UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"Júlio de Mesquita Filho"
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Mestrado

A REPRESENTAÇÃO DO FEIO NA ARTE: UM BREVE ESTUDO SOBRE QUATRO GRAVURAS DE FRANCISCO GOYA

Sandra Regina Marin de Oliveira

São Paulo

2012

UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Mestrado

A REPRESENTAÇÃO DO FEIO NA ARTE: UM BREVE ESTUDO SOBRE QUATRO GRAVURAS DE FRANCISCO GOYA

Sandra Regina Marin de Oliveira

Dissertação submetida à Universidade Estadual Paulista como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, na área de concentração Artes Visuais, no âmbito linha de pesquisa: Abordagem Teórica, Histórica e Cultural da Arte, sob orientação do professor Dr. José Leonardo do Nascimento, com vistas à obtenção do título de Mestre em Artes.

São Paulo

2012

FICHA CATALOGRÁFICA

Sandra Marin de Oliveira

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.

131 páginas -il. col.

Orientador: Dr. José Leonardo do Nascimento.

Inclui bibliografia

Palavras-chave: 1. História da Arte. 2. Conceito de Grotesco. 3. Francisco Goya. 4. Desastres da Guerra. 5. Leitura iconológica. I. Nascimento, José Leonardo do. II. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Artes. III. Título.

A representação do feio na arte:

Um breve estudo sobre quatro gravuras de Francisco Goya

Banca Examinadora:

_____

Orientador: Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento

UNESP – Instituto de Artes

_____

Prof. Dr. Amílcar Torrão Filho

Pontifícia Universidade Católica - História

_____

Prof. Dr. Sergio Mauro Romagnolo

UNESP – Instituto de Artes

Data da aprovação:

_____de_____de 2013

Resumo

A presente dissertação aborda o conceito de Grotesco na Estética e na História da Arte, analisados sob dois aspectos principais: da forma como esse conceito foi transformado desde a época da Grécia Antiga até o século XIX (período de grandes mudanças formais da representação humana nas Artes) e do exemplo do artista Francisco de Goya, através de sua série de gravuras Lo*s Desastres de la Guerra*, composta por imagens violentas; grotescas, híbridas e trágicas, que refletem esteticamente o horror advindo da Guerra de Independência e do retorno de um Estado Monárquico e Absoluto. Nossa pesquisa tem por meta avaliar as mudanças políticas, sociais e culturais que influenciaram a transformação desses conceitos estéticos e a aceitação desses novos paradigmas que resultaram numa mudança de visão e fruição da própria Arte entre os séculos XVII e XIX (época de ascensão do Liberalismo e Iluminismo), mostrando como os acontecimentos históricos podem transformar os conceitos artísticos de acordo com as necessidades humanas de retratar seu próprio tempo. Os procedimentos metodológicos foram de revisão bibliográfica parcial sobre as questões do Grotesco na Arte e uma pesquisa sobre a vida e obra de Goya, utilizando as imagens acima citadas, que aqui são analisadas do ponto de vista iconológico.

Palavras-Chave: História da Arte, Conceito de Grotesco; Goya; Los Desastres de la Guerra; Análise Iconológica

Abstract

The current dissertation accosts the concept of “Grotesque” in Aesthetics and history of Arts analysed under two main aspects: the way this concept was transformed since the times of Ancient Greece until the nineteenth century (a period of great formal changes of the human representation and other pictorial genres, and the example of the artist Francisco de Goya through his series of etchings *The Disasters of War*, composed by violent, hybrid and tragic images, which reflect aestheticly the horrors resulted from the War of Independence and the return of a Monarchic and Absolutist State. Our research objectives have the aim of appraising political, social and cultural factors that influenced the processing and acceptance of new paradigms such as the Grotesque in art making, that resulted in a change of vision and enjoyment of the Art itself between the seventeenth the nineteenth centuries (time of the rise of Liberalism and Iluminism), showing how this concept was transformed by artistic, cultural and historical events according to the Human needs of portraying their own time. The methodological procedures were of a partial bibliographical review about the issues of the Grotesque in art and a research of the life and work of Goya, using the prints cited before, which are here analysed from an iconological point of view.

Key Words: Art History; Grotesque concept; Goya; The Disasters of War; Iconological analysis

Lista de Figuras

Figura 1 . ANÔNIMO. *Cerâmica grega: Odisseu e as Sereias*. Séc. V a.c.....15

Figura 2. *Invocação a Príapro*. Afresco. Séc. I d.c.....16

Figura 3. Ilustração livro *Institutiones Christianae*.....24

Figura 4. MESTRE DE SORIGUEROLA. *Taula de San Miguel: Pesagem das Almas*.....24

Figura 5. BRUEGHEL . *Triunfo da Morte*. 1562. Óleo sobre tela.....26

Figura 6. ANÔNIMO. *Monstros Medievais da Terra, Mar e Ar* 27

Figura 7. ANÔNIMO. *Papasno e Monge Bezerro*. Panfleto Lutero.1525.....30

Figura 8. ARCIMBOLDO. Primavera. 1562. Óleo sobre tela.....32

Figura 9. ANÔNIMO. Ilustração *do Osculum Infame*. 1608.....34

Figura 10. BRUEGHEL. *A Queda dos Anjos Rebeldes.* 1562. Óleo sobre tela.....36

Figura 11. BOSCH. *Jardim das Delícias* (detalhe). 1505. Óleo sobre tela.....36

Figura 12. GOYA. *Entierro de la Sardiña*. 1812. Óleo sobre tela.....39

Figura 13. PARÉ. Corpus. *Ilustração do livro Monstros e Prodígios*. Sec. XVI.....43

Figura 14. PARÉ. *O Fantasma*. Óleo sobre tela. Sec. XVI.....44

Figura 15. PARÉ. Ilustração *Gêmeos Siameses*. Obras Completas, 1575.....45

Figura 16. GOYA. *Auto retrato*. 1796. Pincel aguada.....51

Figura 17. GOYA. *Sacrifício a Pã*.1771. Óleo sobre tela. Coleção particular.....54

Figura 18. GOYA. *La Familia de Carlos IV*. 1800. Óleo sobre tela.....56

Figura 19. GOYA. *Pradera de San Isidro*. 1788. Óleo sobre tela.....58

Figura 20. GOYA. *Peregrinacíon a la Fuente de San Isidro*. 1821-3. Óleo sobre tela.....58

Figura 21. GOYA. *La Maja Desnuda*. 1797-1800. Óleo sobre tela.....61

Figura 22. GOYA. Capricho n. 24. *No hube remédio*. 1799.....62

Figura 23. GOYA. Capricho n. 68. *Linda Maestra*. 1799.....66

Figura 24. GOYA. Capricho n. 19. *Todos Caeran*. 1799.....67

Figura 25. GOYA. Capricho n. 43. *El Sueño de la Razón produce Monstruos*.1799.....68

Figura 26. GOYA. Capricho n. 37. Si sabra mas el discípulo?. 1799.....69

Figura 27. GOYA. Dos de Mayo de 1808 en Madrid. 1814. Óleo sobre tela.....75

Figura 28. GOYA. *El Tres de Mayo de 1808 en Madrid . ou Los Fuzilamientos en la montaña del Principe Pio*. 1814. Óleo sobre tela.....77

Figura 29. GOYA. Los Desastres n. 7. *Que Valor!* . 1810- 15.....81

Figura 30. GOYA. Los Desastres n. 37. *Eso es peor*. 1810- 15.....85

Figura 31. GOYA. *Dos Viejos comendo*. 1819- 23. Óleo sobre parede.....89

Figura 32. GOYA. *Atropos* ou *Las Parcas.* 1819-23. Óleo sobre parede.....90

Figura 33. GOYA. Los Desastres n. 33. *Qué hay que hacer más?.* 1810-15.....98

Figura 34. CORRADINI. *Esfolamento de Mársias*. Escultura em mármore. 1719 – 23.....100

Figura 35. RIBERA. *Esfolamento de Mársias por Apolo*. 1637. Óleo sobre tela.....100

Figura 36. GOYA. Los Desastres n. 39. *Grande Hazaña! Com Muertos!* .1810-15.....103

Figura 37. GOYA. Los Desastres n. 71. Contra el Bien General. 1810-15.....107

Figura 38. GOYA. *El três de mayo de 1808 em Madrid* (detalhe).1814. Óleo sobre tela.....109

Figura 39. GOYA. Los Desastres n. 1. *Tristes presentimientos de lo que há de acontecer*.1810-15.....110

Figura 40. GOYA. *Cristo no Monte das Oliveiras*. 1819. Painel.....110

Figura 41. GOYA. Los Desastres n. 43. *Tambien eso*. 1810-15.....112

Figura 42. GOYA. Los Desastres n. 72. *Las Resultas*. 1810- 15.....115

Figura 43. GOYA. Capricho n. 45. *Mucho hay que chupar*. 1799.....117

Figura 44. GOYA. Capricho n. 51. *Repolen se*. 1799.....117

Agradecimentos

Agradeço aos membros da banca examinadora dessa dissertação pelas interessantes sugestões feitas à pesquisa,

Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento – Orientador

Prof. Dr. Amílcar Torrão Filho

Prof. Dr. Sergio Romagnolo

Aos meus amigos: Amauri Reis, Mara Fabiano, Roberto S. Kajiya, Jacqueline Moreira, Mario Ferreira, Náiade N. Oliveira que me apoiaram incondicionalmente.

Às colegas Alessandra R. S. Dongo, Aline Braga e Marcia Inácio

A meus irmãos e minha mãe

Dedicatória

Dedico esse trabalho a meu pai, Percival Prado de Oliveira, que me ensinou a ler e escrever, e a apreciar histórias e livros.

SUMÁRIO

Introdução.....01

Capítulo 1

1.1. Discussão Introdutória sobre a questão do Feio e do Grotesco na Arte.....08.

1.2. Breve Genealogia do Grotesco no Ocidente até o século XIX.....12

1.2.1. O Feio no Mundo Clássico Grego.....12

1.2.2. O Grotesco na Era Cristã.....17

1.2.3. O Grotesco.....27

1.2.4 O Grotesco na Arte Popular: A visão de Mikhail Bakhtin.....28

Capítulo 2

2.1. Espanha, Goya e seu tempo.....51

2.2. Los Desastres de La Guerra.....73

Capítulo 3. Quatro Gravuras de Los Desastres de La Guerra:

Leitura Iconológica.....91

3.1. Considerações sobre Iconografia e Iconologia.....91

3.2. Gravura *33. Que hay que hacer más?* 98

3.2.1. Descrição preliminar.....99

3.2.2 Análise da Gravura.....101

3.3. Gravura 39. *Grande Hazaña! Con muertos*! 103

3.3.1. Descrição preliminar.....104

3.3.2. Análise da Gravura.....105

3.4. Gravura 71. *Contra el bien general*.....107

3.4.1. Descrição preliminar.....108

3.4.2. Análise da Gravura 112

3.5. Gravura 72. 115

3.5.1.Descrição Preliminar e Análise da Gravura.....116

Conclusão 118

Referências Bibliográficas 123

INTRODUÇÃO

A QUESTÃO DO FEIO

Jorge Luís Borges (1899-1986), escritor de vários livros de ensaio e ficção, dentre eles *El Libro de Los Seres Imaginários*, faz neste uma compilação ou manual de seres estranhos, híbridos, feios e imaginários - um *bestiário* de entes engendrados pela imaginação dos homens ao longo dos séculos e em diferentes lugares.

Borges declara em seu prólogo de 1967:"Ignoramos el sentido del dragón, como ignoramos el sentido del Universo, pero algo hay en su imagem que concuerda com la imaginación de los hombres, y así el dragón surge en distintas latitudes y edades(...) Un libro de esta índole es necesariamente incompleto..."

Ao ler esse livro, deparamos a todo momento com seres híbridos, constituídos de partes de vários animais, portentosos, monstruosos, feios, aterradores; são, contudo, construções do imaginário - formulações simbólicas, umbilicalmente ligadas à psique e aos valores humanos, tanto quanto outras criações consideradas também belas.

O Belo[1],assim como o gracioso, o sublime e o maravilhoso remetem-nos frequentemente a um estado prazeroso, agradável aos olhos e aos sentidos. Desta forma o que é belo é quase sempre identificado com o Bom, com o Bem e em diversas épocas históricas criou-se um laço estreito entre o

[1] Enquanto conceito, adoremos o uso de caixa alta nas letras iniciais de Belo, Bom, Bem e Feio, conforme o uso adotado por Umberto Eco em seus textos a respeito da História dos mesmos.

Belo e o Bom e ambos estão conformes com o que julgamos ser o Ideal (ECO, p. 7).

O reconhecimento do Belo e Bom pode indicar o que é virtuoso como uma bela ação. Quando fruímos algo belo independente deste objeto nos pertencer ou não, ficamos felizes pela contemplação, mesmo que reconheçamos que esse prazer ocorre em determinados contextos, culturas e épocas históricas, não de forma estática ou definitiva. Assim, filósofos, artistas e apreciadores preocuparam-se em conceituar, definir o Belo, sendo possível traçar uma história da Estética do Belo - aqui mencionada como a ciência do belo - através do tempo (ECO, p.10).

É importante assinalar que todas as culturas humanas ao longo do tempo, construíram representações do que é belo e do que é feio, mesmo que seja difícil estabelecer, pelos vestígios arqueológicos, se o que está representado - por exemplo na arte pré-histórica - era algo considerado feio ou belo, sagrado ou profano .

Para os olhos dos ocidentais contemporâneos, certas máscaras, esculturas ou imagens produzidas por outras culturas podem parecer infames, aterradoras e disformes, ao contrário da percepção dos nativos dessas culturas, para quem tais objetos poderiam ser belos e representar valores bons ou sagrados.

No âmbito da cultura ocidental, a representação de seres fantásticos, não é um procedimento esporádico – seja nos primórdios das construções iconográficas, seja nos dias atuais, com seus diversos *textos* (filmes, romances, histórias em quadrinhos, animes, esculturas, pinturas, narrações orais),

entendidos aqui como formas de expressão e produção de informações, *codificações* de informações das culturas (MACHADO, 2003). Assim como os animais descritos no livro dos seres imaginários de Borges, a mitologia grega era rica em figuras híbridas, tais como faunos, ciclopes, quimeras, harpias ou divindades como Príapo, considerados monstruosos e aberrações para os antigos. Então, sua existência e sua expressão através desses *textos,* representações, nos permitem definir e avaliar valores e formas de pensamento, em contextos histórico-culturais em que se articulam, bem como sua evolução e mudança. Ou seja, as ideias de Belo e Feio são necessariamente cambiantes, bem como suas formas de representação. E cabe aos estudiosos desses *textos* e representações, mormente historiadores da arte, avaliar os efeitos das mudanças da cultura e sociedade sobre suas codificações ou manifestações. Mesmo ensaios filosóficos e reflexões sobre a arte feitas por artistas e a estética são textos da cultura e como tal, também refletem seus respectivos contextos e valores e merecem ser considerados em nossa análise. Alguns deles são seminais nas considerações sobre a criação artística e a Estética.

Assim, para Friedrich Hegel, a Estética pode ser compreendida como a ciência dos sentidos, ou das sensações, cujo objetivo maior é a arte, que provoca efeitos e sensações diversas no espírito humano, por exemplo: admiração, encantamento, temor, repulsa, raiva, compaixão. Tais sensações revitalizam a capacidade humana de sentir, por meio da apreensão do objeto artístico, e podem ser significativas para amenizar os processos sociológicos e mentais contemporâneos (CANDA,p.68). Nesse entendimento, devemos incluir o Feio e o Grotesco, em suas várias formas: a escatologia, a comédia e a paródia, fundamentais na criação dos sentidos do riso e do humor.

É importante citar ainda que, na visão do filósofo alemão, o campo da Estética deve considerar a arte enquanto produção humana**.** Hegel deixa evidente, em suas reflexões, a exclusão do belo natural, a exemplo de uma paisagem bela, ou um belo ser humano, ou belo animal. O Feio, para ele, é produção humana e o Belo artístico está acima da natureza. O Belo, na arte, é superior a qualquer produto natural, pois tem relação primordial com a cultura e a liberdade, considerado este por Hegel como o bem supremo do homem. Neste sentido, a beleza natural do ser não é livre em si mesma, por não ser consciente de sua existência. A ideia de arte, com esse entendimento, é um processo do trabalho do próprio espírito exercitando sua liberdade (CANDA, p.69).

Para Hegel, a vinculação do homem e sua criação não se dão meramente usando parâmetros racionais e subjetivos; tais vínculos se inserem na dinâmica social e nas condições construídas ao longo da História da existência humana. Neste sentido, Hegel legitima os costumes de um povo e suas características ligadas à expressão do espírito, como formas de compreensão da sensibilidade e da criação humana. Ou seja, **a arte é um fenômeno social e é resultante do repertório cultural do artista que se manifesta livre para criar, podendo, até questionar e superar as reflexões produzidas pela cultura e seu tempo histórico** (CANDA, p. 69).

Assim sendo, o caráter autônomo da arte é ressaltado pelo filósofo, e entende que o artista não precisa seguir regras ou modelos pré-estabelecidos, como ocorre na ciência, ou reduzir-se ao caráter utilitário do fazer humano; eis ai a diferença entre arte e ciência, enquanto forma de conhecer e explicar o mundo

Ao nos referirmos, sobre a criação do artista e suas representações do Feio, usaremos preferencialmente o termo **Grotesco** (por sugestão da banca), pois ao longo dessa pesquisa mostrou-se ser esse o conceito mais adequado em artes plásticas, literatura e outras artes. No conceito hegeliano, o grau de criatividade e liberdade de expressão da arte, bem como seu testemunho da realidade histórica e espacial da sociedade onde está ou esteve inserido.

PERGUNTAS DA PESQUISA

Como trataremos a questão da representação do Grotesco nas artes visuais, o início de sua desvinculação do Belo, seja nos textos que tratam da Estética, e seja nas obras visuais , como as de Francisco Goya, em Los desastres de la guerra*?* Que quadro teórico-referencial adotaremos para a análise dessas questões? Como analisaremos as gravuras de Goya e as inseriremos nesse contexto de tradição e mudança da Estética, até o século XIX?

METODOLOGIA E MÉTODO DA PESQUISA

Métodos de Trabalho

Foram usados os seguintes métodos de trabalho para a construção da pesquisa e sobre a criação do termo Grotesco e sua proliferação, a partir disso e, apartir dela e da consequente escolha das obras de Goya, a uma análise iconológica. A revisão bibliográfica teve o propósito de delimitar *o* desenho do problema e selecionar quais teorias empregaríamos na construção da pesquisa do Grotesco. Assim: “a idéia de uma Revisão

Bibliográfica é enunciar alguns dos interlocutores com os quais voce travará seu diálogo historiográfico e científico" (BARROS, p.18)

Nossa revisão bibliográfica percorreu diversos caminhos, desde a busca de fontes e consulta em bibliotecas das universidades públicas paulistas através do **SBU -** Sistema de Bibliotecas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), do **DEDALUS** - Banco de Dados Bibliográficos da Universidade de São Paulo (USP) e do **ATHENA** – Banco de Dados Bibliográficos da Universidade Estadual Paulista (UNESP) Júlio de Mesquita Filho, até a viagem que empreendida pela pesquisadora à Espanha e á França, em maio de 2010, onde encontramos textos ainda não adquiridos e catalogados nas bibliotecas das universidades públicas paulistas a respeito de Goya e de questões da representação do feio, como as obras *El abuso de la belleza (DANTO, Arthur C.), Estética de lo peor (PARDO, José),* e *Goya, Saturno y Melancolía* (NORDSTRÖM, Folke)

A teoria e o método de análise iconológica, para a "leitura" das quatro gravuras, derivam da obra de Erwin Panofski, *Studies in Iconology,* publicado em espanhol em 1972, sob o título *Estudios sobre Iconología*. Comentaremos mais a respeito da teoria e método de análise da iconologia no capítulo 3.

Metodologia - quadro teórico

Que campos teóricos e interlocutores escolher? A escolha implica, necessáriamente, o conhecimento, discussão e uso de ***conceitos*** e ***sistemas conceituais***que formam as teorias defendidas por esses interlocutores.

Chamaremos de conceitos e sistemas conceituais “...construções lógicas, estabelecidas de acordo com um sistema de referência...” (TRUJILLO FERRARI, 1974, apud LAKATOS, MARCONI, 1991, p.103). Conceitos e sistemas conceituais são *representações* dos fenômenos verificados na realidade e instrumentos necessários a sua apreensão, entendimento, classificação e comunicação.

Quais conceitos escolher? Adotamos, como quadro teórico de referência, as idéias de nossos interlocutores principais, a saber: Mikhail Bakhtin, Erwin Panofski, Victor Hugo,Umberto Eco. Os quatro pensadores têm em comum, preocupações com a Linguagem, a Estética, a História e a Cultura (aqui entendida, em nossas próprias palavras, como um conjunto de sistemas simbólicos que permitem aos homens sobreviver, entender o mundo, produzir e relacionarem-se entre si, além de mutável com o tempo). Na medida em que discutirmos as questões da representação do feio, chegamos a idéa de que a palavra Grotesco é mais apropriada como conceito em artes plasticas, na analise inclusive da obra de Francisco Goya, e exporemos as idéias dos pensadores citados.

Capítulo 1

Genealogia da representação do feio e do grotesco

1.1. DISCUSSÃO INTRODUTÓRIA SOBRE A QUESTÃO DO FEIO E DO GROTESCO NA ARTE

Nietzsche, em o *Crepúsculo dos Ídolos,* escreve:

> No belo, o ser humano se coloca como medida da perfeição; (...) adora nele a si mesmo (...) No fundo, o homem se espelha nas coisas, considera belo tudo o que lhe devolve a sua imagem.(...)O feio é entendido como sinal e sintoma da degenerescência (...) Cada indício de esgotamento, de peso, de senilidade, de cansaço, toda espécie de falta de liberdade como a paralisia, sobretudo o cheiro, a cor, a forma da dissolução, da decomposição (...) tudo provoca a mesma reação: o juízo de valor “feio”.(...) O que odeia o ser humano? Não há duvida: o declínio de seu tipo. (NIETZSCHE, apud ECO, 2008, p. 15).

Artistas e filósofos elaboraram conceitos e critérios para a beleza, fazendo assim com que a História e a Estética do belo fossem construídas. A História da beleza tem inúmeros testemunhos teóricos, além das próprias produções artísticas, o que nos possibilita deduzir os gostos de determinadas épocas e lugares; essa história tão bem documentada e avaliada tornou possível entender as mudanças de gostos, de formas e contextos da beleza, até a atualidade.

Já o feio, por muito tempo, só apareceu esporadicamente em textos ou elucubrações, geralmente em segundo plano, e como contraposição à beleza.

Não se encontram muitos tratados cujo tema principal seja o feio em si. Mesmo assim, as histórias da feiura e da beleza têm alguns pontos em comum. Para pensar esses conceitos e suas relações, devemos apontar os limites de suas trajetórias conceituais e representações, tanto no tempo como no espaço.

Os conceitos de belo ou feio são tão variados quanto as culturas, tempo e espaços geográficos existentes. Não se pode avaliar definitivamente como belo um objeto, sem se levar em conta que cada cultura produz seus próprios valores de beleza e feiura e mesmo assim esses conceitos são modificados através dos períodos históricos. Outra questão a ser pensada é que em civilizações arcaicas e culturas em estágio de pré-escrita, dispomos apenas de artefatos arqueológicos e artísticos, mas não de textos que possam informar se esses artefatos serviam para provocar deleite estético, terror sacro ou hilaridade.

Mesmo em culturas que são ricas em textos poéticos e filosóficos, como a japonesa, ou indiana, temos a possibilidade de saber quais os significados do que é belo ou feio, mas é muito difícil estabelecer até que ponto tais conceitos podem ser identificados com os conceitos ocidentais. Não se pode deduzir se um artefato que tenha harmonia e proporção seja considerado belo nessas culturas. Seria arriscado transpor conceitos elaborados por uma cultura, em dada época e para outra cultura, sem questionamentos e pesquisas mais detalhadas.

Hegel, na Estética, escreve:

> Ouve-se dizer com frequência que uma beleza europeia desagradaria a um chinês ou a um hotentote, embora o conceito de beleza de um chinês seja inteiramente diverso daquele do negro. E, na verdade, se considerarmos as obras de arte dos

> povos não europeus, as imagens de seus deuses, por exemplo, que brotaram de sua fantasia como dignas de veneração e sublimes, poderão nos parecer ídolos dos mais monstruosos (HEGEL, 1980, apud ECO 2008, p.12).

