, sequestros e agressões representados. Esta violência parte de todos os lados, junto com os vícios, maledicências e os piores sentimentos humanos.

Curiosamente a era da razão havia provocado o aumento da credulidade popular em feiticeiras e rituais místicos. Isso se deve, em grande parte, às condições sociais que vão desde a contra-reforma, em referência às perseguições da igreja católica, até as intensas mudanças no processo de formação de uma nova ordem social. O problema da bruxaria não se esclarece com avaliações racionalistas, como queriam os letrados e seus códigos repressivos, sendo necessário analisar seriamente os escuros estados de consciência dos enfeitizados e bruxos. Devemos lembrar que o poder do

¹⁹ BRANDÃO, A. J. S. “A Imagem nas Imagens: leituras iconológicas”. *Lumen et Virtus: Revista de Cultura e Imagem*. Embu-Guaçu: São Paulo, v. I, n. 2, p. 4-30, maio 2010. *Internet*, http://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero2/ARTIGOS/PDF.

²⁰ COLI, Jorge. “A Alegoria da Liberdade”, p. 398, nota 17.

²¹ GOMBRICH, E. H. *A história da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 353-352.

Santo Ofício havia aumentado desde a Revolução Francesa. O testemunho do artista, de uma época de opressão e crueldade, transborda em suas analogias coerentes a uma reação contra os poderes da ignorância.

Imagem 4



A Verdade, o Tempo e a História. 1797-1800. Óleo sobre tela. 294 x 244 cm. Museu Nacional de Estocolmo, Suécia.²²

²² Também conhecido como *España, El Tiempo y La Historia*, este quadro pertence a uma série de alegorias em homenagem ao progresso científico e econômico realizados para a residência governamental de Manuel Godoy, mandatário espanhol à época de Calos IV.

Há nas obras de Goya inúmeras alusões a vigaristas, escritores embromadores e autoridades fanáticas com a intenção de ocultar a verdade por seus interesses. Estas alegorias caricaturais trazem as imagens icônicas de seres antropomórficos, desumanizados e cruéis. Ele retratou feiticeiras, adúlteras, homens do clero, do povo e burocratas corruptos a serviço do Estado através de representações obscuras e grotescas.

Para Baudelaire, é curioso como Goya observava seus compatriotas, metamorfoseando-os no intuito de criar suas caricaturas, sonhando com bruxas, sabás, e crianças assadas no espeto²³. Ninguém teria ousado mais do que ele neste sentido do absurdo possível. Suas criações são críveis, os rostos bestiais, as caretas diabólicas são impregnadas de humanidade. Nas representações das bruxas em suas composições *chupando niños*, voando e em conciliábulos de estranhos modos, tem-se a sensação de intensa angústia. Baroja relaciona estas inquietantes imagens com a enfermidade e depressão que o artista já enfrentava, e a surdez quase completa que o acomete²⁴.

O feio como condicionante da maldade é uma presença comum. Ao reproduzir o que via e como via, era incapaz de rejuvenescer ou embelezar uma senhora da corte, inclusive a própria rainha. A feiúra, no seu aspecto simbólico, refletia basicamente a decadência moral. A *Iconologia* de Cezare Ripa apresenta várias descrições de alegorias por imagens cuja aparência decrépita evidencia esta leitura do feio relacionando-o ao mundano e as más paixões. A *Heresia* (imagem 5), por exemplo, foi retratada como uma velha bruxa, de traços horripilantes destilando mentiras pela boca, liberando inúmeras serpentes, símbolos de astúcia e malícia.

A crença popular nas bruxas, enaltecida pela histeria da inquisição, dava a estas criaturas o aspecto maldoso que se perpetuaria na literatura fabulística e de terror mesmo com o fim das perseguições da inquisição espanhola oficialmente abolida por volta de 1836.

²³ BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre Arte*. São Paulo: Hedra, 2008, p. 34-37.

²⁴ BAROJA, Julio Carlo. *Las Brujas y su Mundo*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1969, p. 274-276.

Imagem 5



FIG. 145. Heresia: HERESIE.
 An old lean Hag, of a terrible Aspect; Flames issuing out of her Mouth; her Hair hanging disorderly about her Breasts, and most of her Body bare; her Duggs flag; in her left Hand a Book shut up, Serpents coming out of it, and, with her right, seems to scatter them abroad.
 Oldness denotes the *inveterate Malice*; ugly, because depriv'd of the Light of *Faith*. The Flame denotes her *impious Opinions*. Her Breasts shew that her Vigour is *dried up*; that she cannot *nourish* good Works: the scattering Serpents, the *dispersing false Doctrines*.