Ao se dizer que belo ou feio são conceitos relativos aos tempos e culturas não se explica por que teóricos e artistas tenham sempre tentado defini-los em relação a um modelo estável, como fez Nietzsche em seu texto, reproduzido aqui em parágrafo anterior. Para Umberto Eco:

> O argumento de Nietzsche é narcisicamente antropomórfico, mas nos diz justamente que beleza e feiura são definidas em referência a um modelo "específico"- e a noção de espécie pode se estender dos homens a todos os entes, como fazia Platão na *República*, aceitando definir como bela uma panela construída segundo as justas regras artesanais, ou Tomás de Aquino (*Suma Teológica*, 1, 39, 8), para quem o belo é dado, além de uma correta proporção e da luminosidade ou clareza, pela integridade e, portanto uma coisa (seja ela um corpo humano, uma árvore ou um vaso) deve exibir todas as características que a sua forma deve impor à matéria. (ECO, 2008, p.15)

O que é o feio então? Karl Rosenkrantz elaborou, em 1853, o texto *Estética do Feio*, a primeira obra a traçar uma história e um tratado sobre o feio, não se limitando a entendê-lo apenas como o oposto do belo, como foi considerado por muito tempo, mas pensando-o como *expressão do mal moral* e *erro estético diante das normas da ciência da beleza, a estética*. Aqui, o feio se amplia e torna-se mais complexo em sua contraposição à beleza, e Rosenkrantz também expõe toda uma fenomenologia, passando dos conceitos para suas manifestações:

> (...) a ausência de forma, a assimetria, a desarmonia, o desfiguramento e a deformação (o mesquinho, o débil, o vil, o

> banal, o casual e o arbitrário, o tosco), as várias formas do repugnante (o desajeitado, o morto e o vazio, o horrendo e o insosso, o nauseabundo, o criminoso e o espectral, o demoníaco, o feticeiresco (sic), o satânico). Tudo isso é demais para que se continue a dizer que o feio é o simples oposto do belo, entendido como harmonia, proporção ou integridade. *(ibidem*, p.16)

Rosenkrantz, assim, analisa o feio na natureza, o feio espiritual e as várias formas de incorreções, deformações na arte, ou seja, o ***feio na arte***.

Umberto Eco pergunta em seu livro se deveríamos, ao longo de nossa história, fazer distinção das manifestações do *feio em si:*

> (...) uma carcaça em decomposição, um excremento, um homem cheio de chagas e nauseabundo. Diferenciar esse feio em si do que ele chama de feio formal: que seria o desequilíbrio na relação orgânica entre as partes de um todo, exemplificando como feio formal ver uma pessoa com a boca desdentada, sendo que o que nos perturba não é a forma da boca, nem os poucos dentes que restam, mas sim o fato de faltarem dentes que deveriam estar naquela boca, pois estaríamos diante da incompletude do conjunto de formas de uma boca. O que provavelmente nos faria sentir que estamos diante de algo feio, tendo uma reação passional a essa incompletude, ou à desproporcionalidade, ou ainda um retrato pode ser feio quando o é malfeito (o feio artístico é um feio formal). (*ibidem*, p.19)

Ponto fundamental para Eco é lembrar que, em quase todas as teorias estéticas, desde a Grécia ate nossos dias, há o reconhecimento de que qualquer forma de feiura pode ser compensada por uma representação artística fiel e eficaz. Aristóteles, em sua *Poética*, fala da possibilidade de realizar o belo imitando com maestria aquilo que é repelente. Já Plutarco, em *Audientis Poesis* escreve que na *"*representação artística, o feio imitado permanece feio, mas recebe como uma reverberação de beleza da maestria do artista." (*ibidem*, p.20).

Desta forma, identificam-se assim três *feios* possíveis segundo Umberto Eco: o feio em si, o feio formal, e o feio no sentido de mal feito. O feio artístico é um feio formal.

1.2 BREVE GENEALOGIA DO GROTESCO NO OCIDENTE ATÉ O SÉC. XIX

1.2.1 O grotesco no mundo clássico grego

Na Grécia Antiga o ideal da perfeição, conhecido como *kallokagathia*, união da palavra *kállos* (traduzida genericamente por belo) e *agathos (*palavra normalmente traduzida como "bom", e, que se agrega a uma série de valores positivos) construindo o conceito de Belo. Vitrúvio ditou as proporções corporais certas para se compor uma bela representação do corpo humano: o rosto deveria ter 1/10 do comprimento total; a cabeça 1/8, o comprimento do tórax 1/4 e assim por diante. No entanto ate hoje não se definiu se os antigos entendiam como belo tudo que agrada, que atrai o olhar, que satisfaz os sentidos por virtude da forma ou da beleza espiritual. Para Platão a única realidade era a do mundo das ideias, já que o mundo material é apenas uma sombra e imitação deste mundo. Dessa forma, para Platão o feio é o não ser, já que ele nega que possam existir ideias de coisas feias, imundas e ignóbeis, como o barro, os pelos. Para ele o feio só pode existir na ordem do sensível, como uma das características da imperfeição do universo físico em relação ao mundo ideal. Em seu diálogo *Banquete* dedicado a Eros (amor) e à beleza, há uma reflexão sobre o belo e o feio, sendo o feio nomeado, mas não explicitado. Em um dos passos, aparece o elogio ao amor entre pessoas do mesmo sexo, no sentido de amor pela beleza dos rapazes belos e jovens por parte de um homem sábio e

maduro (o amor entre iguais era aceito na sociedade grega), mas como fala Pausânias, um dos interlocutores, existem diferenças entre o *Eros de Afrodite Pandêmia*, que é o amor de homens inferiores que amam indiferentemente homens e mulheres por seus corpos e não pelas suas almas, e *Eros de Afrodite Urânia*, que é o amor voltado exclusivamente aos rapazes adolescentes por homens maduros. Mas para este último tipo de amor, segundo o próprio Pausânias, é preciso amar, dentre os rapazes, aqueles mais nobres e virtuosos. É péssimo aquele que ama apenas o corpo mais do que a alma, pois o homem sábio ama pela graça e pela virtude do jovem, em uma aliança erótico-filosófica entre amantes. Agaton surge no diálogo e representa Eros como eternamente belo e jovem, lembrando a concepção segundo a qual a beleza acompanha a juventude e a feiúra a, velhice. Alcebíades faz o famoso elogio da aparente feiúra de Sócrates, que o havia castamente rejeitado, dizendo que Sócrates tem o aspecto externo de um sileno, mas sob esses traços esconde uma profunda beleza interior:

> Digo, com efeito, que ele (Sócrates) se parece muitíssimo com aqueles silenos expostos nas oficinas dos escultores, que os artesãos modelam com cornamusas e flautas na mão e que, quando abertos ao meio, revelam em seu interior efígies de deuses (PLATÃO, Banquete,1982, apud ECO, 2008)

Para Eco, só nesse diálogo se apresentam diversas ideias sobre o belo e o feio e o esquema simplista de beleza *kallokagathia* se embaraça. A civilização grega parecia consciente da complicação entre esses dois valores. Na republica grega considerava-se o feio como falta de harmonia e como o contrário da bondade de espirito. Platão recomendava que fosse evitada a representação de coisas feias para os mais jovens, mas admitia que: “existia um grau de beleza

próprio a todas as coisas, assim pode-se dizer que é bela uma jovem, uma jumenta, uma panela, cada uma dessas coisas sendo, no entanto, feia em relação à precedente" (ECO, p.). Desde então o grotesco é redimido pela sua boa representação e contribui para a harmonia do Universo.

No decorrer dos séculos, no entanto o que seria universalmente aceito é que se podem imitar belamente as coisas feias, conforme foi ratificado por Aristóteles, em sua *Poética*:

> (...) duas causas parecem dar origem à arte poética, ambas devidas à nossa natureza. A tendência para a imitação é instintiva no homem desde a infância (...) e todos os homens sentem prazer em imitar. Prova disso é o que ocorre na realidade: temos prazer em contemplar imagens perfeitas de coisas cuja visão nos repugna, como (a figura dos) animais ferozes e dos cadáveres. (ARISTÓTELES, p. 40)

O mundo grego, com seu panteísmo e suas mitologias, era obcecado por muitos tipos de feiura, maldade, um catálogo de inúmeras crueldades: Saturno que devora os próprios filhos; Medéia que mata seus filhos para vingar-se do marido infiel; Tântalo que cozinha o filho Pelos, servindo sua carne aos deuses para ver se eles perceberiam. Esse mundo mitológico é repleto de horrores, maldades, mesmo quando criaturas belas realizam ações feias e atrozes. Criaturas assustadoras, híbridos odiosos que estão em toda parte.

Figura 1 ANÔNIMO. Cerâmica grega: **Odisseu e as sereias**.
Séc. V a.C. Vaso de Stamnos. Tinta dourada e negra. Coleção Acervo do Museu Britânico, Londres

Foi atribuída a Homero a Odisséia, um dos dois maiores poemas épicos da Grécia antiga, que foi composto originalmente seguindo a tradição oral, por um aedo, destinada mais a ser cantada. A Odisseia relata a tentativa de Odisseu, herói da Guerra de Tróia, de retornar para Itaca, a sua ilha natal, epopeia essa que durará dezessete anos. Odisseu passa por diversas ilhas, encontrando monstros que se destacam ou por serem seres híbridos ou por possuírem formas antinaturais tanto em terra como no mar, causando assim sua demorada volta ao lar; Odisseu e seus homens se deparam com monstros como Cila, uma linda mulher de cuja cintura brotam seis cabeças de cães

famintos que devoram marinheiros; Polifemo, que é um ciclope, filho do próprio deus Poseidon, criatura monstruosa que possui apenas um olho e que também devora seres humanos; Caríbdes, antes uma mulher e transformada em um monstro disforme, aprisionada no mar, onde, ao abrir sua boca, sorve a água e os barcos como um imenso redemoinho; as Sereias ,monstros do mar que atraem os navegantes para sua ilha com seu canto magnifico e depois os devoram (na Odisseia, as sereias são representadas como aves de rapina com peito e rosto de mulher); Lestrígones são gigantes, habitantes da ilha de Lestrigões que devoravam eventuais visitantes.

Figura 2 **Invocação aPríapo**.
Afresco. Séc. I d.C. Casa dei Vetti, Po mpéia

Apesar desses e de muitos outros monstros mitológicos, essas representações narravam feiúras e erros - a cultura grega não aceitava que o mundo fosse necessariamente todo belo. O mundo clássico era repleto de prodígios, que eram sinais de desgraça iminente, acontecimentos extraordinários tais como chuva de sangue, chamas nos céus, crianças de duplo sexo, anomalias.

1.2.2. O grotesco na Era Cristã

No universo cristão, o ponto de vista teológico-metafísico descreve o mundo como belo porque é obra divina e nele até o feio e o disforme são redimidos por essa beleza total. Tal ideia é claramente influenciada pelo pensamento de Platão e do neoplatonismo e adotada e desenvolvida por autores como Agostinho e Dionísio Areopagita. Até o sofrimento de Cristo e sua máxima humilhação e dor são parte da obra divina, já que através deles os homens alcançariam sua redenção e a visão da beleza infinita de Deus. Chamava-se *pankalia* a concepção de que todo o universo é belo, conceito esse adotado por Escoto Erígena (séc. IX):

> (...) o cosmo como revelação de Deus e de sua beleza inefável, através das belezas ideias e corporais, e, se difundirá sobre toda a criação, das coisas semelhantes e dessemelhantes, da harmonia dos gêneros e das formas, das ordens diferentes de causas substanciais e acidentais compreendidas em maravilhosa unidade. E não há autor medieval que não retorne a esse tema da pankalia, ou beleza de todo o universo. (ECO, p. 44).

Importante destacar que para a identificação tradicional do Belo e Bom, ao se dizer que todo o Universo é belo significava que era um universo bom. Pergunta: como acreditar no tema da *pankalia*, com os fatos evidentes da existência do mal, do feio, da deformidade na realidade? Quem elabora a resposta a isso é Santo Agostinho. Em seu texto *Sobre a Ordem*, Agostinho argumenta que de fato há no mundo desarmonia e coisas feias, mas destaca que o erro faz parte da ordem geral. Nas *Confissões*, afirma que não existem o mal e o feio no plano divino, que a corrupção é um dano, mas esse dano só é importante quando houver diminuição de um bem precedente, ou de forma mais compreensível: antes da corrupção havia valor positivo:

> Se a privação de valor fosse total, a coisa deixaria de existir. Portanto o mal e a feiúra em si não podem existir, pois seriam um absoluto nada. Se até mesmo a matéria informe é bela, será belo também o animal que os incautos consideram monstruoso, como o macaco, e que manifesta, ao contrário, uma justa proporção entre as suas partes. (AGOSTINHO, *Confissões*, 2000, apud ECO, p. 44).

É no caminho criado por Agostinho que encontramos no pensamento escolástico vários exemplos de justificação do feio, da deformidade e do mal, assim se explica e manifesta a harmonia do conjunto. Os monstros podem ser belos na medida em que são seres e, enquanto tais, contribuem para a harmonia do conjunto; quanto ao pecado, mesmo que esse rompa com a ordem das coisas, essa ordem será restabelecida pelo castigo, portanto os condenados ao inferno por seus pecados tornam-se exemplos de uma lei que foi rompida, mas depois foi harmonizada. Ainda, em *Sobre a Ordem*:

> O que é mais terrível do que um carnífice? O que é mais bestial e cruel do que uma índole dessas? Porém, entre as próprias leis ele

> tem um lugar necessário e está inserido na ordem de um estado bem governado (...). “E aquelas partes disformes deixaram, ao ocupar seus lugares, o melhor lugar para as partes melhores”. (idem, p. 47)

Dessa forma, o feio contribui para a ordem. Segundo Karl Rosenckraz “Se não existisse a beleza, também não poderia existir o feio, porque este existe apenas como negação do primeiro”:

> Nesse esquema o feio tem uma função precisa e bem localizada, muito depende, claro, de se saber se este esquema visa as “obras de arte” ou o real na sua inteireza. Com a teologia política medieval, esta relação torna-se mais nítida e operatória. O feio é usado para descrever o mundo e controlado pelo dispositivo teológico que faz dele um momento provisório da história da redenção. Dai que possa surgir com enorme excesso, como esta bem patente no Inferno de Dante, onde abundam imagens excremenciais, como a dos homens mergulhados em esterco (XVIII, V.113) ou do adulador com “col cappo sì di merda lordo” (XVIII, v.116), entre muitas outras. Também o mesmo ocorre na pintura cristã, nomeadamente nas crucificações ou na longa série das Tentações de Santo Antão, em que os monstros mais horríveis rodeiam o santo, ocupando toda a cena. Mas como o esterco em Dante, os monstros e grotescos das tentações são exibidos para melhor serem vencidos e permitir o vencimento da “psicagogia” radical que o cristianismo implica. Trata-se de usar o feio para conduzir e orientar a vida. (MIRANDA, P. 3)

Contudo, na arte paleo cristã, não se aceitava a imagem do Cristo na cruz, um homem verdadeiro, batido, ensanguentado, flagelado, desfigurado pelos padecimentos; limitada à imagem bastante idealizada do bom pastor, a crucificação não era um tema iconográfico aceitável e era evocada abstratamente pela imagem da cruz. Mas Agostinho em sua visão pancalista reabsorveu essa imagem escandalosa da crucificação, afirmando que “Jesus certamente parecia disforme quando pendia da cruz, mas que, através dessa

deformidade exterior, Jesus exprimia a beleza interior de seu sacrifício e da gloria que nos prometia” ACHAR REFERENCIA

Somente nos séculos finais da Idade Média foi aceita a imagem de Jesus crucificado. Giotto pintou A lamentação pelo Cristo Morto, para a Capela dos Scrovegni; nesse quadro todos os personagens da cena choram, inclusive os anjos, sugerindo ao fiel os sentimentos de compaixão por alguém com quem ele deva se identificar. Assim passará a imagem do Cristo doloroso para a cultura renascentista e barroca. Para Hegel, na *Estética*:

> O verdadeiro ponto critico nesta existência de Deus é aquele em que ele abandona sua vida singular como esse homem: a Paixão, o sofrimento na cruz, o calvário do espirito, o suplício da morte. Ora, na medida em que está implícito no próprio conteúdo que a aparência externa, corpórea, a existência imediata como indivíduo, se mostra na dor da própria negatividade como o negativo, para que o espírito atinja a própria verdade e o próprio céu através do sacrifício do sensível e da singularidade subjetiva, esta esfera de representação afasta-se mais de qualquer outra do ideal plástico clássico (...) Não se pode representar nas formas da beleza grega o Cristo flagelado, coroado de espinhos, arrastando a cruz até o lugar do suplício, crucificado agonizante nos tormentos de uma longa e martirizada agonia. (HEGEL*, Estética*, 1980, apud ECO, 2008, p.53).

No mundo cristianizado, a santidade do martírio é a imitação de Cristo; o sofrimento atroz será a forma de testemunhar a fé. Muitos mártires foram representados em decapitações, torturas sobre a grelha, extirpação dos seios, contudo os mártires mostram-se serenos, com faces angelicais, pois procuraram e foram ao encontro de sua fé através da dor. Os estilistas dos primeiros tempos da Idade Média eram os mais repulsivamente feios, que se postavam em cima de uma coluna, ficando expostos à natureza e sua

inclemência, como insetos, vermes que os cobriam e em permanente luta com visões diabólicas, derivadas destes martírios todos. Paolo Segneri (1624-1694) escreveu:

> Vestir por cima um aspérrimo saco e por baixo um hirto cilício; enfaixar-se os flancos nus ora de urtigas eriçadas, ora de ramos espinhosos, ora de ferros aguçados; jejuar todo dia, à exceção dos domingos, a pão e água (...)passar às vezes três, às vezes seis e às vezes até mesmo oito dias inteirinhos sem alimento: flagelar-se bem cinco vezes entre noite e dia, sempre com correntes e a sangue; com sílex usar bater-se furiosamente o peito desnudo.... (SEGNERI, Paolo, *Panegírico de Santo Inácio de Loyola*, apud ECO, p. 61).

Dessa forma, os santos esperavam a morte com sofrimento e alegria, mas o mesmo não acontecia com os pecadores. Mesmo não sendo convidados a passarem por essas torturas, eram eles lembrados sempre da morte iminente, de modo que pudessem arrepender-se a tempo. Ainda havia as pregações verbais e as imagens exibidas nos lugares sacros para demonstrar a inevitabilidade da morte e cultivar o terror das penas do inferno. Na Idade Média a morte aparece como algo doloroso, mas de alguma forma familiar, vista como um personagem fixo no decorrer da vida. Essa familiaridade com a morte vem acompanhada pela visão do Juízo Final, que certamente vence a vaidade humana, o tempo e a fama.

Os elementos mais importantes dessas celebrações do mal, do horrendo e dos pecados têm como ponto culminante o Apocalipse de São João Evangelista; não que antes disso não houvesse menções ao demônio, ao inferno, mas até então o diabo se destaca através das ações que realiza e dos efeitos que produz. No Gênesis, o diabo tem a forma de uma serpente, e na Idade Média serão mostrados os padecimentos dos pecadores após sua morte,

ou seja, além-túmulo em prantos, fogos eternos, mas ainda de forma um tanto genérica sem imagens vívidas. O Apocalipse é uma representação sacra, em que nenhum detalhe é poupado aos fiéis (isso em uma leitura não alegórica do texto, mas sim como narrativa literal dos horrores que acontecerão, pois foi assim entendido pela cultura popular, inspirando imagens artísticas dos séculos que se seguiram). Eram comuns à cultura hebraica, no final do primeiro século, as narrativas do gênero literário chamado de “visão”, que passa a ser narrada segundo suas próprias regras. Na ilha de Patmos, o apóstolo João ouve uma voz que lhe impõe que escreva o que verá e que terá de enviar por escrito às sete igrejas da Província asiática, como também narrá-la. O Apocalipse é a representação do processo de desastres, incêndios, terremotos e cataclismos que acontecerão no final dos tempos. Narrativa complexa e detalhada das desgraças que cairão sobre os homens, monstros e fúrias, nuvens de gafanhotos, chuvas de granizo, exército de anjos que envergam couraças de fogo e montam cavalos com cabeças de leões, para que um terço dos habitantes da Terra pereça; Satanás como dragão será acorrentado ao Abismo, onde ficará mil anos, período durante o qual Cristo e seus bem aventurados reinarão na Terra; Satanás será por fim libertado e voltará para seduzir as nações; contudo, conforme a narrativa, ele está destinado a ser derrotado e jogado no lago de fogo. Cumprir-se-á assim o Juízo Final.

Obviamente, essa narração cheia de criaturas monstruosas, cataclismos e vicissitudes tremendas são introduzidas no imaginário cristão; mas o que gerou muita discussão foi a tentativa de entendimento do ambíguo milênio em que Satanás voltará. Segundo uma interpretação, o milénio em que o diabo permanecerá acorrentado ainda não começou, assim sendo estamos ainda

esperando a idade de ouro. Segundo Santo Agostinho, em *Cidade de Deus*, o milênio de ouro representa o período que vai da encarnação ao fim da história, portanto estaríamos vivendo nesse período, mas, neste caso, a espera do milênio é substituída pela espera de seu final, com o retorno dos terrores do diabo e de seu falso profeta, a segunda vinda de Cristo e o fim do mundo.

A leitura desta narrativa encheu de angustias e terrores os fiéis, surgindo assim os milenaristas. Segundo Umberto Eco: A história do Apocalipse se move entre duas leituras possíveis com uma alternância de euforia e disforia e uma perene sensação de espera e tensão por algo (maravilhoso ou terrível) que deve acontecer.

Mas, além da narrativa, faltava traduzir o Apocalipse em imagens compreensíveis para as pessoas iletradas; segundo ainda Umberto Eco a representação que obteve maior êxito foi *In Apocalypsim, Libri Duodecim*, do beato Abade de Liébana (730-785), que foi copiado em numerosos manuscritos, em códices de grande beleza, que irão inspirar boa parte da pintura figurativa medieval, depois a pintura romântica como também as catedrais góticas.

.

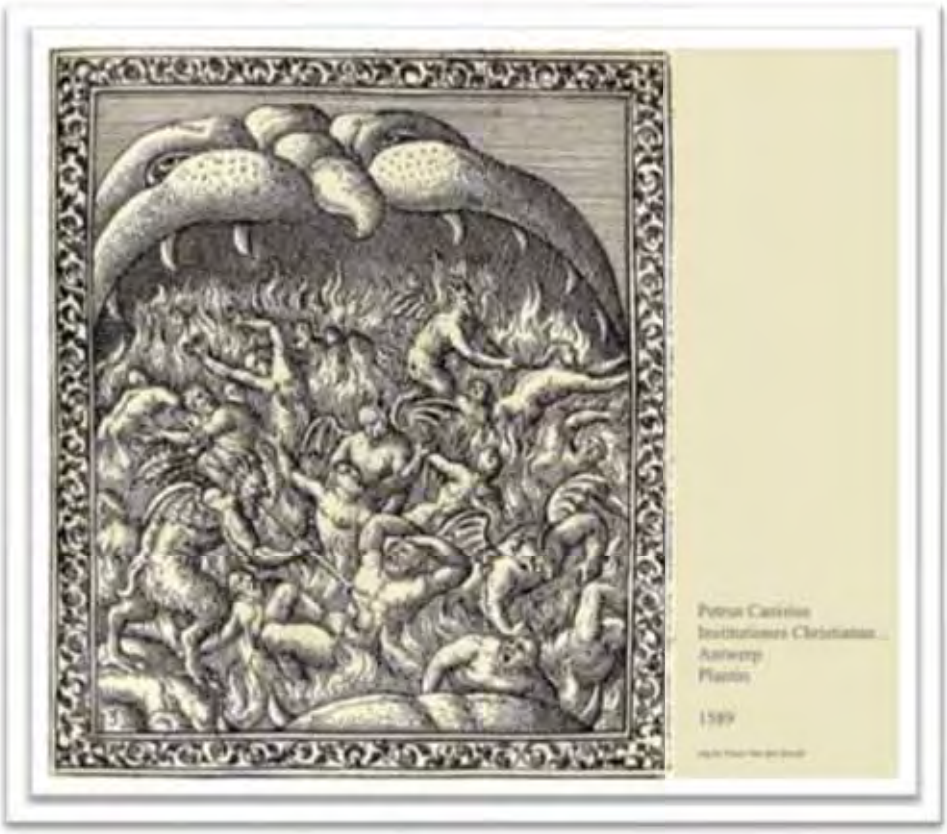

Figura 3.**Ilustração** livro Institutiones Christianae, de Pedro Canisio, 1589. Antuerpia, Bélgica

Figura 4 .MESTRE DE SORIGUEROLA. **Taula de San Miquel**: **Pesagem de Almas.** 93 x 234,5 cm. Catalunha. Séc. XIII

As imagens eram diabólicas, dragões do abismo bestas de sete cabeças e dez chifres. Assim através da tradição visual deste texto esplendido, o medo do fim do mundo e suas criaturas teratológicas penetram no imaginário dos homens.

Assim, houve muitos ciclos pictóricos, como no Camposanto de Pisa, celebrando o Triunfo da morte; em Roma, onde durante o cortejo dos *condottiere* vitoriosos, aparece um servo sentado ao lado do homenageado repetindo continuamente “recorda-te de que és um homem”; com base nessas condutas, nasce uma literatura voltada para o Triunfo da morte, que vence toda a vaidade humana. Giorgio Vasari (1511-1574) descreve em Vidas, Vida de Piero di Cosimo III:

> Era o triunfo um carro enorme puxado por búfalos negros e pintado com ossos de mortos e cruzes brancas; sobre o carro vinha uma morte enorme, no alto com a foice na mão, e havia por todo o carro muitos ataúdes com suas tampas, e, em todos os lugares (...) eles se abriam e saíam pessoas vestidas de pano preto sobre as quais se estampavam todos os ossos do morto, nos braços, peito, rins e pernas em branco sobre aquele negro (...) eram horríveis e assustadoras de se ver” (VASARI, Vida de Piero di Cosimo, apud ECO,p. 64).

Como desdobramento desse Triunfo da Morte, tanto erudito quanto popular, outra celebração foi criada, a Dança Macabra, encenada em locais sagrados e cemitérios. A etimologia do termo *Macabro* permanece controversa, pode ter origem no árabe ou no hebraico, mas o ritual nasce em razão dos medos e terrores difundidos junto com a grande Peste Negra do século XIV, nem tanto para aumentar o medo da espera da morte, mas para exorcizar o terror e ter alguma intimidade com o possível momento final. “A dança mostra papas, imperadores, monges, donzelas que dançam junto guiados por esqueletos, e,

celebra a caducidade da vida e o nivelamento de qualquer diferença de riqueza, idade e poder (ECO, *ibidem,* p.67). A morte foi retratada inúmeras vezes, sendo bem conhecida a tela pintada por Bruegel o Velho, *Triunfo da Morte*, de 1562

Figura 5. BRUEGHEL, **Triunfo da Morte**. 1562. Óleo sobre tela, 99X220 cm. Museu Nacional do Prado, Madri.

1.2.3 - O Grotesco.

Figura 6. ANÔNIMO**. Monstros Medievais da terra, mar e ar**.
Fonte: www.art.com

Wolfgang Kaiser, em seu livro O Grotesco, de 1957, apresenta seu conceito do vocábulo grotesco, segundo ele, o termo deriva do italiano la grotesca e grotesco, que derivam da palavra grotta, gruta em português. O termo grotesco foi utilizado para designar determinadas espécies de ornamentação, em fins do século XV, descobertas durante escavações feitas em Roma e em outras regiões da Itália; o que se descobriu foi uma espécie de pintura ornamental antiga, até então desconhecida. Constatou-se que tal pintura ornamental não era

autóctone romana, mas que chegou a Roma como uma arte bárbara, palavra essa que indica o que não era romano. Vitrúvio escreveu no *De Architectura:*

> (...) todos esses motivos, que se originam da realidade, são hoje repudiados por uma voga iníqua. Pois, aos retratos do mundo real, prefere-se agora pintar monstros nas paredes. Em vez das colunas, pintam-se talos canelados, com folhas crespas, e volutas em vez de ornamentações dos tímpanos, bem como candelabros, que apresentam edículas pinturas (...) finalmente, os pedúnculos sustentam meias figuras, umas de cabeça de homem, outras com cabeça de animal (...), pois como pode. Na realidade, um talo suportar um telhado ou um candelabro, o adorno de um tímpano, e uma frágil e delicada trepadeira carregar sobre si uma figura sentada, e como podem nascer raízes e trepadeiras seres que são metade flor, metade figura humana (VITRÚVIO, *De Architectura* 1929, apud Kayser,2009,p.18).

Vitrúvio criticava essa arte, baseando-se no critério de verdade natural; condenava tanto os elementos, como as combinações neste diferente estilo de ornamentação, mas não conseguiu impedir sua difusão, nem naquela época, nem quando seus argumentos e palavras foram repetidos por críticos de arte no século XVI; não conseguiram evitar o crescimento desta nova moda, afinal os pintores da Renascença aceitaram o estímulo. Os mais conhecidos e de maior efeito foram os ornamentos feitos neste estilo por Rafael, por volta de 1515, enfeitou os planos das pilastras das Loggie Papais, pode-se até reproduzir a descrição de Vitrúvio, antes citada para descrever a arte ornamental “grotesca” de Rafael: gavinhas que se enroscam e se desenroscam, folhagens brotam de toda parte com imagens de animais; delicadas linhas verticais nas paredes laterais, que têm que suportar ora um templo, ora um candelabro, feitas de tal maneira que o princípio da estática é completamente alterado. O que chocava nesta ornamentação está no fato de que as combinações de flores, folhas e

animais estilizados há muito tempo, foram corrompidas diante da ordem encontrada na natureza. Goethe descreve-a como uma arte leve, discreta, alegre.

Essas novas formas de pintura foram feitas por muitos artistas italianos, como por exemplo, nas gravuras de Agostino Veneziano, onde já aparecem elementos mais fantásticos e a transição de corpos humanos para formas de animais e plantas; da mesma forma que há a quebra da simetria e uma acentuada distorção das proporções. Tudo isso num acúmulo turbulento de imagens, nos quais se encontravam objetos, gavinhas, corpos meio humanos, meio animais, formando o que se chamaria de imagens lúgubres (tais como as encontradas em grutas, cavernas). Para Kayser, é importante não descuidar o fato de que o fenômeno Grottesco é mais antigo que a sua nomeação e de que para se fazer uma história mais completa disso, seria necessário compreender a arte chinesa, etrusca, asteca, germânica antiga e outras mais.

Giorgio Vasari responsabiliza o pintor *Morto de Feltro*, assim como Vitrúvio, pela difusão desta nova arte ornamental até que se transfigura na Renascença, não apenas como alegre ou lúdico, mas assume concomitantemente, algo angustiante e sinistro, em virtude de que até então existia a clara separação entre as imagens das plantas, dos animais, e dos homens; bem como da estática, da simetria e da ordem natural das grandezas, mostrando assim que conhecia bem a nova arte italiana.

> O segundo nome do grotesco, em meios do século XVI era *sogni dei pittore*. Pois foi uma ruptura de qualquer ordenação anterior, a criação de um mundo diferente que provocava nos homens sensibilidades desconhecidas. Dürer, ao falar do *sogni dei pinttore*, assim se expressa: Mas tão logo alguém queira realizar sonhos, poderá misturar todas as criaturas umas com as outras *(W. KAYSER. p.20).*

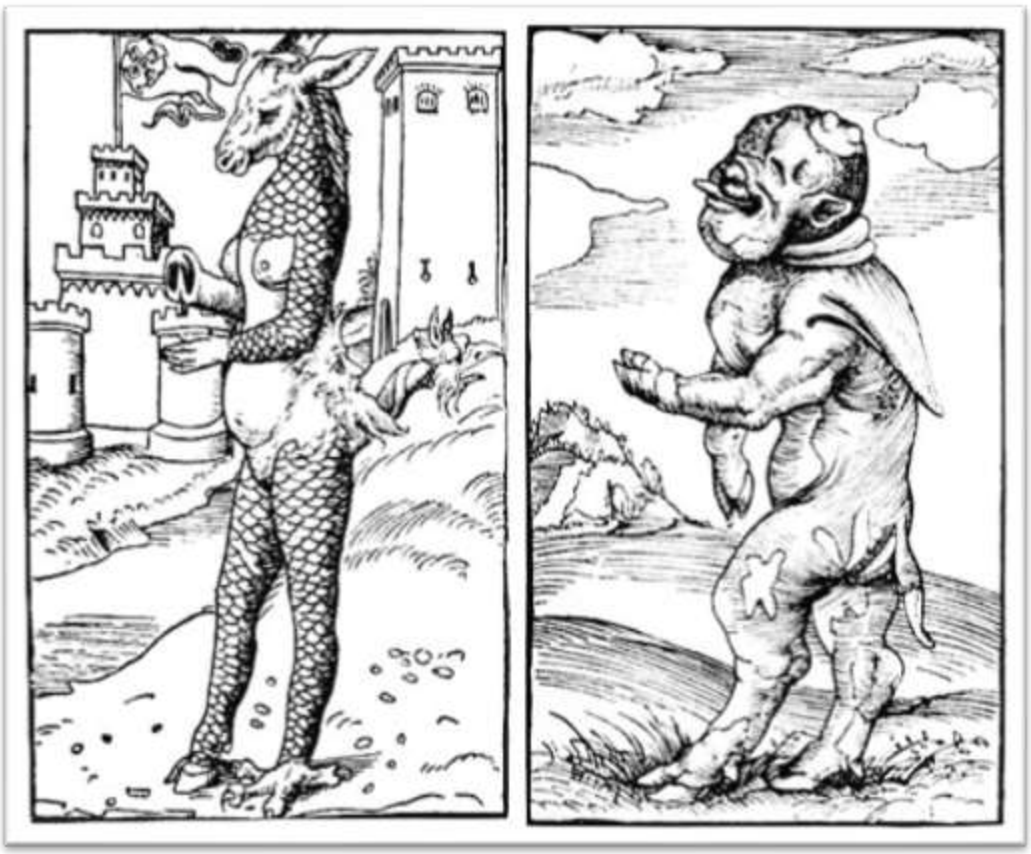

Figura 7. ANÔNIMO. **Papasno e Monge Bezerro**. **Ilustração** panfleto Lutero e Melanchthon, 1525.

No século XVI, o grotesco penetra os países e conquista os principais meios de ornamentação: desenhos, gravuras, pintura e decoração plástica, assim como em utensílios e joias. Wolfgang Kayser escreve que ele se introduz nos dois outros gêneros de arte ornamental: o arabesco e o mourisco, que até então dispunham de motivos e estruturas próprias e que se haviam iniciado igualmente

no século XVI. Tais termos são posteriormente transferidos para obras literárias, sendo até utilizadas como sinônimos erroneamente.

O termo Grotesco, como substantivo, passa a ser usado como adjetivo para denominar a mistura do animalesco e do humano, o monstruoso da hibridação como a propriedade mais importante do grotesco. Em torno do século XVII, o grotesco foi amplamente usado principalmente criando raízes na Alemanha onde foi nomeado de Grotesken, mesmo tendo encontrado certa resistência Winckelmann em seu escrito, Pensamentos sobre a Imitação das obras gregas:

> O bom gosto em nossos ornamentos de hoje, o qual, desde o tempo em que Vitrúvio expressou amargas queixas a respeito de sua corrupção, em termos recentes se corrompeu ainda mais, tanto pelos grotescos postos em voga por Morto, quanto pelas *pinturas, sem* significado nenhum, de nossos aposentos- que este bom gosto, digo, poderia ser depurado por um estudo profundo da alegoria e obter verdade e inteligência. (WINCKELMAN, *Pensamentos sobre a Imitação das obras gregas,* apud W. KAYSER*, p. 25).*

Na França, a palavra*,* que já é usada por escritores no século XVII, adquire novas significações, tais como *ridicule, bizarre*, extravagante, aparece até como *burlesque*, passando a ser entendido também como *comique*. Desta forma, o termo grotesco já está ganhando a conotação de cômico, perdendo assim seu traço de temeridade. No dicionário Larousse de 1872 em seu *Grand Dictonnaire Universel*:

(...) indicou diretamente o seu aprofundamento a aquisição de um caráter sinistro no Romantismo (Shakespeare, Jean Paul, como centros de influência). Pode-se perceber o processo de esterilização do conceito de grotesco, bem como a tendência para iguala-lo com o burlesco e o cômico, em exemplos tirados na pintura e poesia (KAYSER, p.26)

Figura 6. ARCIMBOLDO. **Primavera**. 1576. Óleo sobre tela.
76 X 63,5 cm. Museu do Louvre, Paris

Importante nessa modificação do conceito de grotesco foi o pintor Jacques Callot(1592-1635), Diderot relacionou o grotesco com Callot e com a *commedia del arte.* Dessa associação nasce a nova determinação do grotesco, associando-a a comédia. No *Dictionnaire Universel de la langue*, de Schlmidlin (pag. 27) aparece: figuradamente, grotesco significa o mesmo que singular, desnatural, aventuroso, esquisito, ridículo, caricatural, e coisas semelhantes.

No século XVIII, na constante inquietação reflexiva sobre a arte, sobre a estética, faz-se a tentativa de conceituar o grotesco, a caricatura, como categoria estética. Nas gravuras em cobre feitas e estampadas em livros como *Joseph Andrews*, de Fielding; *Don Quijote, de Cervantes* ou *As Viagens de Gulliver*, de Swift – algumas obras que experimentaram o uso de caricaturas, provocando assim a assimilação da caricatura como fonte de uma arte significativa, que não mais poderia ser evitada. Para *Kayser*:

> Se é certo que a caricatura, com sua reprodução da realidade disforme, e, em todo caso, nada bonita, inclusive com sua intensificação da desproporção, constituía uma autêntica força plasmadora da arte, neste caso começava a abalar-se o princípio que a reflexão sobre a arte reconhecerá até então como fundamental: o da arte como reprodução da bela natureza, ou seja, sua elevação idealizante. A caricatura "fazia exatamente o contrário". (W. KAYSER, idem, pag 26)

Com o problema de como classificar a caricatura e sua relação com ao conceito de Estética, chegou-se a dividir a caricatura em três categorias, feitas por Wieland, em suas *Unterredungen mit dem Pafarrer von X ("Conversas com o Pároco de X"),* de 1775. As categorias eram: primeira a da caricatura verdadeira, onde se reproduz uma natureza disforme; segunda: as caricaturas exageradas, onde propositalmente aumenta-se a deformidade do objeto além de

sua deformidade natural, mas que mantem a possibilidade de reconhecer o original; e em terceiro: as totalmente fantásticas, chamadas de grotescas, onde o pintor não se preocupa com a verdade, ou com a semelhança, entrega-se ao sonho, ou ao sobrenatural, e fazendo assim despertar gargalhadas, asco e surpresas pela ousadia de criações monstruosas.

Figura 7. ANÔNIMO. **Ilustração do Osculum infame**. 1608.Compendium maleficarum, de Francesco Maria Guazzo

Ora, se até então a Estética era a reprodução do belo, não é de espantar com o que o grotesco e a caricatura provocam nos espíritos, pois normalmente interpretamos a surpresa como angustiante, e diante da representação de deformação do mundo, o grotesco amplia a relação subterrânea com a realidade, subjetiva. Mesmo com esse questionamento sobre o grotesco não lhe fecharam as portas, mas se analizarmos as sensações que provocava, observa-se que continuava a atrair a atenção, mesmo onde o entendimento e conceito de arte seria obrigado a condenar. Preocupava-se com a possibilidade de que houvesse algo de mais profundo no grotesco, passando a ter um conteúdo de verdade.

A principal referência pictórica do grotesco, nessa época, é a família de Pieter Brueghel, o Velho (1525/30 – 1569), chamado de “Brueghel dos camponeses”(KAYSER, p. 31); seu filho, Pieter Brueghel, o jovem (1564-1638) chamado de “Brueghel dos infernos”. Existiu ainda o neto, também Pieter Brueghel, cujos quadros não se conseguem distinguir dos de seu pai ou de seu avô.

Figura 8. BRUEGHEL. **A Queda dos Anjos Rebeldes**. 1562. Óleo sobre tela, 117 x 162 cm.
Museu Real de Belas Artes, Bélgica

Figura 9. BOSCH. **Jardim das Delícias** (detalhe). 1505. Óleo sobre tela.
220 cm x 389 cm. Museu Nacional do Prado, Madri

A referência mais antiga do grotesco, em artes plásticas, é Hieronimus Bosch (1450-1516), que pintou *O Reino Milenar.* Trata-se de um tríptico de altar: a ala esquerda representa *a criação da mulher no Paraiso*, ou, na visão do pintor ,o ingresso do mal no mundo; a parte central mostra a vida humana, nos *Jardim das Delicias*, e a ala direita, *o inferno (KAYSER, p.34).*Tríptico esse impressionante, com corpos acocorocados, disformes e rastejantes sendo torturados, e entre os humanos estão os espíritos infernais. Alguns lembram animais, outros, seres assombrosos, todos numa visão noturna. O que chama a atenção é a aparente calma reinante até mesmo entre os torturados, que parecem indiferentes, numa falta de sensibilidade desconcertante e macabra.

Essas imagens mexeram profundamente com os contemporâneos do pintor, fazendo com que tivessem uma visão dúbia sobre Bosch: alguns o consideravam um santo exemplar, outros o chamavam de herege sagaz.

Pieter Brueghel, o velho, começou como desenhista de “boschiadas” inspirado nos quadro de Bosch, mas com suas próprias visões de mundo e pictóricas. Enquanto Hieronimus Bosch pinta sempre imagens periféricas do diabólico cristão, pertencente ao tormento do inferno, como o quimérico, o espectral, o sádico, o obsceno, Brueghel introduz o diabólico no mundo comum. Pinta o mundo estranho de nosso dia a dia, e, segundo Kayser, não pinta para ensinar, nem para advertir ou provocar paixão, mas “precisamente como algo inapreensível, inexplicável como o ridículo, terrível, horroroso (KAYSER. W. pag.39). Ainda para o autor, parece-lhe lógico que o século XVIII considera Brueghel grotesco e não Bosch, pois o primeiro anula a ultima substância abismal na ordem cristã do ser, ele não pinta o inferno cristão. Pinta um mundo próprio, do soturno e do contrassenso, não permitindo assim ao observador

interpretações racionais ou emocionais, que teria ao reconhecer imagens infernais cristãs. Contudo, Kayser explica-nos que, na essência do grotesco, ele não possui um mundo próprio, autônomo, sem outras relações e de um fantasiar totalmente livre: para Kayser o mundo do grotesco é o nosso mundo e ao mesmo tempo não o é :

> O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e se dissolve em suas ordenações (KAYSER, p. 40).

O grotesco tem em si ainda a sátira, a caricatura, a comédia. Os dramas ou romances permitem comprovar com que facilidade o grotesco aparece em forma mais branda, em meio a uma representação cômica ou caricatural ou satírica. Mas o grotesco, como fenômeno puro, se distingue claramente dessas outras variantes; Los Desatres de la Guerra, gravuras de Francisco Goya Y Lucientes, na avaliação de Kayser, “só adquire verdadeira profundidade graças à perspectiva grotesca”.

1.2.4 O Grotesco na Arte Popular: a visão de Mikhail Bakhtin

O trabalho de Mikhail Bakhtin é uma importante referência para os estudos de história, linguística, literatura e artes, exatamente por apresentar de maneira direta as influências com que a cultura popular contribuiu para a literatura e para as artes, e como estas afetam mutuamente umas às outras. Transcendendo as influências separadas da literatura na cultura e na arte.

Figura 10. GOYA. **Entierro de la Sardiña.** 1812. Óleo sobre tela. 82,5X 52 cm. Museu da Real Academia de San Fernando, Madri.

Bakhtin pensa a literatura como elemento dinâmico da cultura como um todo e vai além do cânone ocidental, ao pesquisar e demonstrar como a cultura popular é uma das fontes a serem estudadas, entre outras coisas, no entendimento do feio e do grotesco na arte. Em seu livro ***A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento***, cujo objetivo central é: compreender a influência da cultura cômica popular na obra de François Rabelais, apresentando características tanto da cultura popular na Idade Média, como do Renascimento, que vão convergir na arte de Rabelais, uma mediação,

permeada pelo princípio da vida material e corporal, ou seja, ocorre um rebaixamento para o plano material e corporal de todas as coisas; esse fenômeno estético Bakhtin denomina de realismo grotesco:

> O traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato" (BAKTIN, Mikhail, A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento**,** pag.17).

Segundo o historiador francês Lucien Febvre, em seu livro *O problema da Descrença no Século XVI: a Religião de Rabelais*. Analisando os anacronismos encontrados nas criticas de ***Gargantua e Pantagruel*** de Rabelais:

> Historiadores, falemos, sobretudo, da adaptação ao tempo. Cada época fabrica mentalmente o seu universo, não só com todos os materiais de que se dispõe, todos os fatos (verdadeiros ou falsos) que herdou ou que acaba de adquirir, mas também com os próprios dons, a sua engenhosidade especifica, os seus talentos, as suas qualidades e as suas curiosidades, tudo o que a distingue das épocas precedentes (...) Paralelamente, cada época constrói mentalmente a sua representação do passado histórico. (FEBVRE, p.12)

Os dois autores, Bakhtin e Febvre, são importantes para compreender como se deu a mudança do conceito de Estética tradicional Clássica, onde o centro era o Belo, o seu fazer, seus cânones. Ampliando esse conceito, abrangendo todas as sensações possíveis, desde o encantamento até a repulsa e compaixão, alterações que foram acontecendo historicamente na cultura humana e seus reflexos principalmente na arte do século XIX e XX. Dessas alterações de sensações, conceitos e finalmente mentalidades é que a Arte

contemporânea é composta tanto dos cânones clássicos ate o grotesco, sendo que ambas são admitidas como arte. Para Bakhtin:

> A dualidade na percepção do mundo e da vida humana já existia no estágio anterior da civilização primitiva. No folclore dos povos primitivos encontra-se, paralelamente aos cultos sérios (por sua organização e seu tom), a existência de cultos cômicos, que convertiam as divindades em objetos de burla e blasfêmia (riso ritual); paralelamente aos ritos sérios, mitos cômicos e injuriosos: paralelamente aos heróis, seus sósias paródicos. Há pouco tempo os especialistas do folclore começaram a interessar-se pelos ritos e mitos cômicos.
>
> Entretanto, nas etapas primitivas, dentro de um regime social que não conhecia ainda nem classes, nem Estado, os aspectos sérios e cômicos da divindade, do mundo e do homem era, segundo todos os indícios, igualmente sagrados e igualmente, poderíamos dizer, "oficiais". Essa característica persiste às vezes em alguns ritos de épocas posteriores (...)no primitivo Estado romano, durante a cerimônia do triunfo, celebrava-se e escarnecia-se o vencedor em igual proporção; do mesmo modo durante os funerais chorava-se (ou celebrava-se) e ridicularizava-se o defunto. Mas quando se estabelece o regime de classes e de Estado, torna-se impossível outorgar direitos iguais a ambos os aspectos, de modo que as formas cômicas adquirem um caráter não oficial, seu sentido modifica-se, elas complicam-se e aprofundam-se, para transformarem-se finalmente nas formas fundamentais de expressão da sensação popular do mundo, da cultura popular.(...)Todas essas formas são decididamente exteriores à Igreja e a religião Elas pertencem à esfera particular da vida cotidiana.(BAKHTIN, pag. 6).

Bakhtin, conceitua o que ele chama de *realismo grotesco*, nas imagens referentes à herança da cultura cômica popular, que tem uma concepção estética da vida prática, que a caracteriza e a diferencia das culturas dos séculos posteriores classicistas. Nessa concepção de *realismo grotesco ("*sistema de imagens da cultura cômica"),o elemento material, corporal faz parte de um princípio positivo, que não aparece de forma egoísta, nem separado dos demais

aspectos da vida. A característica marcante do realismo grotesco é *o rebaixamento,* "a transferência ao plano material e corporal, da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato" (*idem*, pag.17).

É importante conhecer o realismo grotesco para entender o realismo do Renascimento, e varias manifestações dos períodos posteriores ao realismo. A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em transição, ainda não totalmente acabada, no estágio da morte, do renascimento, da mudança, da evolução: "A atitude em relação ao tempo, à evolução, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca". (*idem*, pág. 22). Do outro lado, no classicismo fica a ilusão de uma vida cotidiana determinada e perfeita, contrapondo-se ao realismo grotesco contraditório.

> (...) as imagens grotescas conservam uma natureza original, diferenciando-se claramente das imagens da vida cotidiana, preestabelecidas e perfeitas. São imagens ambivalentes e contraditórias que parecem disformas, monstruosas e horrendas, se consideradas do ponto de vista da estética clássica, isto é, da estética da vida cotidiana preestabelecida e completa. A nova percepção histórica que as trespassa confere-lhes um sentido diferente, embora conservando seu conteúdo e matéria tradicional: o coito, a gravidez, o parto, o crescimento corporal, etc., com toda a sua materialidade imediata, continuam sendo os elementos fundamentais do sistema de imagens grotescas. São imagens que se opõem às imagens clássicas do corpo humano acabado, perfeito e em plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento (*ibidem*, pag 22).

> (...) Trata-se de um tipo de grotesco muito característico e expressivo (velhas grávidas que riem), um grotesco ambivalente: é a morte prenhe, a morte que dá à luz. Não há nada perfeito, nada estável ou calmo no corpo destas velhas. Combinam-se ali o corpo descomposto da velhice e o corpo ainda embrionário da nova vida. A vida se revela no seu processo ambivalente, interiormente contraditório. Não há nada perfeito nem completo, é a quintessência da incompletude. Essa é precisamente a concepção grotesca do corpo. (*ibidem*, pag. 23).