Fig. 145. *Heresia*: HERESIE. Retirada de *Iconologia or moral emblems*, p. 37-38.²⁵

²⁵ “Uma velha Bruxa magra, de um terrível Aspecto; Chamas que voam para fora de sua boca; seu Cabelo solto desordenado sobre os seios, e acima de seu corpo nu; sua grande bandeira; na mão esquerda um livro calado, com Serpentes saindo dele, e, com a mão direita, parece espalhá-las mundo a fora. [...] A velhice denota *Malícia* inveterada; a feiúra, porque desprovida da luz da fé. A Chama denota suas ímpias Opiniões. Seus seios murchos mostram que sua Vigorositade *secou*; que não pode nutrir boas obras: as Serpentes enroscadas se dispersam como as falsas doutrinas”. (trad. nossa). RIPA, C. “Heresie”. In: *Iconologia or moral emblems*. Londres: Impresso por Benj. Motte, 1709, p.37-38. *Internet*, <https://archive.org/details/iconologiaormora00ripa>.

Beleza e feiúra foram motivos de acurada atenção. Umberto Eco, com relação às bruxas, nos lembra que, a respeito de sua feiúra, acreditava-se que nos sabás infernais elas poderiam se transformar em criaturas de formas atraentes, mas sempre marcadas por traços ambíguos que denotavam suas falhas morais escandalizadoras²⁶. Assim, é possível que a maior parte dos casos de mulheres queimadas nas fogueiras da inquisição seja proveniente de acusações provocadas pela deformidade física e má aparência das vítimas. Os alvos do preconceito eram principalmente as viúvas solteiras, por viverem sozinhas, sem constituírem família.

Com o intuito de nos aprofundarmos na análise da obra proposta, lembramos que são três os níveis²⁷, propostos para a interpretação do tema ou significado de uma obra de arte. O tema primário, ou natural, é a descrição pré-íconográfica, o nível no qual ocorre a identificação das formas básicas de uma expressão artística: suas cores, linhas e volumes, que metamorfoseiam as formas de homens, animais, plantas, objetos e expressões de tristeza, raiva, alegria, etc.

No segundo nível, o tema secundário ou convencional, ocorre à descrição que se liga a motivos artísticos e suas combinações como nas alegorias. Neste nível pressupõe-se que os conceitos sejam reconhecidos por sua familiaridade como específicos, tais como imagens de santos, símbolos, gestos, posicionamentos das figuras. É necessário um conhecimento prévio da localidade e do período histórico em que a linguagem representada está inserida, bem como buscar os procedimentos adequados para sua interpretação.

No terceiro nível temos o significado intrínseco ou conteúdo, ocorrendo aí à apreensão de princípios subjacentes que se revelam nas atitudes básicas de uma condição como os habitantes de uma nação, classe social, lugar, crença religiosa, filosófica, e requer mais do que apenas a familiaridade com os conceitos, mas um conhecimento mais aprofundado das origens daquela representação. Neste nível exige-se uma procura por respostas para questionamentos acerca da obra que apenas dizem respeito a ela.

Este entendimento nos leva de volta a análise da obra *Mulher Má* ao nível mais profundo. Percebemos que existe uma ligação entre uma produção imagética antiga de horror e medo a seres híbridos - que remonta à antiguidade -

²⁶ ECO, Umberto. *História da Feiúra*. São Paulo: Record, 2008, p. 212.

²⁷ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*, p. 50-53, nota 18.

associada a imagens de instituições político-religiosas de importância no período que aparentam ferocidade, autoridade e controle das camadas sociais. Se a crítica social pode ser pressentida no sardonismo por trás dessas figuras, seus desenhos nos levam a questionar o comportamento humano crédulo e potencialmente violento.

Essa obra pode ser comparada a outra pertencente ao álbum conservado no Museu de Berlim chamado *Sonho de uma poderosa feiticeira* (imagem 6), realizado por volta de 1801. No desenho feito à pena e nanquin, uma velha senhora deformada e corcunda avança com um bastão suspenso no ombro, de onde pendem alguns cadáveres de várias crianças. Ela traz uma espécie de sorriso macabro no rosto, e um ar sonhador.

Abaixo, o mesmo padrão de legenda encontrado em *Mulhe Má*. Baroja²⁸ pensa ser este desenho baseado na leitura de um alto de fé de *Logroño*, editado pelo poeta e dramaturgo Leandro Fernandez Moratín²⁹, grande amigo de Goya, e compara-o às pinturas negras da Quinta Del Sordo. Moratín estudou um caso de bruxaria ocorrido em 1610, quando duas bruxas confessaram ter assassinado os próprios bebês envenenando-os para oferecê-los ao demônio. As mulheres foram julgadas e sentenciadas à morte pela inquisição. O poeta era um homem das letras apaixonado por histórias de bruxas e da Inquisição, e teria proporcionado a Goya às informações necessárias para produção de algumas de suas imagens mais obscuras.³⁰

É natural que em uma cultura pré-científica com um índice tão alto de mortalidade infantil, a responsabilidade recaísse sobre entidades e criaturas maléficas. A ignorância popular favorecia a reprodução de crendices como a de Deus e a Virgem zelando pelos saudáveis em contraposição ao Diabo e seu séquito provocador de doenças e pragas, responsáveis pelos doentes e moribundos, prontos a se apoderar das crianças para sugar sua vitalidade. A imagem da bruxa como ladra de crianças era muito disseminada nas superstições do povo. A peste negra, os problemas de saneamento, a falta de alimento e principalmente as guerras, geram uma Espanha caracterizada pelas calamidades e angústias que serão justificadas pelo imaginário popular como obra satânica.