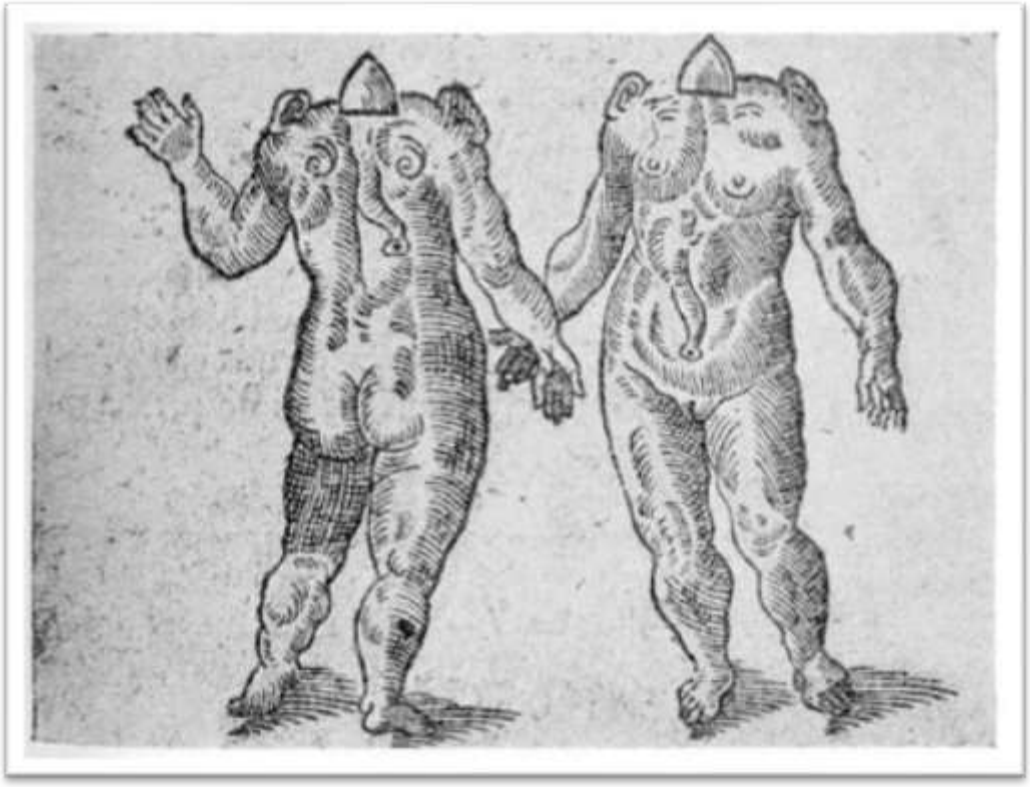

Figura 11. PARÉ. Corpus**. Ilustração** do livro Monstros e Prodígios. Séc. XVI

Esta claro que essa concepção encontra-se em contradição formal com os cânones plásticos da Antiguidade Clássica, que formaram a base da estética do Renascimento e que sempre estiveram presentes na evolução da arte. Esses cânones determinam um corpo completamente diferente do realismo grotesco, suas relações são com o não corporal. Pois para esse cânone o corpo é rigorosamente perfeito e acabado. Ainda é isolado, separado dos demais corpos, solitário, fechado. Evitando-se assim a ideia de incompleto, também com a ideia de crescimento ou decomposição e mesmo de sua multiplicação. ”Retiram-se as excrecências e brotaduras, apagam-se as protuberâncias (que têm significação de novos brotos, rebentos) tapam-se os orifícios, faz-se abstração do estado perpetuamente imperfeito do corpo” (*ibidem*, p. 25).

Figura 12.PARÉ. **O Fantasma**. Óleo sobre tela. Séc. XVI

Figura 13. PARE**. Ilustração Gêmeos Siameses**. Obras completas, 1575

O corpo grotesco está em permanente movimento, nunca está acabado, nem pronto, esta sempre em construção, podendo ainda construir outro corpo (reprodução); o mais importante é que esse corpo "*absorve o mundo e é absorvido por ele".* Destacando-se as partes onde alterasse o cânone ideal clássico, apresentando um outro corpo: o ventre e o falo (que é apresentado de forma diferente da forma clássica grega), que são expostos de forma exagerada e positiva, hiperbolizado, sendo que podem inclusive ser separados do corpo, pois se destacam podendo até levar uma vida independente; o nariz também pode separar-se do corpo, por representar de alguma forma o falo. Entre 1835 e 1836, Nicolau GOGOL escreveu o conto cômico satírico chamado "O Nariz", onde um oficial de São Petesburgo, cujo nariz decide abandonar a face de seu

rosto e ter vida independente. O oficial fica dias procurando seu nariz, sem saber onde encontra-lo, finalmente descobre que o nariz estava vivendo na barbearia onde o oficial sempre fazia a barba. Neste conto, o nariz do oficial, é claramente o símbolo fálico, que decide ter vida própria, independente do oficial.

Após o ventre e o falo, é a boca que tem maior importância no corpo grotesco, pois ela pode devorar o mundo; seguido do traseiro. Todas essas partes do corpo humano são orifícios e podem soltar excrecências e por isso mesmo onde: "se ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo, onde se efetuam as trocas e as orientações recíprocas*" (ibidem*. P.277). Bakhtin ainda escreve sobre os principais atos do drama corporal: "comer, beber, necessidades naturais (transpirações, humor nasal), a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento- que se efetuam nos limites os corpos e do mundo ou nas do corpo antigo e do novo (...) o drama corporal, o começo e o fim da vida são indissoluvelmente imbricados "(*ibidem*, pag.277).

Para Bakhtin, a tarefa de historiadores e teóricos da arte consiste em recompor o cânone grotesco e em restabelecer seu sentido autêntico. Para ele, esses dois cânones, em suas expressões vivas, na realidade histórica viva, nunca foram estáticos nem imutáveis, encontrando-se em constantes mudanças, produzindo diferentes variedades históricas do clássico e do grotesco. E ademais sempre houve entre esses dois cânones uma enorme interferência: lutas, entrecruzamentos e combinações. Nos séculos XVIII e XIX, essas e outras formas de ver a arte formaram um amálgama, devido a transformações socioeconômicas, politicas e tecnológicas que soltaram as artes de algumas de suas amarras e a arte pode evoluir, para conceitos diferentes da antiga estética,

bem como mudanças em seus suportes e técnicas de concretiza-las. Com novas tecnologias, como a fotografia, com a invenção do trem, do telégrafo e do telefone o mundo testemunhou mudanças radicais em como se pensava o espaço e tempo, bem como as vidas humanas.

No prefácio de *Cromwell*, escrito por Victor Hugo em 1827, coloca-se a questão da estética do grotesco como característica também do Romantismo francês, de forma muito interessante e fundamental para a compreensão das mudanças de conceitos que desembocaram no século XIX. Hugo atribui um sentido mais amplo ao tipo grotesco, desvela-o desde os tempos da antiguidade clássica, passa pelo período arcaico e em seguida mostra o grotesco na Idade Média: “no pensamento moderno, pelo contrário, o grotesco (...) está em toda parte: por um lado, cria o disforme e o horrível; por outro o cômico e o bufo” (HUGO, Victor, *Cromwel*, Paris 1876, p. 18).

Para Victor Hugo, o aspecto essencial do grotesco é a deformidade, como uma estética do disforme, mas, ao mesmo tempo, considera-o como o contraste do *sublime,* tirando assim a autonomia do grotesco. Para Hugo, o sublime e o grotesco completam-se mutuamente, sua completude produz a beleza autêntica que o clássico puro é incapaz de alcançar. Bakhtin analisa que:

> (...) devemos destacar dois aspectos positivos: em primeiro lugar, os românticos procuraram as raízes populares do grotesco, em segundo lugar, não se limitaram a atribuir ao grotesco, funções exclusivamente satíricas. (...) Além disso, adquire um caráter um pouco unilateral, talvez mesmo polêmico, ao tentar iluminar as diferenças entre o grotesco romântico e o grotesco popular da Idade Média e do Renascimento. É preciso reconhecer que o Romantismo fez um descobrimento positivo, de considerável importância: o descobrimento do indivíduo subjetivo, profundo, íntimo, complexo e inesgotável (...)

> Esse caráter infinito interior, do individuo era estranho ao grotesco da Idade Média e do Renascimento, mas a sua descoberta pelos românticos só foi possível graças ao emprego do método grotesco, da sua força capaz de superar qualquer dogmatismo, qualquer caráter acabado e limitado. Num mundo fechado, acabado, estável, no qual se traçam fronteiras nítidas e imutáveis entre todos os fenômenos e valores, o infinito interior não poderia ser revelado" (BAKHTIN, p.238).

Victor Hugo escreve, nesse prefácio, problemáticas inerentes ao Romantismo, apresentando as questões, dúvidas e descobertas dessa escola literária. Começa pela análise da evolução da literatura em relação à da história, para analisar a sensibilidade moderna. Compara a literatura à vida humana, que conhece três fases sucessivas: a infância, a idade adulta e a velhice. Em sua opinião a sociedade passou por três grandes fases que possibilitaram o desabrochar da poesia, em suas três formas essenciais: os tempos primitivos, com o lirismo; os tempos antigos, com a epopeia, e os tempos modernos, com o drama. Faz uma longa análise do grotesco, considerando seu valor estético; no que foi bastante admirado por seus pares. Mas o que lhe interessa mesmo é esmagar a estética clássica, que alias confessa: "de início, antes a intenção de desfazer do que de fazer poéticas" (HUGO, p. 9).

No Prefácio de Cromwell, ele prega a liberdade da criação artística, o que justificou e justificaria várias inovações literárias e plásticas; prega também a verdadeira poesia, a poesia completa está na harmonia dos contrários; advoga ainda o uso de uma nova metrificação da poesia, que não a alexandrina, o qual ele chama de liberdade da arte.

Assim despontam ao mesmo tempo e juntas, o gênio da melancolia e da meditação, o demônio da analise e da controvérsia. Eis pois uma sociedade

nova e que precisa de uma nova poesia, poesia essa que renunciava à musa puramente épica dos antigos; a musa moderna verá o mundo com um olhar mais amplo, saberá que tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a Luz, para Hugo o meio de ser harmonioso é ser incompleto, com o olhar ao mesmo tempo no risível e no formidável, sob a influência da melancolia cristã e da critica filosófica:

> Assim, eis um princípio estranho para a Antiguidade, um novo tipo introduzido na poesia. E como uma condição a mais no ser modifica todo o ser, eis uma nova forma que se desenvolve na arte. Este tipo é o grotesco. Esta forma a comédia. (...) a diferença fundamental que separa, em nossa opinião a arte moderna da arte antiga, a forma atual da forma extinta, ou para nos servirmos de palavras mais vagas, porém mais acreditadas, a literatura romântica da literatura clássica.(...) fazem do feio um tipo de imitação, do grotesco um elemento da arte! (...) esses argumentos são sólidos, sem dúvida, e sobretudo de uma rara novidade (...) Verificamos um fato, somos historiadores e não críticos. Que este fato agrade ou não, pouco importa. Ele existe (...) voltemos pois, e tentemos fazer ver que é fecunda a união do tipo grotesco com o tipo sublime que nasce o gênio moderno, tão complexo, tão variado nas suas formas, tão inesgotável nas suas criações, e nisto bem oposto á uniformidade simplicidade do gênio antigo; mostremos que é dai que é preciso partir para estabelecer a radical e real diferença entre as duas literaturas. (...) não que fosse verdade dizer que a comédia e o grotesco eram absolutamente desconhecidos entre os antigos. A coisa aliás seria impossível. Nada vem sem raiz; a segunda época esta sempre em germe na primeira (...) no pensamento dos modernos, o grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda a parte, de um lado, cria o disforme e o horrível; do outro, o cômico e o bufo (...) somente diremos aqui, como objetivo como o sublime, como meio de contraste (...) o sublime sobre o sublime dificilmente produz o contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo (...) o grotesco é um tempo de

> parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada (...) e seria exato dizermos que o contato do disforme deu ao sublime moderno alguma coisa de mais puro, de maior, de mais sublime enfim que o belo antigo (...) é, pois o grotesco uma das supremas belezas do drama. Não é só uma conveniência sua, é frequentemente uma necessidade (*idem*, p. 50).

Eis o manifesto de Victor Hugo, a introdução definitiva do Grotesco como elemento da Arte. O Manifesto da harmonia do grotesco com o belo.

Capítulo 2

2 .1 Espanha, Goya e seu tempo.

Figura 14. GOYA. **Autorretrato**. 1796. Pincel . Museu Metropolitano de Artes , Nova York

"Goya é sempre um grande artista, com fequência assustador. Ele une à alegoria, à jovialidade, à satira espanhola, do bom tempo de Cervantes, um espírito muito mais moderno, ou, pelo menos, que foi muito mais procurado nos tempos modernos, o amor do inapreensível, o sentimento dos contrastes violentos, dos pavores da natureza e das fisionomias humanasestranhamente animalescas pelas circunstâncias."

Charles Baudelaire, Escritos sobre Arte.

Qual o mais adequado autorretrato de Goya para representar o tema “feio na Arte” na apresentação da vida e obra de Francisco Goya Y Lucientes nesta dissertação? Pareceu-nos mais adequado o autorretrato acima colocado, feito em 1796, onde Goya se apresenta de forma extraordinária, com um olhar desequilibrado, os olhos não estão simétricos e são até bem diferentes. Essa imagem demonstra em seus detalhes vários das caracteristicas próprias da arte pictorica e gravurista desse mestre espanhol.

Francisco de Goya y Lucientes nasceu em 30 de março de 1746, em Fuendetodos, pequeno povoado da província de Zaragoza. O pai, José Goya, já pertencia, em sua profissão, ao mundo artístico aragonês, pois era dourador de retábulos. A mãe, Engracia Lucientes, era descendente de nobres rurais decadentes, Quando Francisco nasceu, estavam instalados temporariamente em Fuendetodos, sendo sua moradia habitual em Zaragoza, capital aragonesa.

Francisco Goya estudou nas Escolas Pías de Zaragoza, aos cinco anos empreendeu sua formação artistica na escola de Desenho de José Ramírez de Arellano e Juan Andrés Merclein, onde, além de aprender os princípios da arte do desenho e de técnicas pictoricas, Goya conheceu José Luzán (representante do moribundo estilo barroco) de quem foi aprendiz por quatro anos. Neste ateliê, conheceu os irmãos Francisco, Ramón e Manuel Bayeu, que como Goya eram pintores e tiveram bastante importância durante sua vida. Afinal, Francisco Bayeu foi seu segundo mestre e Goyaanos depois casaria com Maria Josefa, irmã de seus amigos.

Aos 17 anos, o pintor pretende aperfeiçoar sua formação e parte para Madrid, em 1763, para participar do concurso anual da Academia de San Fernando, postulando o prêmio que consistia em uma bolsa de estudos para estudar na Itália, país de grande referência artistica na Europa. Não conseguiu seu intento dessa vez, nem nas outras vezes em que participou do mesmo Concurso. O artista, enquanto tentava a bolsa para a Itália, continuava a trabalhar entre as duas provincias, produzindo pinturas murais no palácio Sobradiel em Zaragoza. Algumas de suas figuras, como *San Joaquín e San Cayetano*, ja se destacavam pela expressão artistica e tecnica. Em 1770, Goya decide ir para a Itália com recursos próprios, diante de seus sucessivos fracassos em obter a bolsa de estudos.

Na Itália, participou de um concurso da Academia de Parma, em abril de 1771, conseguindo destacar-se e obteve menção honrosa. Essa obra de Goya se perdeu, mas seu esboço é parte de uma coleção particular. Nesta obra e em *Sacrifício a Pan e Sacrifício a Vesta,* nota-se que o estilo de Goya recebia influência do pintor italiano Corrado Giaquinto, que trabalhara na corte espanhola entre 1753 e 1762 e era ligado à escola rococó italiana.[2]

Quando Giaquinto deixou a Espanha, seu sucessor foi o pintor nomeado Anton Rafphael Mengs, ocupando os cargos de primeiro pintor do Rei, diretor da Fabríca de Tapeçária Real de Santa Barbará e Diretor da Academia e Diretor da Academia Real de São Fernando, sendo que Goya tornou-se diretor de obras de Tapeçaria de Santa Barbará.Era ainda um tanto tosco ao chegar em Madri, mas logo tornou-se habil no contato com a corte

[2]*Goya, Francisco de* – 2007. Grandes Maestros de la Pintura. Editorial Sol 90, S. L. Barcelona. Espanha.

real e alta sociedade, e vê que esse é seu caminho como pintor, tarefa não muito fácil para outros artistas. Tornou-se parte de um pequeno círculo de amigos poderosos, pois seus modelos eram apenas umas 30 familias, com dinheiro suficiente para encomendar obras de arte.

Figura 15. GOYA. **Sacrifício a Pã**. 1771. Óleo sobre tela, 33X24 cm. Coleção particular.

Importante lembrar que as relações que até então eram boas entre os reinados da França e Espanha sofrem modificações radicais, tanto econômicas, políticas e sociais entre os dois países por conta da Revolução Francesa. Para Baticle:

> “Conviene recordar que la idea de nacíon ey extranjeroalcanza su forma moderna en la época dela Revolución francesa. Antes de 1789 el cosmopolitismo era una de las reglas principales de la elite europea. Es en Francia donde cristaliza la idea de nación, opuestaa la dos intereses internacionales representadas por las cortes reinantes. Los sucesos de 1789 y la proclamación de la República en 1792 en Francia hacen que España se repliegue sobre sí misma y desarrolle el sentimiento nacional em torno al rey, y no en torno al pueblo. Esta actitud xenófoba está acompañada de um movimiento de reaccíon politica durante el Reinado de Carlos IV, una vuelta al despotismo (...) Los ilustrados fueram perseguidos por simpatizar con los odiados revolucionarios franceses, y Goya , al principio sin entenderlo demasiado, se vio salpicado por el oprobio que cayó sobre ellos, aunque luego guardó las distancias de acuerdo com las posiciones de cada qual.” (BATICLE, P. 25).

Com 40 anos, Goya conhecido como Dom Paco, em 25 de abril de 1789 é nomeado pintor de câmara dos jovens reis Carlos IV e D. María Luiza.

Não é correto pensar que Goya partidário da liberdade e igualdade sociais, pintou santos, afrescos em igrejas, retratos de nobres e pessoas da alta sociedade. Quando pintou as suspertições e o Santo Oficio, cuja força foi aumentada desde a Revolução Francesa, Goya pintava contra essa ditadura concreta do absolutismo somada ao poder Inquisitorial. Mas em momento nenhum deixou de ter sua própria fé cristã, ele era contra a opressão, seu compromisso era mais moral do que politico. Na Espanha ninguem ousaria não acreditar em Deus, mas os ilustrados espanhóis questionavam o abuso de poder da Inquisição, também não se podia propor qualquer mudança nas diretrizes reais e da igreja, ambas estavam solidamente vinculadas, assim qualquer proposta de mudanças era visto como heresia.

Figura 16. GOYA **.La Família de Carlos IV.** 1800**.** Óleo sobre tela, 280X336 cm.
Museu Nacional do Prado. Madri.

Os ilustrados espanhóis apenas criticavam e ironizavam esses poderes abusivos. Criticavam o clero por ser preguiçoso e comilão, e a realeza por ser obscurantista. Mas não questionavam sua fé em Deus, como se fazia na França.

D. Paco inspirava se nessas questões quando criou*Los Caprichos,* questionando não a fé, mas o mau usoda fé pelo clero. A sorte de Goya foi que

esse conjunto de gravuras foi difundido em outros países, e sua importância artistica impediu que os puritanos espanhóis do século XIX desaparecessem com essas obras. Enquanto que outras obras escritas não tiveram a mesma sorte, desaparecendo definitivamente.

A diferença entre o jovem Goya e o velho Goya fica muito clara ao vermos duas de suas pinturas, totalmente diferentes, em suas luzes, cores e representações como as duas representações de São Isidro. Na primeira obra, pintada em 1788, chamada La Pradera de San Isidro, oléo sobre tela, temos uma imagemda festa ou peregrinação a São Isidro, padroeiro de Madri, que acontece sempre em 15 de maio, quando os madrilhenhos atravessavam a ponte de Segóvia que passa sobre o rio Manzanares e iam passear em suas colinas. Essa festa é dedicada a uma lenda sobre um trabalhador do século XI que estava trabalhando perto do Manzanares quando sua enxada perfurou a terra e encontrou a fonte considerada “milagrosa”e que dai para a frente nunca deixou de jorrar. A fama de que suas águas eram “milagrosas”, que acreditavasse podiam curar pessoas com diversas doenças. Paulatinamente transformou-se em verdadeira peregrinação para que todos pudessem tomar suas aguás e se restabelecessem. No primeiro quadro, as pessoas estavam vestidas com suas melhores roupas, homens com chapéus elegantes, e todos participavam da festa, fazendo com que na data o local se tranformasse em uma mistura de feira, de local de passeio, piquenique. O espirito do quadro é de harmonia, leveza. Pintada com cores claras e um ambiente bastante receptivo, enquanto podiam beber a agua da fonte, de forma simples e delicada.

No segundo quadro de São Isidro, *Peregrinación a la fuente de San Isidro*pintada em 1821 e 1823, na Quinta del Sordo, nas famosas obras Pinturas

Negras, pintadas sobre as paredes da Quinta,nota-se obviamente que Goya era outro homem. Esse segundo quadro foi pintado quando o pintor ja estava com 82 anos, surdo há muito tempo e *a* Quinta ficava perto dos arredores da peregrinação anual. Esse quadro foi pintado a óleo diretamente no reboco da parede, mede 1.40m x 4,38m de largura.

Figura 19.GOYA**. Pradera de San Isidro.** 1788.Óleo sobre tela, 44X94 cm. Museu Nacional do Prado,Madri

Figura 17.GOYA. **Peregrinación a la fuente de San Isidro.** 1821-3. Óleo sobre tela, 140X438 cm. Museu Nacional do Prado, Madri.

A nova pintura é absolutamente o contrário da primeira, o que se vê são pessoas doentes, famintas, em andrajos. As cores vão do marrom ao preto, como numa cerebração funebre, não se consegue definir direito se saõ homens ou mulheres, mas seus rostos estão em profundo desespero. As bocas abertas como crateras, buracos negros, uma visão quase do inferno, onde não ha claridade, nem esperança para os homens.

Nos dias 6 e 9 de fevereiro, os jornais El Diario e La Gaceta de Madrid anunciaram Los Caprichos, de Goya, e sua venda na casa do autor. Tratava-se de uma coleção de 80 gravuras, intituladas Los Caprichos*: (...) collección de estampas de assuntos caprichosos, inventadas y grabadas al aguafuerte por Don Francisco Goya*... Mas sua venda foi paralisada em dois dias ou em doze dias, pois tais imagens faziam a corte espanhola, a igreja, o Santo Ofício temerem sua divulgação. Em 1803, a carta original de doação das pranchas de Los Caprichos ao Rei desapareceu, e só existe uma cópia encontrada no século XIX, mas pesquisadores se perguntam se o copista dessa carta não confundiu dois com doze dias. Ao que se deveu a rapida retirada da venda destas gravuras? Provavelmente a virulência do autor mostrada, nessas gravuras os sonhos de Goya provocaram discórdias por mostrar vicios bem conhecidos dos espanhóis, mas as gravuras eram tão fortes plasticamente, de tão bela feitura, que não passariam despercebidas pelo Santo Oficio e pela realeza. Goya havia excedido os limites da prudência nos Caprichos, pois em 1798, tendo como amigo e protetor Saavedra , ele havia se libertado da prudência necessária a artistas da corte e de sua envergadura. Ele pintava afrescos, gravuras, pintura religiosa, retratos e sua forma de pintar foi crescendo em ousadia, como numa expansão de sua genialidade. As gravuras devem ter provocado tantos

escândalos que Goya, sofrendo pressões oficiais e receando sofrer acusações do Santo Oficio, foi obrigado a entregar ao rei ou presentear, na linguagem oficial, todas as matrizes originais da série, entregar ainda os260 exemplares da primeira edição já impressa e que não haviam sido vendidas; assim, as matrizes *de* Los Caprichos foram incorporadas ao acervo real, em Madri, onde até hoje se encontram.

As autoridades no poder tinham razões de sobra para temerem essas gravuras, pois à época as gravuras de Goya não eram enigmáticas, ou incompreensiveis, como atualmente se acredita. Para seus contemporâneos, tanto as autoridades como para o publico em geral, todosentendiam perfeitamente o que Goya estava mostrando nas gravuras. Pode ser que, para muitas pessoas, não era possivel entender ereconhecer a grandeza de sua criação artistística, nessa obra que revolucionava a amplidão da sensibilidade artistica, cujos complexos extremos de horror e beleza foram alcançados, integradas de forma tão expressivas. Mas, no nível narrativo, das cenas ilustradas, dos provérbios populares, era fácil reconhecer suas conotações sociais e politicas, tudo o que serviu ao artista como fonte de inspiração e informação, as pessoas não tinham qualquer dificuldade em interpretar as imagens, que eram reconheciveis e entendidas por todos. Afinal, Goya estava mostrando realidades vividas. Sua obra foi considerada uma ameaça à tranquilidade e segurança pública.

Goya começou a fazer Los Caprichos, em torno de 1797, quando tinha 50 anos, mas provavelmente as primeiras ideias destas gravuras, remontam ao ano de 1792, época em que o artista esteve gravemente doente, pois teve um colapso nervoso que o havia deixado parcialmente paralizado durante esse todo

ano, impossibilitando-o de mover as mãos, e quando finalmente saiu da crise, estava definitivamente surdo. Obviamente esse fato fez com que Goya olhasse o mundo e a Espanha com olhos mais criticos e duros. Até então ele era um artista em ascensão em sua carreira e reconhecimento público; era um grande retratista, recebia muitas encomendas, ja tinha uma bela casa, carruagem e empregados. Havia vivido um caso amoroso com a Duquesa de Alba, da mais alta nobreza espanhola, uma das mulheres mais belas, inteligentes e célebres de sua época. Portanto, Goya estava no auge de sua carreira, quando foi acometido de sua doença.

Figura 18.GOYA. **La maja desnuda**. 1797-1800. Óleo sobre tela, 87X190 cm. Museu Nacional do Prado. Madri.

O artista sempre pintava a o que via e como via, era incapaz de rejuvenescer ou embelezar uma senhora da corte, inclusive a rainha. Quando pintou *La Maja Desnuda*, o fez representando-a o melhor que pôde diante do que via, não só a modelo era uma espanhola encantadora, com corpo de deusa e jovem. Certamente ele não pintou nesse quadro a Duquesa de Alba, pois ela já se encontrava com aproximadamente 35 anos, e não poderia ter um corpo tão juvenil. Mesmo porque, a Duquesa de Alba não se deixaria pintar nua, visto que em 1792 e em 1796 o rei havia mandado queimar todos os quadros de nusdas coleções reais, mesmo que estesatos pareçam mais como falsa moralidade por parte do Rei Carlos IV.

Figura 19. GOYA. Capricho n. 24. **No hube remédio**, 1799. Água tinta 219 x 152 mm. Museu Nacional do Prado, Madri

Na opinião de Fayga Ostrower:

> “Só existiam duas opções para os artistas: ou trabalhavam para a Igreja, ou para a Corte. Com a Igreja, Goya desentendeu-se logo de início, o que levou a uma cristalização de seus sentimentos anticlericais (não obstante, ou talvez até precisamente em virtude de seu profundo misticismo diante da vida, numa visão panteista do mundo). Por outro lado, tambem com a Corte o trato nunca fora fácil - afinal, na hierarquia social, o artista não passava de um doméstico, ainda que um ornamento para a sociedade, mas sempre um doméstico. Contrastando com isso, havia as idéias liberais e iluministas que circulavam na Espanha, quase como prenúncio da Revolução Francesa, e com as quais Goya veio a identificar-se inteiramente. Assim há de se avaliar o quanto de coragem implica a postura de Goya, sua independência espiritual, o quão pouco ele se tornara cortesão ou subserviente (...) quando se refez da crise em 1792, Goya iniciou uma série de pequenas pinturas (...) pequenas apenas no tamanho físico (cerca de 80x60cm). Nelas, Goya introduz uma temática inteiramente insólita para sua época, em composições de extraordinária liberdade. A temática trata do mundo psíquico, do visionário e alucinatório, da loucura, da hipocrisia, das sinuosas vastidõesdo irracional, com suas contradições, seus desejos, sonhos, fantasias, angústias e pesadelos. Sob a superficie, por inocente e bela que seja, há um clima profundamente inquietante e perturbador. Nada é como parece ser. O estilo de Goya torna-se mais expressionista, com grandes ênfases formais nos contrastes de claro/escuro. Temos ai a semente dos Caprichos”(OSTROWER, p.14).

O artista ao elaborar a sequência de Los Caprichos, o fez em forma de ciclo, sendo que ele fez grande numero de estudos preparatórios, pensando em variações, alterações e correções. O ciclo é dividido em duas partes, aprimeira representa comentários irônicos sobre os costumes da época, sobre

os relacionamentos entre homens e mulheres, apresentando assim imagens algumas vezes absurdas ou ridículas sobre as convenções, traições e ambiguidades amorosas. Na segunda parte representa sátiras politícas e anticlericais. O que não o impede de muitas vezes fazer gravuras, com esses dois temas entrecruzados. Em uma das gravuras mais conhecidas de Los Caprichos, Goya dá o título *El sueño de la razón produce monstruos* , são muitos os monstros , já que a fantasia dissociada da razão produz monstros impossíves. Nessa gravura, Goya mostra o quanto é possivel abrir nossas fantasias, medos, desejos e o inconsciente. Esse mundo é habitado por luz e sombras, mais um turbilhãode forças ocultas, de afetos inconfessos, das bruxas que habitam em nós.

> Mas as bruxas, não habitam apenas as pessoas, não são apenas fantasias: elas fazem parte da realidade humana. Como a ambiguidade, elas são forças poderosas, e por meio delas os homens procuram desesperadamente o sentido de suas vidas para que lhes ajude diante de um destino que não conseguem decifrar. Nos Caprichos, Goya não procura moralizar, nem doutrinar. Mesmo sendo um iluminista, ele não compartilhava da convicção de outros iuministas, de que o homem poderia ser quase totalmente racional pela razão critica, se fosse assim as bruxas poderiam ser totalmente suprimidas. Mas Goya, como era um artista e de certa forma mistico, acreditava que essas forças, como as das bruxas, integravam o homem. Era a força vital da criatividade. Por isso mesmo ele enfatiza a fantasia unida à razão, como nosso potencial criador. (OSTROWER, p.14)

Não se trata nos Caprichos apenas de gravuras com conteúdo de meras caricaturas, de piadas, ou mesmo de sátiras politícas; era mais do que isso, as mensagens dos *Caprichos* continuam por serem obras de arte; mesmo que sejam gravuras de determinada época em condições históricas concretas e precisas, elas ultrapassam seu momento histórico:

> (...) por mais evidente que se torne a influência de Goya sobre a imaginação dos artistas românticos, ou ainda posteriormente sobre Coubert, Manet (...) cabe fazer uma distinção nítida e fundamental entrea atitude de Goya e os românticos. O estilo de Goya não é romântico. Os aspectos visionários, irracionais, o clima fantasmagórico e por vezes macabro, o sentido de beleza erótica e ao mesmo tempo inquietante e ameaçadora, tudo isso que, de certo modo, prenuncia o Romantismo do século XIX (...) de qualquer modo, a visão de Goya transcende a do Romântismo, uma vez que sua visão não contém dicotomias. Reconhecendo as forças poderosas do irracional. Jamais ele abandonou o Iluminismo, o ser consciênte, a razão- ainda que não tivesse ilusões a respeito. Pelo contrário, é justamente em noe desses ideais, na noção de uma consciência mais abrangente e mais sensivel (...) Goya sempre denuncia a monstruosidade, todo tipo de perversidade, crueldade eviolência e, sobretudo, a total estupidez da violência (...) Por isso, não se trata, nos *Caprichos,* de meras caricaturas, de anedotas picantes ou mesmo de sátiras políticas...Trata-se sim, de obras de arte. Cabe entender o quanto significa poder transformar um ato de protesto em arte de contestação". (OSTROWER, p.17)

Os dez primeiros *Caprichos* tratam de bruxaria, o que não é nada espantoso naquele contexto político; curiosamente a era da razão havia provocado o ressurgimento da credulidade popular em bruxarias, rituais misticos. A igreja, outro tema corrente nos *Caprichos*, aparecenas imagens de padres que têm uma boa vida, sem se preocuparem com a miséria vigente; são comilões, gulosos, beberrões tem luxuría, pois procuram a companhia de freiras à noite. O baixo clero, então, é representado como padres estupidos, ignorantes, também procuram o prazer da carne e deliciam-se com os tribunais da Inquisição, demonstrando certo sadismo.

Figura 20.GOYA. Capricho n. 68. **Linda Maestra** (detalhe).
1799. Água tinta 219 x 152 mm. Museu Nacional do Prado, Madri

Os bispos, no topo da hierárquica, são acusados de dormirem muito e só acordarem para as missas. Os militares aparecem como abusadores de seu poder ao executarem os mandos da justiça e da igreja. Ministros foram retratados por Goya como senhores vaidosos, que estão sempre se aprumando para exercer suas funções, e só aparecem em público quando estão bem vestidos e penteados. Goya os apresenta como aves de rapina, porcos ou cães fanáticos montados em bestas com orelhas de burro. Enfim, são todos apresentados como sendo burros, estúpidos e ignorantes, *Los Caprichos* de números 37 a 43 representam essas autoridades.

Afinal, todos assumem a figura de asno: o aluno e o professor; o público que aplaude todos sem discernimento, os aristocratas que vivem preocupados com sua genealogia; e por fim os trabalhadores pobres, que Goya mostra literalmente carregando nas costas todas estas instâncias de poder, invertendo assim a imagem mais usual que é a do burro carregando homens, deixando bem claro que o Regime monárquico e absolutista vive à custa da população pobre. Todos fazendo parte de um bestiário.

Figura 21. GOYA. Capricho n.19 **Todos caerán**. 1799.
Agua tinta 219 x 146 mm. Museu Nacional do Prado, Madri

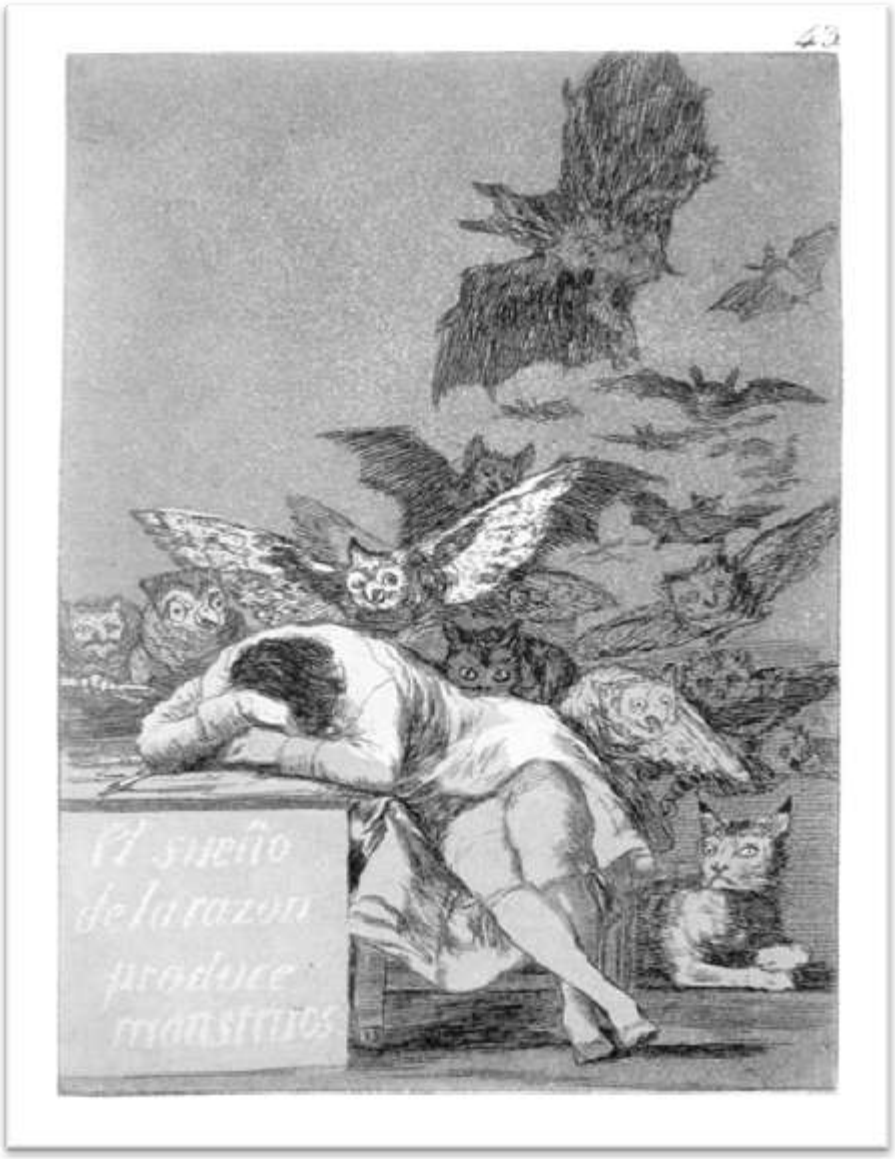

Figura 22. GOYA. Capricho n.43. **El sueño de la razón produce montruos,** 1799. Agua tinta, 219 x 146 mm. Museu Nacional do Prado, Madri.

A gravura 43 é a gravura a que nos referíamos acima, *El sueño de la razón produce monstruos*, mostra uma mesa sobre a qual esta adormecido um estudioso, acima dele pairam corujas, que são símbolos da sabedoria, transformando-se em aves monstruosas, muito parecidas a morcegos gigantes. Essa alusão a morcegos remete aos autos do tribunal da Inquisição. Essa gravura praticamente afirma que tais monstros só seriam contidos quando a razão estivesse acordada. Certamente Goya indica com isso sua

aceitação às idéias iluministas e enciclopedista, indicando que ele, Goya, não faz parte desse bestiário.

Figura 23.GOYA. Capricho n.37.**Si sabra mas el discipulo?** 1799. Agua tinta 218x153 mm. Museu Nacional do Prado. Madri

Essas corujas, morcegos, burros, bestas, macacos, aves desfiguradas, esses seres fantásticos encarnam os governantes e religiosos da Espanha de XVIII, apenas a razão os vencerá. Em cada gravura, Goya escreve legendas, que, segundo Ferrari, mais atrapalham do que facilitam a interpretação, provavelmente para

> dificultar o entendimento das gravuras por parte das alas mais conservadoras madrilenhas. Nos *Caprichos*, ele revela que religiosos, governantes e militares são bestas ignorantes, homens metamorfoseados numa animalidade que impedem que a razão iluminista chegue definitivamente à Espanha. Em *Los Caprichos,* as críticas do pintor ultrapassam seu tempo, século XVIII, além de antecipar de alguma forma suas *Pinturas Negras da Quinta del Sordo*, que estão no Museu do Prado.

Ainda, nos *Caprichos*, Goya é censurado porque, desde a Revolução Francesa de 1789, a mesma aterrorizava a monarquia espanhola, provocando maior aproximação entre o governo e a inquisição. Desde então, a vigilância ideológica em todas as publicações ficou a cargo do Conselho supremo do Santo Ofício. O medo provocado pela Revolução Francesa fez com que a ditadura da igreja se fechasse mais, provocando até reações no jovem ministro Godoy, que foi chamado de herege. O Ministro Jovellanos, grande amigo de Goya, foi destituído de seu cargo. Outro iluminista espanhol, Meléndez Valdéz também mostrava as contradições da igreja espanhola, que ficava entre o cristianismo, religião de paz e amor, e, a versão católica forjada por Felipe II, em que o braço da igreja muitas vezes substituía ao braço secular. Todos os espanhóis ilustrados criticavam esses arranjos politicos entre o Estado e a Igreja e Goya tinha laços estreitos com esses homens e era protegido até então por Jovellanos, Meléndez Valdés e Moratin, que tiveram grande influência nos trabalhos do artista. De modo que apesar desurdo Goya era capaz de manter-se em contato com essas personalidades ilustradas, seguir os acontecimentos políticos importantes e interessar-se por eles. Mesmo assim, o Estado espanhol fazia vistas grossas aos contatos de

Goya, e grande parte dos retratos de homens ilustrados foram feitas pelo artista, mesmo que nenhum de seus membros fosse parte da realeza.

Napoleão, sob falsos pretextos planeja a invasão de Portugal e Espanha, alegando que assim seria mais fácil lutar contra a Inglaterra e para recuperar o dinheiro emprestado à Espanha em 1805, pois a situação económica na França, graças à guerra eravacilante. Napoleão acostumara a obter dinheiro dos países conquistados, para manter seu enorme exército. Na Espanha, o rei Carlos IV passa por uma doença grave, o que traz novamente a questão de quem seria seu sucessor, que seria provavelmente o principe das Asturias, o que deixou a rainha Maria Luiza e seu amante Godoy muito preocupados. Godoy, que tinha estabelecido uma amizade com o embaixador francês da Espanha, Beauhanais, planejou as bodas de uma sobrinha de Josefina, com um nobre espanhol, acreditando assim que ganharia a simpatia de Napoleão, o que não ocorreu: o imperador francês não gostou nada da intriga e repreendeu Beauhanais severamente. Mas o embaixador francês sugeriu ao príncipe Fernando que escrevesse a Napoleão, ficando assim sob a proteção. Em 13 de novembro, o imperador, ficando a par dessa nova intriga, ficou indignado e asseguou ao rei Carlos IV que jamais havia recebido essa carta. Napoleão estava mentindo, pois repreendeu Fernando. Mas Godoy foi denunciado ao rei Carlos IV e o príncipe da Paz , Fernando, mesmo assim foi perdoado, mas seus cumplices foram para o exílio. A população ficou a favor do príncipe herdeiro e nesse processo todo aumentou a popularidade do príncipe Fernando, o herdeiro.

Enquanto isso o imperador francês estava planejando a invasão à Espanha. No dia 16 de outubro de 1807, o general Junot entrou na Espanha, antes até da data do Tratado de Fontaineblau, o qual determinava que Portugal fosse dividido em três partes, ficando o Algarve e o Alentejo com Godoy, o príncipe da Paz como soberano. Este ficou tão feliz que escreveu em dezembro a Napoleão para agradecer-lhe. Confidencialmente o rei Carlos IV já estava negociando com Napoleão, pedindo-lhe a mão de uma jovem da família Bonaparte em nome de seu herdeiro.

Enquanto isso, os espanhóis começam a ficar apreensivos com o fato de o norte da Espanha estar nas mãos de tropas francesas, já que para eles essas investidas militares lhes pareciam supérfluas para a tomada de Portugal. Durante algum tempo, os espanhóis tinham a esperança de que Napoleão se livraria de Godoy, enquanto que este esperava seu quinhão em Portugal. Os inimigos de Godoy, que foram ineficazes de tirá-lo do poder durante o reinado de Carlos IV, foram novamente incapazes de enfrentá-lo debaixo da proteção de Napoleão. Em 18 de março, a população instaurou um motim em frente ao Palacio de Godoy, no dia seguinte Carlos IV abdicou do trono da Espanha em favor de seu herdeiro Fernando. Às quatro da tarde do dia 19 de março fez se o decreto de abdicação de Carlos IV.

Napoleão argumentou que a abdicação de Carlos IV havia sido ilegal, não reconhecendo Fernando como novo rei, enquanto a velha rainha e o rei acreditavam que a manobra de tirar Godoy da Espanha era uma tramóia de seu príncipe herdeiro. Napoleão, que manipulava as pessoas com a mesma destreza de organizar seus exércitos, tentou ainda que Fernando VII

abdicasse agora em favor de seu pai. Assim foi feito e Carlos IV cedeu ao imperador seus direitos sobre a coroa da Espanha. Carlos IV e a rainha foram mandados para Compiène e Fernando VII ficou sob custódia de Talleyrand em Valençay, na verdade ficou como prisioneiro. Mas, o povo espanhol demonstrava seu apego à dinastia espanhola.

2.2 DESASTRES DA GUERRA

Aos poucos, os nobres foram se retirando do Palácio Real em Madri. Em 2 de maio, a população viu que a Rainha da Etrúria, seu filho e seu séuito foram-se tambem, para desespero dos espanhóis, que a esta altura, ainda acreditavem que Fernando VII estivesse resistindo aos franceses em Bayona, mas na verdade ele também se dispunha a abdicar do reino em favor de um irmão de Napoleão. O pequeno exército quese encontrava na capital fora encerrado nos quarteís por medo de que houvesse uma rebelião militar. Acidade estava na mão da Junta do Governo, que havia sido formada, mas que na verdade não tinha poder algum.

Com a saída da Rainha da Etrúria, a população foi ficando cada vez mais exaltada e diante disso foi determinado que um destacamento polaco disparasse sobre a multidão, em frente ao Palácio Real. De fato, essa atitude agressiva dos franceses levantou a população espanhola contra os exércitos imperiais franceses, a insurreição rapidamente se alastrou por toda Madri e chegou à Porta do Sol, onde ainda havia um destacamento espanhol e a população lutando contra os invasores. Napoleão havia se enganado sobre a população espanhola, havia acreditado, ate pela inércia dos reis, que os espanhóis se renderiam facilmente. Ele fora avisado pelo Conde de Tourmon-

Simiane, que os espanhóis tinham um caráter nobre e generoso, mas que, provocados poderiam mostrar sua indignação e fúria para com os invasores. Foi o que ocorreu. A população madrilenha não se dobrou ao Imperador, ao contrário foram à luta resistindo bravamente aos exercitos polacos.

Goya, mesmo sendo patriota, não aceitava a guerra como forma de resolver questões politicas, era um antimilitarista, o que se pode notar nas gravuras *Los Desastres de la Guerra*. Ele, como pintor, diferentemente de outros artistas, não via com bons olhos as tradicionais e gloriosas representações de guerra, mas, diante da atitude do povo espanhol de resistir, ele certamente o apoiava em sua resistência, principalmente porque os verdadeiros herois eram o povo e não os exércitos reais. Tanto que em1814, quando decidiu fazer as gravuras sobre a guerra de 1808, para perpetuar estes momentos acontecidos, Goya optou por mostrar a luta de trabalhadores, artesãos e camponeses que haviam derramado seu sangue pela Espanha. A luta travada entre os espanhóis e os mamelucos de Napoleão haviam se concentrado próximoà Porta do Sol.

Para Baticle, há dois tipos de documentações sobre essa batalha, que ainda não foi bastante estudada pelos historiadores da arte: primeiro, os informes e memórias deixados pelos militares franceses que participaram da batalha de 2 de maio; do outro lado existem análises detalhadas com listas de mortos e feridos que foram publicadas por Pérez de Guzmán. Nessas listas confirma-se que a maioria da população sublevada caiu morta na Porta do Sol, vitima dos mamelucos. Napoleão havia mandado para a Espanha um destacamento da guarda imperial que íncluia atiradores, cavaleiros e uma

companhia de oitenta mamelucos, cuja missão era proteger o representante do Imperador, Murat, e o palácio de Amirantazgo, enquanto a guarda oriental estava aquartelada, junto à Porta de Alcalá.

Figura 24. GOYA. **Dos de Mayo de 1808 em Madrid**. 1814. Óleo sobre tela, 266 × 345 cm. Museu Nacional do Prado, Madri

A multidão espanhola de rebeldes foi enfim massacrada pelo exército francês, que chegava de todas as partes da cidade. Os espanhóis, mostrando uma coragem inaudita, lutavam principalmente com armas brancas e poucas armas de fogo, mas minoritaárias em relaçãoàs armas francesas, dando provas de uma audácia e coragem incriveis, o que provocou também baixas no exército frances, na Porta do Sol. Essa batalha indica nos por que Goya fez a pintura da dura contenda ocorrida naquele local; principalmente porque ele havia ouvido várias testemunhas dessa batalha de pessoas conhecidas por ele. Javier Goya, filho do artista, morava a cinquenta metros da Porta do Sol, e de suas janelas pôde testemunhar seus desgraçados compatriotas lutando contra os franceses.

Goya pintou essa obra seis anos depois do sucedido, em 1808 por iniciativa própria, obra essa que foi bem acolhida no Conselho da Regência. O que comprova que o Conselho era formado por liberais nacionalistas, que consideravamessa batalha nacionalista e não dinástica, pois o massacre na Porta do Sol era tão importante quanto o fato de que a resistência unânime do povo espanhol, demostrava o nacionalismo contra o invasor. Para o pintor aragonês, a escolha de uma manifestação politica, social, como a batalha da Porta do Sol, decorreu do fato de que fora um acontecimento que deve tê-lo afetado muito, pela perda de amigos eparentes. Havia relatos de fuzilamentos em várias partes de Madri, pois os mamelucos haviam decidido vingar-se da população.

Figura 25.GOYA. **El Três de Mayo de 1808 em Madrid ou Os fuzilamentos na montanha do PríncipePio**, 1814. Óleo sobre tela, 266 X 345 cm. Museu Nacional do Prado. Madri.

No dia 3 de maio de 1808, um dos dias mais marcantes dessa guerra de Independência, um dia em que os invasores não satisfeitos com o derramamento de sangue do dia anterior, continuaram a fazer fuzilamentos, perto da casa do Principe Pio, chamada de *La Florida.*Os mamelucos haviam levado espanhóis para esse local para executá-los por fuzilamento, haviam escolhido esse lugar por sua formação geofisica, pois lá era mais fácil isolar os espanhóis que seriam fuzilados.

No quadro de Goya sobre os fuzilamentos, não se consegue exatamente reconhecer o local, mas documentos comprovam que as mortes se deram ali. Os mortos nesse dia fatidico tiveram enterros solenes, o que não havia acontecido com os mortos do dia anterior, porque o padreda Paroquia Real de São Antonio de la Florida foi o único que teve a possibilidade de celebrar as honras funerárias aos fuzilados. Entre esses mortos estava o padre Don Francisco Gallego Dávila, e Goya, ao pintar o quadro dos fuzilamentos de 3 de maio colocou-o,à esquerda, onde aparece seu corte de cabelo, chamado de tonsura, que era o corte próprio dos padres espanhois, para que vissem que um religioso também combatera junto à população espanhola. Porque Goyatambem escolheu pintar o quadro sobre os fuzilamentos? Qual motivo o levou a pintar o quadro 3 de Maio de 1808. Por que ele decidiu retratar essa cena trágica ao invés de outras tantas cenas trágicas?