²⁸ BAROJA, Julio Carlo. *Las Brujas y su Mundo*, p. 275, nota 24.

²⁹ Leandro Fernández de Moratín foi um poeta e dramaturgo espanhol, nascido em Madri em 1760, falecido em Paris, em 1828. *Internet*, <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/moratin.htm>

³⁰ TODOROV, Tzvetan. *Goya à sombra das Luzes*, p.38, nota 7.

Imagem 6



Sonho de uma poderosa feiticeira (1801-?). Kupferstichkabinett Staatliche Museun, Berlin.

Os vícios, extravagâncias e desacertos comuns a toda sociedade se personificam nas deformações que demonstram a falência moral em que estão envoltas estas personagens macabras. Goya também usou a figura da feiticeira e sua carga simbólica para retratar tanto prostitutas, que atraíam os homens para o pecado, como mães que castigavam os filhos. Há uma evidência constante da passagem do tempo, limitação da vida, da miséria humana na figura da velha encarquilhada, bem como a presença da morte constante.



Goya expôs, através destes símbolos populares, uma dura crítica a sua própria sociedade. A bruxa na obra então assume a posição de símbolo de um grupo de dominantes cruéis, enquanto o bebê simboliza as pessoas injustiçadas e oprimidas na época. O realismo de suas metáforas faz-nos esquecer, por instantes, que são personagens irreais pertinentes a um mundo particular de agonia e horror. A expressividade com que Goya rerepresenta o mundo e suas figuras anônimas, através de seus vigorosos desenhos, une com uma intensidade e jovialidade surpreendentes a sátira espanhola do bom tempo de Cervantes ao espírito da modernidade³¹.

Bibliografia

- BAROJA, Julio Carlo. *Las Brujas y su Mundo*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1969.
- BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre Arte*. São Paulo: Hedra, 2008.
- BRANDÃO, A. J. S. “A Imagem nas Imagens: Leituras Iconológicas”. *Lumen et Virtus: Revista de Cultura e Imagem*. Embu-Guaçu: São Paulo, v. I, n. 2, p. 4-30, maio 2010. Internet, http://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero2/artigos.html.
- CEIA, Carlos (coord). “Alegoria”. In: *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, 2005, Internet, http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=532&Itemid=2
- COLI, Jorge. A Alegoria da Liberdade. In: NOVAES, Adauto (org.) *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CROW, Thomas E. *Las Tensiones de la Ilustración: Goya*. In: EISENMAN, Stephen F. (org.) *Historia crítica del arte del siglo XIX*. Madri: Edições AKAL S.A., 2001.
- ECO, Umberto. *História da Feiúra*. São Paulo: Record, 2008.
- FUNDACIÓN GOYA EM ARAGÓN. “Don Juan y el Comendador”. Internet, <http://www.fundaciongoyaenaragon.es/goya/obra/catalogo/?ficha=530&from=/goya/obra/catalogo/pagina/1/&from=/goya/obra/catalogo/pagina/1>.
- GOMBRICH, E H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: Construção e Interpretação da Metáfora*. São Paulo: Hedra, Editora da Unicamp, 2006.
- HUGHES, Robert. *Goya*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.
- HUIZINGA, Johan. *O Declínio da Idade Média*. São Paulo: Editora Ulisseia.
- OLIVEIRA, Sandra Regina Marin de. *A representação do feio na arte: um breve estudo sobre quatro gravuras de Francisco Goya*. São Paulo, 2012. Dissertação Mestrado. Instituto de Artes. Universidade Estadual Paulista – UNESP.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo Perspectiva, 1976.
- RIPA, C. *Iconologia or Moral Emblems*. Londres: Impresso por Benj. Motte, 1709, p.37-38. Internet, <https://archive.org/details/iconologiaormora00ripa>

³¹ BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre Arte*, p. 34-37, nota 23.



Bento Silva SANTOS (org.). *Mirabilia 20 (2015/1)*
Arte, Crítica e Mística – Art, Criticism and Mystique

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

SÀNCHEZ, Alfonso Emilio Pérez. “Antologia Crítica”. *In: Goya*. Abril coleções. São Paulo: Abril, 2011.

SCHELLING, F. W. J. *Filosofia da Arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

TODOROV, Tzvetan. *Goya à Sombra das Luzes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.