Mesmo sendo um pintor da corte, ele não era como os outros pintores de cortes eram. Goya trabalhou durante 37 anos como pintor de câmara, sópintou a familia real em duas ocasiões, uma em 1789 e outra em 1799-

1801, a pedido deles. Nunca glamurizou seu reinado em grandes composições alegóricas:

> Goya era pintor de la ciudad, en el sentido griego del témino, es ante todo un moralista que observa la desoladora incapacidad de los hombres para comprenderse y amarse, con una mezcla de piedady de una tremenda lucidez. Por eso cuando se estudian sus obras maestras hay que situarlo en el contexto de la vida política y social de su barrio, de sus relaciones personales,cuarquiera que sea surangu, de sus afinidades, más que en um marco histórico general. Goya sabe medir las consecuencias de loshechos militares y políticos importantesen la vida diaria del pueblo, pronunciando sobre ellos los veredictos más lucidos, de permanente actualidad(...) El auténtico, el único pintor de história de los tiempos modernos es Goya. A diferença de David y sus discípulos, Grors e Girodet, actúa como um buen reporteroy no adula a los guerreros vencedores en detrimento de sus víctimas. (...) Los especialistas de la Biblioteca do Musée de l'Armée de Paris no han explicado que el pelotó de ejecución francés llevaba el uniforme de campaña de la guardia imperial, y recientemente se ha descubierto que eran marinos de la guardia imperial, representados con precisión por Goya (Baticle, pag 271).

Em 7 de junho, José Bonaparte, irmão do imperador, chega a Bayona e é recepcionado por notáveis espanhóis que foram convocados por Napoleão . Nesse mesmo dia votaram a famosa Constituição de Bayona inspirada pelo Imperador. O Rei José Bonaparte parte para Madri, enquanto Murat, até então o representante do Imperador em solo espanhol, estava doente e contrariado, saindo da Capital, mas Joachim Murat teve sua recompensa, pois foi tornado rei de Nápoles. Em 7 de julho forma-se um novo governo do rei Bonaparte, mas o novo rei escreve a seu irmão Imperador, dizendo que as pessoas honradas não estavam a seu favor, os

nobres espanhois se recusavam a receber o rei intruso. Significativo foi que em 22 de julho houve a primeira vitoria dos espanhois sobre os franceses. Napoleão sempre foi advertido que o povo espanhol não toleraria o jugo do Imperador e que sua rebelião seria terrivel.

Para Goya, a invasão francesa o havia deixado com um problema de consciência, pois nessas trágicas circunstâncias, seu pensamento iluminista, queera em parte afrancesada, não conseguia admitir que a França houvesse invadido a Espanha e fizera sua reforma em sangue e fogo. A insurreição que havia começado em Zaragoza, contra os exércitos do Imperador, consolidou em Goya um ódio contra o ditador Bonaparte, mas não confundindo toda a população francesa nesse ódio. A atitude de Goya era clara: não seguia os partidarios de José Bonaparte e colocou se ao lado dos patriotas espanhóis, morava em Zaragoza em outubro de 1808, onde fazia desenhos, tendo como referências a ruínas de Zaragoza feita nesses embates, figuras humanas, mortas, franceses e espanhóis.

Figura 26. GOYA. Desastre n.7. **Que valor**! 1810-15. Agua tinta, 158 x 209 mm. Museu Nacional do Prado, Madri.

Nessa ocasião fez ensaios sobre Agustina, a famosa heroína representada no Desastre nº 7 *Qué valor,* mostrando a coragem de Agustina. Foi descoberto, nos inventários de Goya, uma série de quadros pequenos entituladas de *Horrores de la guerra*.

A guerra continuava, os espanhóis fiéis a Bonaparte comportavam-se como abutres, como está estampada na gravura *nº 76 de* Los Desastres de la guerra, *El abuitre carnívoro.* Não se sabe exatamente onde Goya estava no segundo semestre de 1809, mas certamente ele estava pensando em

fazerum projeto de gravuras sobre a guerra, já que três gravuras estavam prontas em 1810. Fernando de Cierna, amigo de Goya disse em 1814 que:

> Goya odiaba instintivamente a los enemigos de España, pero este sentimientose acentió com la invasión de su patria, no deja lugar a dudas sobre las razones que impullsaram al maestro a presentarse como testigo de los horribles sufrimientos padecidos por sua compatriotas en una tierra a la que tanto amaba (...) Es tal su sentimiento de indignacion y piedad, que decide estigmatizar de forma indelebre el terror, el odio y la violencia que siembram las guerras a su paso. Sus admirables aguafuertes ponen el la picota de la história a esos belicistas que paralos cronistas son dechados de grandeza y de gloria. Para el, en este caso, se trataba de una expedición de bandidaje a gran escalamás que de un conflicto entre naciones(...) Goya , entre los héroes españoles de la guerra de la Independencia, no eligió a los militares, y se inclinó por el patriotismo de los civiles (...) El título que puso a su obra, y que la posteridad no se atrevió a conservar, em muy explícito: *Fatales consecuencias de la sangrienta guerracontra Buonaparte y otros caprichos enfáticos* em 85 estampas inventadas, dibuxadas y grabados por el pintor original D. Francisco de Goya y Lucientes (BATICLE, pag. 280).

O ânimo de Goya, durante a guerra, ao ver o povo sacrificando-se, leva-o a ter conflitos pessoais. Ele sente-se como participando dessa multidão de vitimas do imperialismo de Napoleão e junto com essa massa inumerável e anônima surge o sentimento de desamparo, abandono, mas ele sente-se desmontando todo seu aparato da ilustração, no âmbito da qual ele havia aprendido a pensar como homem, desiludido pela crença que tinha nas Instituições, da confiança na eficácia e nos pensamentos dos iluministas, da fé na razão que havia alentado como sendo o impulso criativo do século XVIII. Nessa época nele acaba o século neoclássico e começam as referências

românticas na arte. Com o questionamento sobre o Ilumunismo, e sua decepção para com tudo em que ele havia acreditado até então, Goya se aproxima mais ainda de seu patriotismo e se identifica ainda mais com o povo espanhol. Seu papel nesse momento é fundamentalmente de testemunha presente na guerra, não era neutro e tambem foi vítima, pois sua mulher e filho morreram entre os muros da cidade.

O pintor então passa a mostrar os horrores e desastres ocasionados pela guerra, que foram produto da invasão francesa como se o impacto fosse em sua própria carne.Dói-lhe muito ver sua querida Espanha devastada e violentada pelos franceses, por isso os quadros: *El dos de Mayo de 1808 em Madrid e El Três deMayo en Madrid o Los Fuzilamentos en la Montaña del Principe Pio ,* sobre os quais levantará sómbrios fantasmas, sua palheta de cores vivas, fica para trás para sempre. Goya une sua coragem à estética, e será o primeiro pintor a mostrar ao mundo o que é uma guerra, não como confrontos heróicos, onde guerreiros lutam em nome da patría gloriosamente, mas sim a guerra como um desastre para os seres humanos.

Quanto às gravuras *Los Desastres de la Guerra,* teve uma primeira numeração gravada na parte inferior esquerda de cadamatriz, mas Goya foi mudando isso e colocando os números definitivos na parte de cima a esquerda. O núcleo inicial dessas gravuras era composto de cinquenta gravuras; os primeiros quinze dos vinte e um números antigos estavam assinados, assim como os de números 25, 26 e 27, 3 deles ainda tinham a data de 1810. Supõe-se que esse grupo era a formação da série original idealizada por Goya, que estava relacionada diretamente com os

acontecimentos que ele havia acabado de assistir. A gravura de número 11 antigo, agora é o desastre 27, mostra alguns camponeses que estão atirando cadáveres nus em uma vala comum, como se fossem latas vazias; a esta gravura Goya deu o nome *Caridad*; os sobreviventes de Zaragoza testemunhavam com horror que era impossivel enterrar os mortos, pois eram demasiado númerosos, as ruas ficavam cheias de cadáveres, exalando um cheiro pestilento, que acabou provocando um surto de tifo. Em 1808 Zaragozatinha 55.000 habitantes e mais da metade desses habitantes morreu, principalmente pela fome e doenças, isso era demais para o pintor aragonês:

> "el número 32 antiguo (Desastre número 37), titulado "*Eso es peor",* se hace eco de un episodio ocurrido en diciembre de 1808 que debió afectar especialmente al maestro, ya que escenario fue la villa de Chinchón (...) los franceses masacraron a los habitantes para vengar a dos de los suyos, muertos por los guerrillleros en mes de mayo anterior. En esta estampa se ve um hombre desnudo, com los brazos cortados, empalado en la horcadura de un árbol, con un cuchillo en la espalda; al fondo los soldados le miran. La atroz escena se sitúaen el límite de lo soportable. La prueba del artista (...) lleva la siguiente inscripción por detrás *El de Chinchón*, que identifica al sujeito del grabado. (...) hay que decir que en los dos bandos las represalias eran de una ferocidad demencial, que sobrecogía alos testigos, y Goya fue implacable com los verdugos, ya fueran españoles o franceses. (...)de pronto, debido a la guerra, era como si estas leyes ancestrales no hubieron existido nunca, y en nombre de la glória de unos pocos, las criaturas de Dios eran llevadas al matadero como ganado, privadas de los sacramentos, sin sepultura, pudriéndose en los campos y las calles, y perdiendo así su dignidad humana. (BATICLE, p. 282).

Figura 27.GOYA. Desastre n. 37. **Eso és peor.** 1810-15**.** Água forte, 157 x 208 mm. Museu Nacional do Prado, Madri.

Com essas gravuras, cujo mérito artistico amplifica a denuncia, Goya lança uma grave acusação contra os fundamentos das sociedades civilizadas, que não foram capazes de resolver crises: "*En la historia del arte universal no hay nuchos creadores geniales que hayan puesto su talento al servicio de la miseria humana, no de sua fantasias, sino de su realidad brutal" (Baticle, p. 282).*

A partir das gravuras de número 48 até a de número 64, da versão definitiva, ele mostra de forma constrangedora os episódios de fome que assolou Madri durante o inverno de 1811 a 1812, que provocou a morte de 20.000 pessoas. Com o Desastre de número 65 começam o que Goya chama

de “*caprichos enfáticos*”, que não têm assinatura, nem datas, nem têm a numeração antiga. Essas gravuras são aquelas em que o artista denuncia aqueles a quem considera os responsáveis pela lamentável situação da Espanha: a igreja antiquada e sectária; a monarquia; a nobreza vaidosa, as supertições criadas pela igreja, como no contexto moral e social muito semelhante à realidade de *Los Caprichos*, mas de uma realidade mais destrutiva e demolidora , por sua crueldade, pela quantidade imensa de mortos. Los Desastres de la Guerra apresenta monumentalmente essas composições absolutamente originais. São dificeis de entender, porque representam a Espanha depois da volta do rei Fernando VII, que segundo relatos voltoua impor o obscurantismo medieval, inclusive reativando o Santo Oficio.

Há tempos imemoriais os moralistas e éticos lamentam a crueldade inútil das guerras, e das consequências que ocasionan, que enriquecem a uns enquanto dizimam os povos, Nesse sentido Goya foi um inovador, porque não somente denunciou as barbaridades ocorridas na guerra da Independência, mas também mostrou com uma inteligência incrivel os recônditos crueis da humanidade, e fez questão que seus contemporâneos vissem isso. Goya tem a mesma opinião de Tolstoi sobre as guerras napoleonicas: *“Estos millones de hombres se hicieram culpables, los unos com respecto a los otros, de tal cantidad de fechorías, engaños, robos, emisión de moneda falsa, pillahes, incendios y matanzas”* (Cotarello apud BATICLE´, p.282).

Toda a geração de Goya havia sido educada com a ideia de que o homem é bom por natureza, segundo as teorías utópicas de Rousseau, mas o pintor comprova que durante a guerra os antigos republicanos franceses se esqueceram da Declaração de Direitos Humanos, e os fanáticos católicos espanhóis esqueceram os ensinamentos de caridade e do amor de Cristo, e todos se comportam como bandidos e pessoas despreziveis.

Goya quase sempre havia dado titulos à suas gravuras, como se esses nomes explicassem, ou ao contràrio escondessem seus pensamentos gravados na imagem. Os títulos conversavam entre si, e certamente com as próprias imagens, mesmo que isso não seja fácil de interpretar. Nos ultimos Desastres, o de número 79, começa pronunciando uma sentença sem esperança *Murio la Verdad,* na gravura 80 ele pergunta *Si resucitará*?, na última gravura, de número 82, que foi publicada depois de 1870, o título é: *Es la verdad*, essa gravura é extremamente iluminadapor uma claridade cegante.

Em 17 de janeiro de 1828, Goya escreve ao seu filho Javier Goya, que morava em Madri. O pintor havia saído da Espanha e estava instalado na França, em Burdeos, morando com a Sra. Weiss e sua filha. Haviam mudado para lá por recear o Santo Oficio, e também porque seu amigo Moratinja habitava nesse local e Leocadia Weiss preferia Burdeos a Madri. Em 12 de março, Javier responde a sua carta, combinandoa ida de amigos do pintor aBurdeos, para visitá-lo, Goya ainda trocou cartas com seu filho até1 de abril, mas o mestre aragonês esta novamente doente e acamado. No dia 2 de abril Goya

sofreu um desmaio devido à hemiplegia, ainda voltou a ter consciência, mas ficou paralisadodo lado direito, permanecendo assim 13 dias.

Morreu na noite entre os dias 15 e 16 de abril, com 82 anos. Seus amigos Molina e Brugada estavam presentes. Um jovem litógrafo foi encarregado de retratar Goya em seu leito de morte. Esse desenho também é atribuido a Bugrada. Leocadia comentou que apesar dos sofrimentos que passara El Maestro, seu rosto estava tranquilo e conservava seu perfil energico, com a dignidade inata que sempre tivera.

Goya, antes de morrer, deixou um de seus maiores e mais importantes trabalhos pintados nas paredes da casa em que morava em Burdeos, Las Pinturas Negras de1819 a 1823, magnifico conjunto de pinturas a óleo, pintadas na paredes da quinta que habitava em Burdeos. Há quem considere que essas pinturas estão mais próximas de nossa sensibilidade atual, porque têm uma atmosfera tão tenebrosa, negra , assustadora e com uma forte visualização, que afeta nossos sentidos. Essas pinturas serviram de referência ao expressionismo e ao surrealismo.A visão do absurdo, da violência e da irracionalidade é o que pautou parte de nossa cultura moderna.

Figura 28.GOYA.**Dos viejos comiendo**. 1819-23. Óleo sobre muro, transposto a tela,49,3 × 83,4 cm. Museu Nacional do Prado. Madri

Figura 29. GOYA. **Átropos ou As Parcas**. Óleo sobre muro transposto a tela, 123 cm × 266 cm. 1819-23. Museu Nacional do Prado, Madri

CAPÍTULO 3 – QUATRO GRAVURAS DE *LOS DESASTRES*: LEITURAS ICONOLÓGICAS .

3.1. CONSIDERAÇÕES A RESPEITO DE ICONOGRAFIA E ICONOLOGIA

Para o teórico de arte alemão Erwin Panofsky, é possível identificar três níveis no tema ou no significado de uma obra de arte, a fim de que possamos compreender os conceitos de “iconografia” e “iconologia” e seu uso em nosso estudo:

a) tema primário ou natural (descrição pré-iconográfica) - **identificação** das formas básicas de uma expressão artística, cuja base é nossa experiência sensorial corriqueira: cores, linhas e volumes; materiais identificados com as formas animadas ou inanimadas (homens, animais, plantas, objetos etc.) tais como madeira, pedra, água; **percepção** de alguns modos de expressão: alegria, tristeza, raiva (PANOFSKY, 2010, p.15);

b) tema secundário ou convencional (**descrição iconográfica**) - ligação de motivos artísticos e suas combinações com assuntos ou conceitos que podem ser reconhecidos como portadores de significados, como as alegorias; pressupõe, portanto, familiaridade com temas ou conceitos específicos (imagens de santos com uma palma na mão representam que foram martirizados, por exemplo); demanda, portanto, conhecimento prévio da localidade e do período histórico onde está inserida, assim como da linguagem dos procedimentos artísticos empregados e seus signos, para sua interpretação;

c) significado intrínseco ou conteúdo (descrição iconológica): apreensão de princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um

período, classe social, crença religiosa ou filosófica (idem, 2010, p. 17); requer, dessa forma, mais do que familiaridade com determinados conceitos. Devemos buscar as respostas para possíveis questionamentos na obra, não apenas (e exclusivamente) em uma única, **mas em um grupo delas**, a fim de que esse conjunto possa mostrar as tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade do artista, período, ou lugar em análise (*ibidem*, p. 23).

A palavra iconografia traz em si duas palavras de origem grega, a imagem (iconoacrescida de escrita, ou seja, implica um método basicamente descritivo e quantitativo. A preocupação da iconografia é a de descrever e classificar imagens, portanto é um estudo limitado. Diz quando e onde o Cristo crucificado usava uma tanga ou uma veste comprida; quando e onde foi pregado à Cruz, se com quatro ou três cravos; como o Vício e a Virtude eram representados nos diferentes séculos e ambientes. (Panofsky apud BRANDÃO, p. 13)

Enquanto a iconografia paira sobre a superfície da obra artística, a iconologia vai mais fundo. Dirige-se ao método interpretativo e, por adentrar no mundo do “logos”, que cria a racionalidade e a interpretação a partir das observações e interpretações do mundo natural, do mundo mítico, e do mundo da poesia, indo além da mera descrição. Explora o mundo imagético das alegorias e metáforas, à procura de ordenação e **sentido** do aparente caos. Assim, o mundo da iconologia é aquele em que a iconografia tenha sido tirada de seu isolamento e tenha se expandido em qualquer outro método: histórico, psicológico ou crítico, empregados a fim de compreender a obra de arte. (PANOFSKY, p.13)

Ao ultrapassar a mera análise superficial, a iconologia incide com a síntese, convertendo-se em parte integral do estudo da arte, uma vez que não se limita ao mero levantamento estatístico preliminar, descritivo. Faz-se necessário, portanto, muito mais do que ver e conhecer as iconologias existentes nos séculos XVII, XVIII e XIX e até anteriores, mas buscar sua relação com aquele homem e a interferência que aquele sistema cultural-**produção social** (indivíduos cujas relações mútuas são organizadas em instituições sociais especificas), **produção de artefatos** (objetos materiais) e **produção de valores e ideias** (“mentefactos”) - teria em nossa compreensão de seu mundo a partir da relação estabelecida entre tais instâncias e a imagem / representação artística (POSNER, 1997; BRANDÃO, 2010.). Por exemplo, ao analisarmos a gravura de número 71 dos Desastres, percebemos que existe uma ligação entre uma produção imagética antiga de horror e medo a seres híbridos - iconologia que remonta a antiguidade – associada a imagens de instituições político-religiosas de importância no período, que aparentam ferocidade, rapacidade, a imagem do ou conhecer e depreender sua Nachleben, bem como as camadas de que se alimentam o todo cultural humano.

Além do aspecto da beleza plástica evocada e das características descritas acima, a obra pode não transmitir nada além do exposto, afinal não haveria “nada” nela que poderia chamar a atenção. Talvez a singularidade da cor do vestido (lembra aspectos dourados) que sequer o é, pois pode-se verificar, próximo aos pés, que parece mais uma túnica cingida por uma corda do que, propriamente, um vestido, que seria uma peça única.

Ao se passar à análise iconográfica, constata-se que a imagem tenha um cunho religioso, devido ao crucifixo na mão esquerda da mulher. Esta o segura

firmemente, demonstrando um devoto sentimento. Ao se ler o título da obra, verifica-se que a imagem não retrata qualquer mulher, mas uma que, segundo os Evangelhos, seguiu Jesus de perto. Foi, inclusive, uma das que estiveram ao pé da cruz juntamente com Maria, mãe de Jesus, e o apóstolo São João (Mt 27, 56;Mc 15, 40; Lc 23, 49; Jo 19, 25); além disso, foi a primeira testemunha ocular da Ressurreição de Cristo (Mt 27, 55-56; Mc 15, 40-41; Lc 23, 49; Jo 19, 25). Assim, poder-se-ia conjecturar que o ato de segurar o crucifixo poderia ser uma alusão a sua presença na crucificação de Jesus, algo como uma rememoração de um ato consumado e presenciado por ela e que o artista quis demonstrar, como se a personagem bíblica projetasse suas lembranças por meio de um objeto concreto e não quisesse se esquecer daquele ato. No entanto, ter-se-ía aí um anacronismo: a utilização de crucifixos (a cruz juntamente com a representação de Cristo morto) só apareceria na iconologia cristã por volta do século V, logo Maria Madalena já estaria morta há muito tempo! Vê-se que o artista não deveria ter isso em mente.

Por que então seu olhar é grave, se Jesus, apesar de sua morte, havia ressuscitado e estava vivo, sendo ela, inclusive, a primeira testemunha ocular? Será por que Maria Madalena parece ter sido a mulher pecadora que se dirigiu a Jesus e lavou lhe os pés com suas lágrimas, secou-os com seus cabelos e cobriu-os de beijos e perfume (Lc 7, 36-50). Estariam seus cabelos desgrenhados devido a isso? Ou seria Madalena a mulher de quem Jesus havia expulsado sete demônios (Lc 8, 2; Mc 16, 9) e o escultor, querendo demonstrar isso a retratou com seus cabelos revoltos? Ou ainda seus cabelos estariam assim para destacar sua prostituição (ideia generalizada e perpassada tanto por

livros que querem tratar do assunto “cientificamente”, como também pelo cinema)?

Quem sabe resida aí a resposta para a sisudez de sua expressão: a lembrança – e a consequente tristeza – por ter cometido muitos pecados. Não há, no entanto, nenhuma informação sobre esses nos Evangelhos. Mas, no imaginário popular, tais pecados seriam os da concupiscência, por isso ela é, muitas vezes, retratada como uma prostituta arrependida que chora por seus pecados, apesar de não haver nenhuma menção nominal de quais seriam esses em nenhum dos Evangelhos. Além disso, nos casos acima mencionados, dizia-se tratar apenas de “uma mulher”.

Diante da interpretação iconográfica, verificar-se-á que o simples emprego dos textos evangélicos não é capaz de auxiliar na análise total da obra, pois mais do que respostas para as perguntas efetuadas, novas perguntas surgem.

Assim, resta fazer a análise iconológica, quando se verá que, para o homem do século XXI, muitos detalhes passam despercebidos, já que se enxergam, nos mesmos, adornos, poses ou a mera liberdade de criação do artista. Dificilmente se verá que tais empregos foram devidos à codificação que havia naquele período. Assim:

a) enquanto nós, leitores do século XXI, enxergamos na obra “uma mulher com rosto; de aspecto grave com vestido reto, longo e cingido com uma corda em laço”; os leitores do século XVII enxergavam, segundo a Iconologia de Cesare Ripa, a representação da Penitência: “mujer extenuada, de rostro macilento, revestida con ropas tristísimas y pobres” (RIPA, 1987, p. 190, v. 2);

b) enquanto nós, leitores do século XXI, enxergamos na obra “olhos fixos em direção a um crucifixo”; os leitores do século XVII enxergavam, segundo a Iconologia de Cesare Ripa a representação da Penitência: "mujer macilente (…) sosteniendo un azote con la diestra y una cruz con la diestra, hacia la cual está mirando fijamente” (ibidem, 1987, p. 192, v. 2);

c) enquanto nós, leitores do século XXI, enxergamos na obra “mão direita em direção ao peito”; os leitores do século XVII enxergavam, segundo a Iconologia de Cesare Ripa, Amor a Deus: “con la diestra ha de mostrar su pecho” (RIPA, 1987, p. 89, v. 1); ou Arrependimento dos pecados: “aparecerá arrodillado, golpeándose el pecho con la diestra, y con la cabeza algo inclinada” (ibidem, 1987, p. 112, v. 1);

d) enquanto nós, leitores do século XXI, enxergamos na obra “a mão esquerda segurando um crucifixo”; os leitores do século XVII enxergavam, segundo a Iconologia de Cesare Ripa, a Obediência: “mujer de rostro noble y muy modesto revestida con hábito religioso, que sostendrá con la izquierda un Crucifijo” (ibidem, 1987, p. 136, v. 1); ou a Fé Cristã: “mujer que aparece puesta en pie (...). Con la siniestra sostendrá una Cruz” (*ibidem*, 1987, p. 401, v.1)Se enfoca a Maria Madalena de Mena, a partir de como se lê hoje e como os leitores contemporâneos do autor da obra liam-na, teríamos)Se se voltar a um período anterior (ao século XV), encontraremos uma obra singular de Donatello, cuja temática é a mesma de Mena: Maria Madalena. Ao se deparar com a imagem, o leitor contemporâneo pode estranhar sua representação: por que seu autor a esculpiu, ignorando os padrões de beleza, vigentes mesmo no pré-Renascimento?

Não se deve esquecer que, para o homem do Cinquecento, Maria Madalena era uma das representações do ascetismo (do grego ἄσκησις – áschesis – exercício semelhante ao dos atletas). Este consistia na prática de exercícios de mortificação, de abnegação e de penitência, a fim de se dominarem os vícios; e, por meio da graça, chegar à plenitude espiritual. É possível, dessa forma, encontrarem-se semelhanças não só entre as duas obras, como também em várias outras que tratarão de assuntos parecidos – como no caso da penitência –, e que pertençam aos mesmos preceitos epistemológicos. Assim, a similitude vai além do título da obra, mas naquilo que o artista pretende representar. Assim, a identificação que se fará não é por meio do "rosto" de quem se queria retratar (sequer se sabia como ela era!), mas por seus gestos, expressões, atitudes, indumentária, local (incluindo tudo o que esteja a seu redor: deserto, gruta, praia, campo, igreja etc.).

Dessa forma, a imagem de Mena acrescentará elementos que já estão presentes na de Donatello, se não de forma explícita, pelo menos iconologicamente. Isso porque as respostas para cada atitude representada refletem um conjunto de obras de um determinado período, conforme havia dito Panofsky.

Assim, apesar de a obra de Donatello (fig. 2) estar separada da de Mena por dois séculos, ambas bebiam de uma fonte comum e do mesmo molde epistemológico. Aquela serviu, pode-se dizer de modelo para Ripa, esta bebeu da obra do teórico italiano.

3.2. ¿QUÈ HAY QUE HACER MÀS?

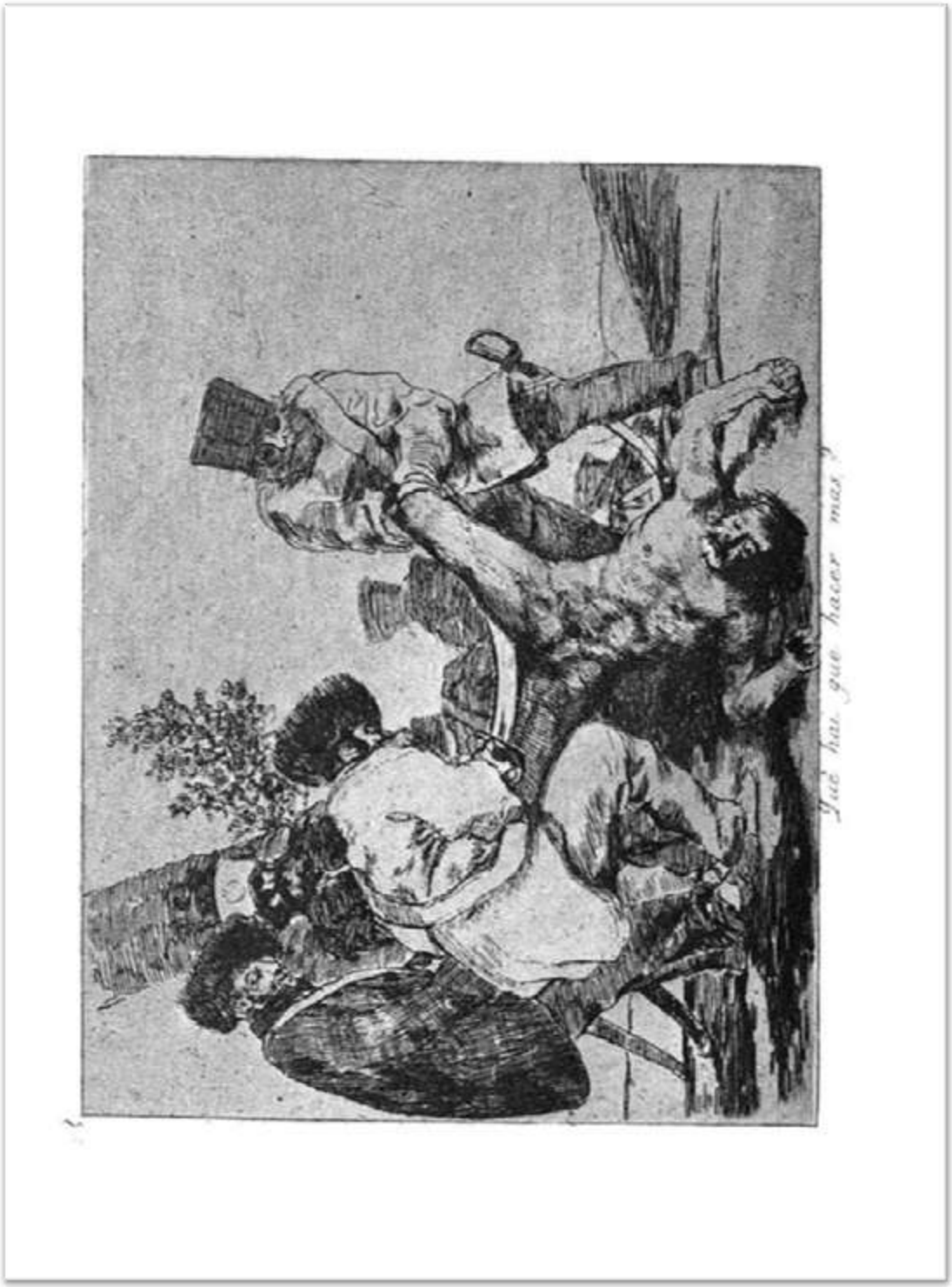

Figura 30.GOYA. Desastre n. 33**. Qué hay que hacer más?**1810-15**.** Água forte, 157 x 207 mm. Museu Nacional do Prado, Madri

3.2.1 Descrição Preliminar

Um grupo de soldados mamelucos detém pelas pernas um prisioneiro nu enquanto outro soldado se prepara para cortar, esfolar sua virilha. Corpos já mutilados também aparecerem nas gravuras 37 e 39, coma exibição de corpos mutilados. Para essa série de barbaridades Goya expõe de forma cruel as injustiças perpetradas, as quais fazem de besta fera um homem .

O grupo de mamelucos é formado por três homens à frente, segurando fortemente um espanhol, que esta nu, com sua cabeça e suas mãos apoiadas no chão e sendo furiosamente segurado por suas pernas, para que um quarto mameluco o corte, ao meio com uma espada, a começar pelo seu púbis.

Os mamelucos estão vestidos com roupas pesadas, que aparentam ser para o inverno, e usam gorros; Goya não mostra seus rostos, ou porque estão cobertos por seus chapéus, ou por uma indefinida expressão, como do mameluco mais a esquerda. Em segundo plano aparece a sombra de mais dois mamelucos, que estão de costas para a brutalidade e tortura que acontecerão em seguida.

Ao contrário dos mamelucos, o homem preso tem uma fisionomia própria, com expressão de medo, dor. Essa é mais uma gravura em que Goya desenha o corpo nu de forma brilhante. Todos na gravura estão perto do tronco de uma arvore, da qual praticamente só se vê um galho.

Figura 31. CORRADINI. **Esfolamento de Márs**ias.
Escultura em mármore (1719-23

Figura 32. RIBERA. **Esfolamento de Marsias por Apolo.**1637**.** Óleo sobre tela**,** 182X232 cm. Museu Nacional de Capodimonte, Nápoles

3.2.2 Analise da Gravura

Goya, ao fazer essa serie de gravuras de horrores e torturas, compõe uma estética que será fundamental no modernismo. O espanhol não tem nenhuma forma de fugir à tortura, pois os mamelucos estão amontoados sobre ele, segurando suas pernas para cima, assim ele não tem como se mover, ou escapar. Pode-se comparar isso às condições dos prisioneiros do Santo Oficio, que são barbaramente torturados, sem ter como escapar da violência.

Por isso Goya fez essas gravuras, não para glorificar a guerra, mas expor a que ponto pode chegar a crueldade humana, principalmente em um estado deflagrado pelas guerras. Os homens em uma guerra se preparam para toda e qualquer crueldade, assim como os mamelucos fuzilaram os espanhóis no dia três de maio, por vingança do dia anterior, quando os espanhóis reagiram à invasão. Isso acontecia correntemente, como se os homens colocassem para fora suas bestas interiores. Era matar ou morrer sem dó nem piedade. Esse tema lembra a atuação de Apolo com o fauno Marsias. O fauno tornou-se tão bom músico que desafiou Apolo para ver quem tocava melhor, sendo que, nessa aposta, quem ganhasse podia torturar o perdedor. No mito, Apolo ganha e escalpela Marsias, como haviam combinado. Ou seja os homens se colocam em uma guerra ou num simples desafio em uma situação em que podem ser torturados, mortos, escalpelados, transformando-se em feras incontidas. Depois de escalpelar Marsias, Apolo se arrepende e com o sangue de Marsias transforma-o no Rio Marsias.

Nessa guerra, disputada ainda homem a homem, a emasculação do espanhol tem o sentido de controle do poder ao prender o inimigo (mesmo que para isso, sejam necessários três homens) e castrá-lo fica evidente quem é que tem o poder, quem ainda possui o falo. Enquanto que ao espanhol, se sobreviver só lhe restará viver em vergonha, por sua perda genital, assim como o país perde sua soberania e a autonomia. A guerra e perda da soberania , uma vergonha para todos os espanhóis, ficando rebaixados como homens e submetidos ao poder do Imperador francês Napoleão.

3.3 ¡GRANDE HAZAÑA! CON MUERTOS!

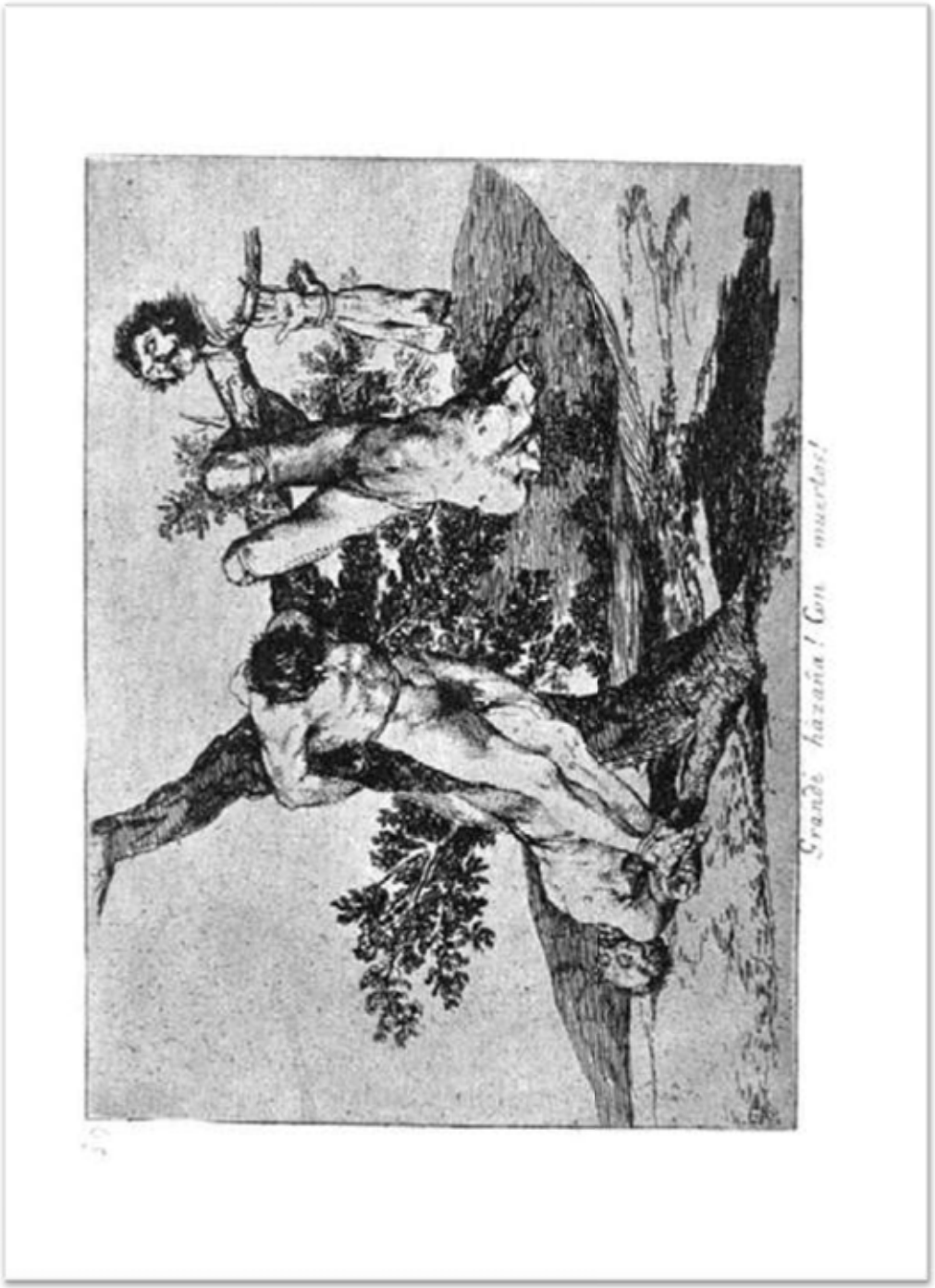

Figura 33.GOYA. Desastre n. 39**. Grande Hazaña! Con Muertos!**1810 -15. Água forte, 156 x 208 mm. Museu Nacional do Prado, Madri

3.3.1 Descrição Preliminar

Os corpos mutilados (os de esquerda foram castrados), pendentes da árvore pode ser identificados com os de três traidores possíveis. Morte desonrosa (enforcamento decapitação, etc.) E posterior exibição dos membros do corpo, bem como dos outros dois corpos de homens nus, para exibição pública em estradas e em locais públicos, era uma exibição selvagem prática "patriota" para aqueles que tão sumariamente designado como traidores, sujeitas de lidar gazetas e memoriais da época. Goya demonstra novamente a selvageria nesta imagem, de decapitação exemplar, de fragmentação do corpo, a ignorância, introduzindo o espectador a refletir este monumento de barbárie e atrocidade.

Em primeiro plano aparecem três corpos mortos e nus presos à árvore: o primeiro morto está apoiado no tronco, de ponta cabeça e com as mãos atadas atrás do corpo; veem se facilmente sua cabeça e tronco, enquanto o resto do corpo fica atrás do segundo corpo. Esse encontra se pendurado, preso por suas mãos e braços atrás do tronco da arvore e com uma corda presa no peito; foi castrado e parece ter sangue em sua virilha, sua cabeça está caída e seus tornozelos também estão atados, o corpo está inclinado para a frente.

O terceiro corpo está fragmentado em três partes, as pernas e o tronco pendurados em um galho da arvore, foi também foi emasculado, mas não há sangue escorrendo; foi decapitado, sua cabeça está presa em um galho um pouco acima e mais à direita do corpo a cabeça está fincada no galho, mostrando claramente seu rosto, com bigodes. Em um galho mais à direita estão

atados seus dois braços, amarrados pelos pulsos e o corte dos braços demonstra um corte rude.

A árvore em que estão presos os três corpos apresenta pouca folhagem e poucos galhos formando uma imagem em Y. Cada corpo praticamente aparece por inteiro, a não ser o primeiro corpo, do qual só aparecem a cabeça, o tronco e os braços aos pés do segundo morto à direita. Os corpos estão quase completamente visíveis, enfileirados, separados e facilmente identificáveis para quem passe no local. Atrás da árvore vê-se um campo com vegetação rasteira e alguns galhos de folhas, pertencentes à árvore: fazem uma composição dos corpos em uma diagonal. No chão nota-se a sombra do terceiro corpo mutilado.

A gravura apresenta uma seção mais iluminada em diagonal, que parte da cabeça do primeiro morto, apoiado no chão até a cabeça decepada e presa no galho mais alto. Aparenta ainda outra seção formada pelos corpos nus presos paralelamente no galho maior.

3.3.2 Análise da Gravura

Nessa gravura, Goya mostra toda sua habilidade em compor corpos nus extraordinariamente belos, mesmo nessa situação, mortos e fragmentados. Omar Calabrese (1988) criou a teoria do fragmento de corpos. Sob essa perspectiva teórica estética, o autor pretende estudar a fragmentação de corpos humanos, estudados em seu recorte temporal, fragmentação como ruptura do todo com a parte.

Calabrese faz uma analise procurando entender a relação entre o todo e a parte., remetendo assim tanto à fragmentação como ao corpo todo, como metáfora relacionando com seus contextos culturais e estéticos. Para o autor, a característica mais marcante é o quebrar, pois nele está parte do todo, os detalhes do fragmento .Nessa gravura não estão bem definidos, mas sim retalhados , é o recorte de uma coisa, a geometria de um fragmento é a de uma ruptura, não só do corpo em si, mas do próprio tecido social esfacelado, em virtude da guerra.

Nota-se que o esquartejamento dos braços do terceiro morto foi feita de forma rude, não precisa, abrutalhada, como sinal de que afinal era um traidor sendo punido, não cabendo aí nenhum gesto de misericórdia. Pode-se entender essa imagem de vingança e exposição dos corpos como a fragmentação da sociedade espanhola, vivendo uma catástrofe, e duramente dividida, entre o que a monarquia abandonou e a população tenta manter integral e unida a Espanha. A fragmentação é a metáfora do caos e desastres, que não permitem a totalidade da nação, sendo invadida e portanto esquartejada. A gravura de Goya mostra a violência de como eram tratados os traidores e a ruptura e fragmentação do estado espanhol.

3.4 CONTRA EL BIEN GENERAL

Figura 34 .GOYA Desastre n.71. **Contra el bien general**. 1810-15. Água forte, 177 X 221 mm. Museu Nacional do Prado, Madri

3.4.1 Descrição preliminar

Essa gravura de Los Desastres, aparentemente e dado o seu tema, poderia até ser classificada como um dos “Caprichos”, de 1799: uma figura híbrida, humana e animal, grotesca, que pouco se atém à paisagem e às pessoas as suas costas. Ocupa-se, como um velho burocrata ou monge copista medieval (reparem suas vestes), em registrar algo no extenso livro. A figura ocupa a parte central da gravura, em forma triangular, das suas orelhas de morcego como vértice até o chão, como base, sombreada em parte pela cadeira onde está sentado e seus pés de ave de rapina apoiados em uma forma arredondada, parecida a um grande ovo .À nossa direita, está um grupo de pessoas, traços leves, onde se distingue uma figura de braços abertos e outras, ajoelhadas, mirando para baixo como se vissem algo que os chocassem. Difícil afirmar o sexo de cada um de seus elementos, mas existe uma expressão de desespero e desalento neles. Evidentemente esse detalhe da gravura remete nos a algumas obras do próprio Goya:

- Em primeiro lugar, ao quadro El Tres de Mayo de 1808 en Madrid, com sua figura central, iluminada, trajando branco e pertencente ao povo, em uma pose que nos recorda o Cristo crucificado. Muitas das figuras próximas a ele estão ajoelhadas e em desespero (algumas delas a cobrir os rostos com as mãos ou olhar para baixo) diante de alguns mortos á nossa esquerda e perante o pelotão francês de fuzilamento, de soldados indistintos;

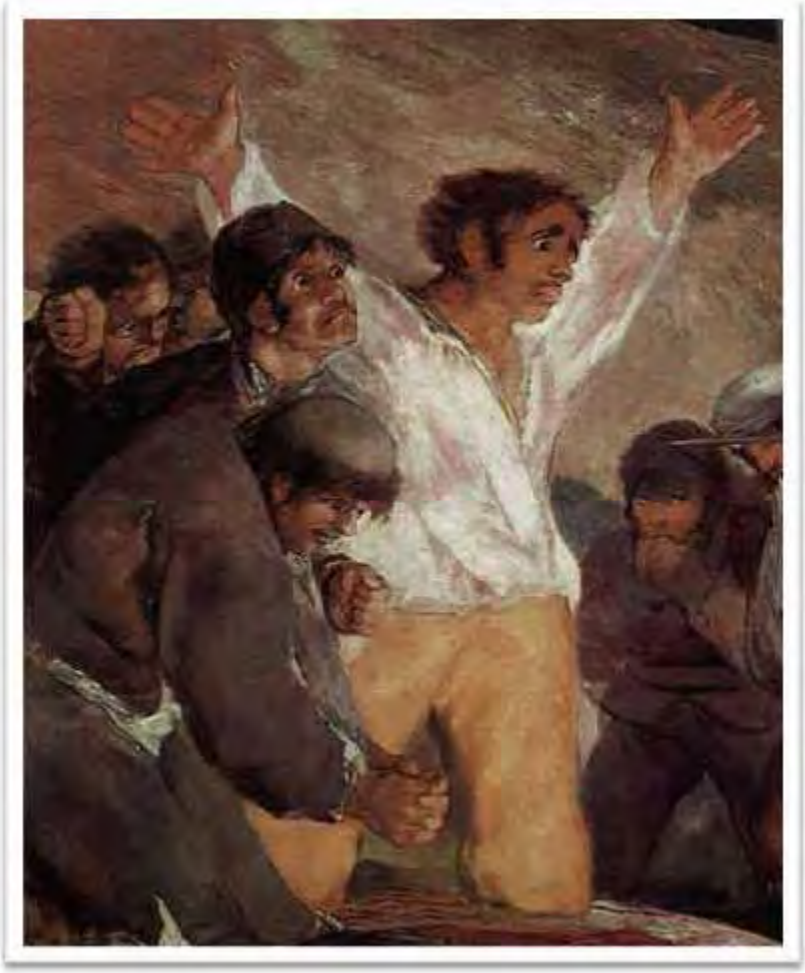

Figura 35. GOYA .**El três de Mayo em Madrid de 1808 em Madri ou Os fuzilamentos na montanha do Príncipe Pio**(detalhe). 1814. Óleo sobre tela, 266 X 345 cm. Museu Nacional do Prado. Madri

- A gravura n.º 1 da série *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer.* Nela, há uma pessoa retratada, em andrajos brancos, peito nu, braços abertos. Apesar da similaridade com a figura de Cristo e da figura central do *El Tres de Mayo*, há uma diferença fundamental entre as representações nas duas obras. A remissão, aqui, não é ao Cristo já crucificado, prestes a entregar sua vida ao Pai (Deus) ou à Pátria e encerrar corajosamente sua dor, como na pintura, mas é àquele que espera seu sacrifício como cordeiro pascal, no Monte das Oliveiras, angustiado diante do que sofrerá em um futuro próximo.

Figura 36. GOYA, Desastre n. 1.**Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer**, 1810-15. Água forte, 149 X 190 mm. Museu Nacional do Prado, Madri.

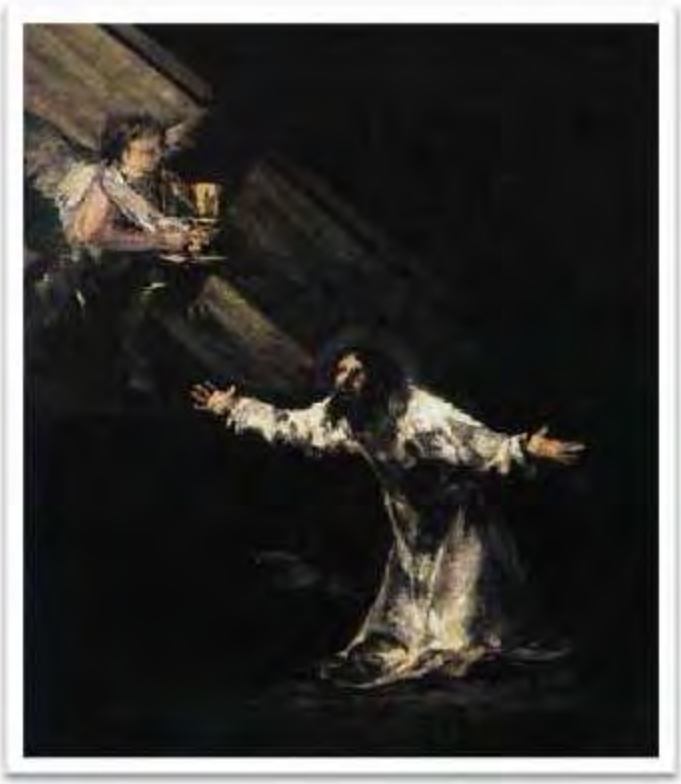

Figura 37. GOYA. **Cristo en el Monte de las Oliveiras**. 1819. Painel, 47 X 35 cm. Escuelas Pias, Madri

Alguém refletindo, em meio às trevas. Naturalmente, é difícil não citar sua semelhança, tanto estética quanto temática, com sua obra Cristo no Monte das Oliveiras, de 1819 e oferecida às Escolas Pias. Voltando a gravura *Contra El bien general,* do seu lado esquerdo há também grupos de pessoas, obscurecidos pela sombra. Em um primeiro plano, parece haver um clérigo, percebido através do corte de cabelo em tonsura. Aos seus pés, uma figura tombada, de braços abertos. E, ainda ao seu lado, de pé, alguém de costas, prestes a cair de frente. Em segundo plano, uma multidão disforme – em tumulto e em fuga, talvez. Nada mais se pode reconhecer em ambos os planos.

Poderíamos até traçar ligações dessas imagens da gravura com as de outras obras de Goya, como as pinturas El Dos de Mayo en Madrid e sua multidão enfurecida a enfrentar a guarda mameluca de Napoleão, ou a Peregrinação de Santo Isidro*,* com sua marcha de doentes e figuras agônicas, de1820-1823. Contudo, seria arriscado estabelecer liames com tais obras pictóricas, dada a imprecisão das figuras da gravura e as temáticas de cada pintura: multidão enfurecida na primeira ou em estado de agonia, doente, em procissão, buscando cura. Parece que o principal sentimento é o medo no grupo de gravuras, sua reação, a fuga desordenada. O tracejado mais impreciso e seus jogos de claro/escuro sugerem, mas não definem com precisão, efeito proposital da técnica do mestre aragonês. A figura do clérigo e sua tonsura seriam uma boa âncora para estabelecer ligações com outras imagens de Los Desastres, como as de número 42 – *Todo va revuelto*, 43 – *También esto*. A de

número 44 -*Yo lo vi,* mostra a população em fuga e supõe-se que as demais figuras do grupo em questão sejam também civis.

3.4.2 - Análise da figura

Figura 38.GOYA.Desastre n. 43. **Tambien eso**. 1810-15. Água forte e agua tinta, 137X195 mm. Museu Nacional do Prado,Madri.

Poderíamos aceitar simplesmente tanto a inscrição da gravura 71 quanto suas imagens como o menosprezo de burocratas e funcionários de estado, representados pelo híbrido grotesco de pés de abutres e asas de morcego em lugar de orelhas, que estão alheios ao sofrimento popular resultante das guerras napoleônicas na Espanha, entre 1808-1812. Mas seria simplista em demasia. Diversos historiadores da arte, dentre os quais Jeannine Baticle, dividem os Desastres em três grupos temáticos:

> "En general, en la primera parte de la serie definitiva (...) Goya conserva las ***escenas de los horrores de la guerra*** que pudo haber visto em Aragón, es decir, de la estampa nº 2 a la nº 47 (...). A

> continuación, de la nº 48 a la nº 64 (...) ilustra de forma sobrecogedora ***los episódios del hambre*** que asoló Madrid durante el invierno de 1811-1812, que provocó la muerte de 20.000 personas. Com el *Desastre n.o 65* empieza la serie de ***los*** <<***caprichos enfáticos***>> que no llevan firma ni fecha, y tampoco numeración antigua, unas estampas em las que el artista ajusta cuentas com aquellos a quienes considera responsables de la lamentable situación de España, la Iglesia anquilosada y sectária, la autocracia monárquica, la nobleza vanidosa, la superstición, los locos, los idiotas, en una palavra, un contexto moral y social muy similar al de los *Caprichos*, pero de una forma mas demoledora por su cruel escárnio y la monumentalidad, sumamente originales. Son dificiles de descifrar , porque fueron realizados después del regreso de Fernando VII, quien segundo lós antiguos ilustrados volvió a imponer el oscurantismo medieval. (BATICLE, J., Francisco de Goya, p. 283).

A gravura pertence ao terceiro grupo e sua crítica é dirigida ao retorno dos velhos senhores da Espanha após a guerra – a Igreja e sua Santa Inquisição e o monarca Bourbon Fernando VII e sua tentativa de, reestabelecer a velha ordem, através de uma repressão brutal as juntas e cortes que governaram o país durante sua ausência e a resistência a José Bonaparte e o exército francês de ocupação. Em 1812, proclamaram, em Cádiz, uma Constituição que estabelecia direitos e deveres dos cidadãos espanhóis, e os estendia aos nascidos nas colônias de ultramar. Além de claras limitações aos poderes da monarquia, como conceder partes do território espanhol a potências estrangeiras ou declarar guerra sem aprovação das Cortes (parlamento da nação). E o fim da justiça aplicada pela Santa Inquisição. Fernando VII, desde sua volta, em 1814, recusou-se a submeter-se a uma Constituição com esses termos e a partir de 1820 sobreveio uma guerra civil, com a perseguição aos constitucionalistas e liberais espanhóis, apoiada pela França do Bourbon restaurado ao trono, Luís XVIII.

A figura monstruosa híbrida de ser humano, com orelhas em forma de asas de morcego e garras de ave de rapina em suas mãos e pés, nos remete à Idade Média, tanto em termos imagéticos do grotesco, quanto em seu registro puramente humano - hábito e pose de monge copista, rosto de homem velho, portando um grande livro e nele escrevendo. A simbologia dos animais evocada pelo híbrido nos remete diretamente às velhas instituições. Não podemos esquecer que a águia ou falcão, aves de rapina com poderosas garras, são também símbolos da realeza. O morcego, além de evocar o vampirismo, também é um animal alquímico dotado de grande longevidade, andrógino, híbrido de ave e mamífero e ligado aos demônios.

Toda a figura híbrida carrega em si o espírito das bestas ao qual o humano está mesclado. Das aves com garras, a rapacidade e do morcego, seu vampirismo, ambas vorazes, nada cedendo em troca. Expressão da Igreja e da burocracia monárquica absolutista.

O prenúncio de mais sofrimentos a partir do conflito entre monarquia, e liberais, da figura grotesca com o povo às suas costas, é claro. “Bien Comum”, em nossa interpretação, é uma referência à Constituição de 1812, renegada, por Fernando VII, e que poderia assegurar mais justiça, direitos e até impulsionar uma economia destruída por anos de conflito em território espanhol: “Art. 13 - El objecto del Gobierno es la felicidad de la Nación, puesto que ***el fin de toda sociedad política no es otro que el bienestar de los individuos que la componen***.”(ESPAÑA, p. 3).

3.5. LAS RESULTAS

Figura 41 . GOYA . Desastre 72**. Las resultas.1810-15** . Água forte, 179 x 220mm. Museu Nacional do Prado

3.5.1 Descrição Preliminar

Há uma relação direta com a gravura anterior, quanto à temática e suas representações. Um homem desmaiado e prostrado ao chão agoniza, enquanto um par de vampiros suga seu sangue, próximo ao seu ombro. E um bando das mesmas criaturas –vampiros - se aproxima em revoada. Por fim, um imenso abutre ou ave de rapina, pousado em seu corpo, o dilacera. A ave tem uma expressão quase humana e, junto com os vampiros, nos remete aos Caprichos de números 45 e 51. Seres monstruosos se alimentando do povo como iguaria e matéria-prima, usando privilégios da velha ordem para cuidarem de sua própria aparência. Uma evocação direta a Prometeu, titã da mitologia grega, que criou a última raça dos homens e roubou o fogo dos céus para dotá-los de tecnologia e maior independência frente aos deuses. Zeus pune o titã, amarrando-o ao monte e uma ave de rapina que lhe devorava o fígado para que, no dia seguinte, se regenerasse. Dado que Prometeu era imortal, ele não perece , para que no dia seguinte seu órgão regenerado , sofre novos suplícios e dores .As asas da ave de rapina são muito parecidas às dos morcegos vampiros, como as orelhas da figura do Desastre 71, que usa também um hábito de alguma ordem religiosa. Como afirmamos no início do capítulo, a rapacidade e vampirismo estão associados às instituições políticas e sociais que retornaram ao poder na Espanha, após as guerras napoleônicas. Com a volta de Fernando VII ao poder, não só a inquisição retorna como os impostos eclesiásticos voltam a serem cobrados de uma população exaurida pela guerra , depauperada pela fome e destruição da economia e meios de subsistência.

Figura 39. GOYA. Capricho n.45**. MUcho hay que chupar**. 1799.
Água forte, 208x152 mm. Museu Nacional do Prado, Madri

Figura 40. GOYA. Capricho n. 51**. Repolem-se.** 1799.
Agua forte, 214x149 mm. Museu Nacional do Prado, Madri.

CONCLUSÃO

Uma das questões fundamentais dessa dissertação é como, no conceito clássico de Estética (ciência do Belo), puderam introduzir e prosperar o Grotesco, como conceito tão fundamental do fazer artístico. Como se deu essa modificação e ampliação da Estética, onde o Belo e o Feio são dois conceitos distintos, e, atualmente, são elementos fundamentais na poética artística, fundamentais para a compreensão e fruição da arte dos séculos XX e início do XXI. Quando e por que a representação do grotesco tornou-se essencial na História da Arte? Hoje, afirma-se que não existe o Feio na Arte, porém tal aspecto precisa ser compreendido dentro de um panorama histórico-cultural: durante muitos séculos a Estética e o conceito de Belo tinham parâmetros rígidos, fechados e inalteráveis de seus limites. Pessoas, animais e coisas haviam de ser harmoniosas, íntegras e simétricas, minimamente. Ora, quando vemos, hoje, quadros como os de Lucien Freud, Francis Bacon e as gravuras de Goya, fica clara a não observância estrita aos cânones clássicos, como Victor Hugo pregava. Assim, resta- nos diante da pergunta formulada acima, pesquisar e entender tantas mudanças em conceitos artísticos, bem como na cultura e suas produções simbólicas e de linguagem, e por fim, na própria sociedade humana, depositária e realizadora das alterações. As sociedades humanas não são harmoniosas, fechadas e imutáveis, a cultura e a Arte, como uma de suas produções, são variadas e cambiantes no decorrer do tempo e em seus diferentes espaços físicos.

Constatado isso, e considerando o desenvolvimento de várias tecnologias, impensáveis há dois séculos atrás, como o advento de novos meios

de transporte; a mudança ocorrida nas religiões : do politeísmo ao monoteísmo, com as interlocuções dessas várias religiões; com as mudanças politicas ocidentais, que passaram de Estados monárquicos absolutistas, para a república e a democracia; com as possibilidades de comunicação entre as pessoas, que mudaram com o surgimento da era digital, constata-se que nada pode ser imutável. Nem as pessoas, nem as civilizações, que passaram por essas mudanças radicais, poderiam ficar imutáveis , então sugiram novas culturas e modificaram para sempre o conceito de Arte.

Esse processo não é recente, desde os primórdios da História, sempre houve transformações e alternância de ideias. Hegel entendia a Estética como " a Ciência dos sentidos, ou das sensações, cujo objetivo maior é a Arte, que provoca efeitos diversos no espirito humano, como admiração encantamento, assim como temor, repulsa, raiva e compaixão". Essas sensações são as que revitalizam nas pessoas a capacidade criativa e a possibilidade de ampliar seus sentidos e percepções, tanto ao fazer alguma obra de arte, como ver o objeto artístico. Isso só foi possível às mudanças históricas acontecidas que exigiram novos parâmetros, novas formas de entender e atuar no mundo.

Olhando as séries de gravuras Los Caprichos e Los Desastres de la Guerra, enxergamos o estranho , o grotesco, a deformidade, a morte, a violência, a crueldade , o heroico e compaixão vistos pelo artista e brilhantemente reproduzidos como textos imagéticos. Francisco de Goya y Lucientes, foi o primeiro pintor de corte, que ao presenciar fatos cotidianos espanhóis (Los Caprichos) e uma guerra (Los Desastres), mostrou-se também testemunha desses acontecimentos, e pretendia que seus contemporâneos, vissem o mundo como ele havia visto. Não recuou diante da Inquisição, ou da

monarquia espanhola, com a determinação de mostrar ao mundo até onde os homens podem ser irracionais, brutos e alienados de sua própria condição. Goya, diferente de outros artistas , não glorificava a guerra, as batalhas que lhe pareciam totalmente irracionais e inúteis. Para ele a compreensão do mundo devia vir com a razão, com as leis e com o respeito de uma pessoa para com seus semelhantes. Em suas gravuras, ele mostra e aceita ser a testemunha daqueles tempos, com um olhar crítico e pesaroso.

Um dos maiores mestres das Artes que o mundo conheceu, homem de personalidade forte e combativa, deixou seu testemunho de dor e sofrimento com suas gravuras e pinturas, que foram sua forma de deixar para a posteridade suas criticas à monarquia absolutista, ao Santo Oficio, uma das forças mais conservadoras da Espanha, e as consequências de seus maus governos, de sua tirania com o povo espanhol. El Maestro identificava-se com o povo espanhol, mesmo tendo uma formação Ilustrada, queria para seu país a ruptura com a monarquia . Principalmente depois da Revolução Francesa, que criou no imaginário de vários ilustres homens a esperança de ver seus países livres das monarquias e do poder abusivo da Igreja.

Mas, a despeito de a França ser o país central do Iluminismo, Napoleão invadiu vários países, com a intenção de aumentar seu império. Planejou a invasão da Espanha obrigando o Rei Carlos IV e seu herdeiro, Fernando VII, a abdicarem em favor do imperador corso. Quem foi às ruas guerrear contra os invasores franceses foi o povo espanhol, do que resultaram vários massacres, alguns retratados por Goya, revoltado pela invasão que não condizia com a noção que Goya tinha da Ilustração.

Goya retratou a guerra por completo, suas barbaridades e também suas consequências. As doenças e fome acabaram com quase metade da população espanhola, que, ainda assim, insistia em resistir ao invasor. El Maestro revoltou-se contra tudo isso com sua arte, vendo a guerra como um desastre, como uma regressão social. Pintou o povo lutando, morrendo, defuntos, a violência dos próprios espanhóis nos embates, e não gostou de ver o que o povo espanhol se tornara. Portanto, criticou seus contendores, fazendo gravuras de agressões vis, por parte de ambos os lados, mesmo não abrindo mão de seu patriotismo e seu ódio por Napoleão.

O artista Goya engendrou então novas formas artísticas, tanto por usar imagens grotescas e violentas, como também por praticamente só fazer representações da população, e criando figuras híbridas de homens-morcegos (a própria monarquia espanhola que, ao voltar à Espanha, fechou-se em seu obscurantismo, recrudescendo perseguições e oficializando novamente o Santo Oficio). Gravou homens despedaçados, torturados como metáfora à condição mesma da Espanha, estraçalhada pela guerra e pela insensibilizada aristocracia.

> Mas, ao retratar tais distorções, Goya tornou-se uma referência nas artes europeias, pois ultrapassou os cânones da pintura da época, bem como a ideia de um pintor através de sua arte, mostrar a veracidade do grotesco da guerra. Deixando assim uma herança pictórica tão importante que tornou-se símbolo de uma nova arte. (BAUDELAIRE, p. 9).

Sugerimos, depois destas conclusões, que sejam feitas pesquisas mais aprofundadas sobre o Feio e o Grotesco no desenvolvimento e transformação da

Arte. E tendo em vista a herança artística que Goya nos deixou, estabelecer essas ligações mais profundas com o movimento modernista do início do século XX e com a representação pictórica contemporânea. Sugerimos ainda que as Ciências Humanas costurem futuramente diálogos inter e transdisciplinares entre campos científicos diversos, através de pesquisas integradas com a História da Arte, a Semiótica da Cultura (Escola de Tartú-Moscou), Iconologia, Filosofia e Estética. Que, ao se pesquisar Arte, usem, como ponto de partida e referência, pensadores da cultura como Mikhail Bakhtin :

> (...) não se deve representar a esfera da cultura como um certo todo espacial que tem fronteiras e também território interno. A esfera da cultura não possui este território: está localizada sobre fronteiras que passam por todas as partes, através de cada momento seu, e a unidade sistemática da cultura se estende aos átomos da vida cultural, refletindo-se como um sol em cada uma de suas partes. Todo ato cultural vive essencialmente sobre fronteiras: nisto enraíza sua seriedade e sua significação. Abstraído destas, perde seu terreno, se faz vazio, arrogante, degenera e morre. (Bakhtin apud PAMPA, p. 147).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna – Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. Tradução: Denise Bottman e Federicco Carotti. 2.a ed. São Paulo: Cia das Letras, 1992, 709 p.

ARISTÓTELES. Poética. In: FLORIDO, Janice (Org.). Tradução: Baby Abrão. **Aristóteles – vida e obra**. São Paulo: Nova Cultural, 1999, 37-75 p.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010, 419 p.

BARROS, José D´Assunção. A revisão bibliográfica –uma dimensão fundamental para o planejamento da pesquisa.**Instrumento**: R. Est. Pesq. Educ. Juiz de Fora, v. 11, n. 2, jul./dez.2009.Disponível em <http://www.editoraufjf.com.br/revista/index.php/revistainstrumento/article/viewFile/1179/956>. Acesso em 16 de fevereiro de 2012.

BATICLE, Jeannine. **Francisco de Goya**. Tradução para o espanhol: Juan Vivanco. Madri: Ediciones Folio, S.A., 2004, 432 p.

BAUDELAIRE, Charles. **Escritos sobre Arte**. Organização e tradução: Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Hedra, 2008, 126 p.

_____ **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna.** Organização: Teixeira Coelho. 4.a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004, 78 p.

BORGES, Jorge Luis. **El libro de los seres imaginários**. 3.a edição. Barcelona: Editorial Bruguera, S.A., 1985, 210 p.

BOZAL, Valeriano. **Guía de sala: Goya – Pinturas Negras**. 2.a ed. Madri: Tf. Editores, 2009, 71 p.

BRANDÃO,A. J. S. A imagem nas imagens: leituras iconológicas. **Lumen et Virtus Revista de Cultura e Imagem,**Embu-Guaçu (SP) v. I, n.2, p.4–30,maio 2010. Disponível em<http://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero2/ARTIGOS/PDF/ajackson2.pdf>. Acesso em 20 de fevereiro de 2012.

CANDA, Cilene Nascimento. A arte e a estética em Hegel: reflexões filosóficas sobre a autonomia e a liberdade humana. **Theoria – Revista Eletrônica de Filosofia. Vol. 03, n. 06, 2011, p. 66-79.** Disponível em <http://www.theoria.com.br/edicao0611/estetica_hegel.pdf>. Acesso em 19 de março de 2012.

CERVO, A. L.; BERVIAM, P.A.; SILVA, R. **Metodologia Científica**. 6.a ed. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2010, 162 p.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dictionnaire des symboles: mythes, reves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres**.Volumes A à CHE, PIE à Z. Neuvième edition. Paris: Seghers, 1979.

COLI, Jorge. Manet: o enigma do olhar. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar.** 9.a reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, 225-245 p.

COSTA, M.R.N.; VIEIRA, C.A.P.; BRANDÃO, R.E. Por uma estética do feio: uma aplicação do conceito de fealdade aristotélica a realidade social atual. In **Ágora filosófica** Ano 6 n. 2 jul-dez 2006 p. 129-137. Disponível em <www.unicamp.br/Arte/ler.php?art_cod=3261>. Acesso em 02 de março de 2012.

DANTO, A.C. **Elabuso de la belleza - La estética y el concepto del arte**. Tradução para o espanhol: Carles Roche 1.a ed. Madri: Paidós, 2005

ECO, Umberto. **História da Beleza**. São Paulo: Record, 2006, 438 p.

_____. **História da Feiura**. São Paulo: Record, 2008, 454 p.

_____. **Obra aberta**: **forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas**. Tradução: Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2004, 454 p.

ESPANHA.**Constitución política de la monarquía española. Promulgada en Cádiz a 19 de marzo de 1812.** Disponível em**<**http://www.cadiz2012.es/images/secciones/constitucion/cons_1812.pdf**>.** Acesso em 22 de fevereiro de 2012**.**

I ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – IFCH / UNICAMP, 1, 2005,Campinas.**Algumas considerações sobre o quadro "Auto-da-fé" ou "Tribunal da Inquisição", de Francisco José de Goya y Lucientes.** Disponível em <http://www.editoraufjf.com.br/revista/index.php/revistainstrumento/article/viewFile/1179/956>. Acesso em 16 de fevereiro de 2012.

FEBVRE, Lucien. **O problema da incredulidade no século XVI** - **a religião de Rabelais**. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia da Letras, 2009, 1ª ed., 520 p.

FRANCISCO DE GOYA / [Coordenação e organização: Folha de São Paulo; tradução Martin Ernesto Russo]. Barueri: Editorial Sol 90, 2007, {Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura; 5}

GINZBURG, Carlo. **Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância**. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, 311 p.

GOMBRICH, E.H. **Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. Tradução: Raul de Sá Barbosa, 4ª.ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007, 386 p.

_____.**A História da Arte**. Tradução: Álvaro Cabral. 2.a ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981, 506 p.

_____. **Meditações sobre um Cavalinho de Pau e Outros Ensaios sobre a Teoria da Arte.** Tradução: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999, 182 p.

GOYA em Bordéus. Direção: Carlos Saura. Intérpretes: Francisco Rabal, José Coronado, Daphne Fernandes, Maribel Verdú, Eulalia Ramón, Joaquin Climent, Cristina Espinosa, Jose Maria Pou. São Paulo: Artesanato Digital Cineclube, 2012. 1 DVD (102 min), son., color.

GOYA en tiempos de guerra: **guia de la exposición**. Madri: Museo Nacional Del Prado, 2008, 32 p.

HAGEN, Rainer & Rose Marie. **Goya.** Tradução: Philos Lda. Colônia:Taschen, 2003, 96 p.

HOFMANN, Werner. **Goya: To Every Story There Belongs Another.** Londres: Thames & Hudson, 2003, 344 p.

HUGHES, Robert. **Goya.** Tradução: Tuca Magalhães. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, 497 p.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime; Tradução do Prefácio de Cromwell.** Tradução e notas: Célia Berretine. 3.a ed. São Paulo: Perspectiva, 2010, 101 p.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco: configuração na pintura e na literatura**. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009, 162 p.

KRISTEVA, Júlia. A Semiologia: Ciência Crítica ou Crítica da Ciência. In: LIMA, L.C. (Org.). **Teoria da Cultura de Massa**. 2.a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 285-298.

LAKATOS, E.M.; MARCONI, M.A. **Metodologia Científica**. 2a ed. São Paulo: Atlas, 1991, 249 p.

MACHADO, Irene. O ponto de vista semiótico. In HOHFELDT, A.; MARTINO, L.C.; FRANÇA, V.V. (Orgs.). **Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências**. 3.a ed. Petrópolis: Vozes, 2003, p. 279-309.

MANGEL, Alberto. **Lendo Imagens: uma história de amor e ódio**. Tradução: Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Cia das Letras, 2001, 358 p.

MIRANDA, José Bragança, Sobre o Feio, Jornal de Letras, outubro de 2007

MÜHLBERGER, Richard. **O que faz de um Goya um Goya?** Tradução: Valentina Fraíz-Grijalba. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, 48 p.

NORDSTRÖN, Folke**. Goya, Saturno y melancolía. Consideraciones sobre el arte de Goya.** Tradução para o espanhol: Carmen Santos. Madri: Editorial Visor, 1989, 284 p.

OSTROWER, Fayga (Org.) et al. **Os caprichos de Goya**: **crítica e interpretação**. São Paulo: Imaginário, 1995, 39 p.

_____. **Goya: artista revolucionário e humanista**. São Paulo: Imaginário, 1997, 80 p.

PAMPA, Olga Arán. O (im) possível diálogo Bakhtin-Lótman: para uma interpretação das culturas. Tradução: Alexandre Pereira Cruce. In MACHADO, Irene (Org.). **Semiótica da Cultura e Semiosfera.** São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007, p.145-155.

PANOFSKY, E. **Estudios sobre iconologia.** Prólogo: Enrique Lafuente Ferrari. Tradução para o espanhol: Bernardo Fernández. 17.a ed. Madri: Alianza Universidad, 2010, 348 p.

_____**Significado nas artes visuais**. São Paulo, Perspectiva, 2001.

PARDO, José Luis. **Estética de lo peor**. Madri: Editorial Pasos Perdidos, 2011, 299 p.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética.** Tradução: Maria Helena Nery Garcez. 2.a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989, 180 p.

PAZ, Octavio. Presencia y presente – A propósito de Baudelaire. **Mundo Nuevo.** Paris. Número 23, p. 4-10, maio 1968.

POSNER, Roland. O mecanismo semiótica da cultura. In RECTOR, M.; NEIVA, E. (Orgs).**Comunicação na era pós-moderna**. Petrópolis: Vozes, 1997: p. 37 – 49.

ROSENKRANZ, Karl. **Estetica del Brutto**. Tradução para o italiano de Remo Bodei.Bolonha:Società editrice il Mulino, 1984, 320 p.

SARZI-RIBEIRO, Regilene Aparecida. **A figura humana fragmentada na pintura: *Tiradentes Esquartejado* em Pedro Américo e Adriana Varejão.**2007. 133 p. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2007.

SERNA, Gaspar Gomez. **Goya y su España**. Madri: Alianza Editorial, 1969, 292 p.

SOMBRAS de Goya. Direção: Milos Forman. Roteiro: Jean-Claude Carrière. Intérpretes: Javier Bardem, Natalie Portman, Stellan Skarsgard. Manaus: Flashstar. 1 DVD.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA. Coordenadoria Geral de Bibliotecas. Grupo de Trabalho Normalização Documentária da UNESP. **Normalização documentária para a produção científica da UNESP:**normas para a apresentação de referências segundo a NBR 6023:2002 da ABNT. São Paulo, 2003. Disponível em:<htto://www.biblioteca.unesp.br/pages/normalização.pdf>. Acesso em 08 jul. 2010.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente**. Tradução: João Azenha Jr. 4.a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000, 348 p.