

BRUXAS E MONSTROS NAS REPRESENTAÇÕES PICTÓRICAS DE GOYA. WITCHES AND MONSTERS IN PICTORIAL REPRESENTATIONS OF GOYA.

Vinicius Vasconcelos Castro.¹

Resumo

Este artigo tem como objetivo discutir as representações pictóricas da bruxaria na série Los Caprichos de Francisco José de Goya y Lucientes e sua crítica social à Inquisição espanhola. A série Los Caprichos publicada em 1799, compreende um conjunto de 80 gravuras, entre as quais foram escolhidas cinco gravuras: El sueño de la razón produce monstruos, Buen Viagem, Valeverunt, Linda Maestra e Devota Profisión, para serem analisadas ao longo deste texto. As imagens decodificadas por Goya relatam os reais interesses da Inquisição espanhola que lançara sua cobiça pela riqueza judaica, além do mais, a bruxaria e as representações demoníacas são apropriações da Igreja Católica e da Coroa lançada no imaginário da época para maior controle do povo, assim Goya fez sua crítica à Igreja e sua máquina de produzir monstros.

Palavras-chaves: Goya, Pintura, Representação, Bruxaria e Inquisição.

Abstract

This article aims to discuss depictions of witchcraft in the series Los Caprichos by Francisco Jose de Goya y Lucientes on his social criticism and the Spanish Inquisition. The series Los Caprichos published in 1799, comprises a set of 80 engravings, among which five were chosen prints: El sueño de la razón produce monstruos, Buen Travel, Valeverunt, and Devout Profisión Linda Maestra, to be analyzed throughout this text. Decoded images by Goya report the real interests of the Spanish Inquisition to cast their lust for Jewish wealth, moreover, witchcraft and demonic representations are appropriations of the Catholic Church and the Crown launched in the imagination of the time for greater control of the people, so Goya made his criticism of the Church and its machinery to produce monsters.

Keywords: Goya, Painting, Representation, Witchcraft the Inquisition.

Introdução

Francisco José de Goya y Lucientes (1746 – 1828) nasceu em Fuendetodos, na província de Aragón no norte da Espanha em 30 de março de 1746, filho de José Goya e Garcia Lucientes. Seu pai era ourives de altar de Igreja, um artesão; sua mãe era uma *hidalga*, a posição mais baixa na hierarquia da nobreza espanhola. Viviam em uma cabana de pedras escuras, segundo Hughes (2003). A Espanha nesta época era um país economicamente estagnado. Criminosos aterrorizavam os camponeses e os aristocratas viviam das rendas de suas terras e semeando preconceitos contra qualquer trabalho útil.

Ao afirmarmos que Goya é espanhol, isso significa portar diversas características históricas, culturais e linguísticas, dentre outras, que o definem como tal. Desta maneira reforço sua identidade de grupo, remetendo à sua cultura e características de seu país. Esta afirmação faz parte de uma cadeia de “negações”: quando afirmo que Goya é espanhol subsumo negar todas as suas outras identidades. (SILVA, 2000, p. 75).

“Em geral, consideramos a diferença como um produto derivado da identidade. Nesta perspectiva, a identidade é a referencia, é o ponto original relativamente ao qual se define a diferença. Isto reflete a tendência a tomar aquilo que somos como sendo a norma pela qual descrevemos ou avaliamos aquilo que não somos”. (SILVA, 2000, p. 75- 76).

A identidade e a diferença estão sujeitas a uma relação de poder, não sendo contudo definidas, mas impostas. A identidade está ligada à idéia de “classificação”: “nós” e “eles”, constituindo-se das declarações “negativas” sobre o outro ou sobre outras identidades, através dos atos de criação linguística. Desta forma, por meio da fala, instituímos a identidade e a diferença (SILVA, 2000).

Para Hughes (2003), a casa da infância de Goya é vista pelas paisagens áridas das imediações de Fuendetodos, onde se minerava salitre, mármore e jaspe. “É uma paisagem sem suavidade, sem nenhum rudimento de prazer lírico: uma paisagem de privação, onde cada pedra é um substantivo agudo e pesado” (HUGHES, 2003, p. 47). Entretanto esta paisagem influenciará diretamente sua obra, servindo como base para a construção do desastre representado em sua pintura sobre a guerra e de onde surgiram a série de pinturas negras.

Mas as características identitárias de Francisco Goya serão construídas, além da análise da sua casa, das paisagens e da posição social dos seus pais. Para Silva (2000), a identidade faz parte de um mundo cultural e social. “Somos nós que as fabricamos, no contexto de relações culturais e sociais” (SILVA, 2000, p. 76.).

Além do mais, ao freqüentar uma escola dirigida pelo Padre Joaquim, Goya aprendeu muito mais do que os rituais da Igreja Católica: decidiu tornar-se artista por querer expressar-se e para usufruir da liberdade que os artistas possuíam de deslocar-se com maior facilidade que os demais plebeus. Casa-se com Josefa Bayeu (1743 – 1812), irmã do pintor Francisco Bayeu, que trabalhava para a corte espanhola e que havia chamado Goya para pintar uma série de cartões para a Real Fabrica de Tapeçarias de Santa Bárbara, trabalho este dirigido pelo artista alemão Anton Raphael Mengs, que fora diretor artístico da corte espanhola.

Assim, o casamento de Goya também o uniria a seus cunhados, Francisco Bayeu e Ramón Bayeu, que o ajudaram a conseguir encomendas disponíveis em Zaragoza. Entretanto, observamos uma identidade partilhada entre Goya e seus cunhados, através de uma ascensão social de parentesco, que o eleva à mais alta instância de poder que um pintor espanhol poderia chegar. Em 1774, Goya termina uma série de trabalhos para o mosteiro de Aula Dei composto por onze pinturas, tendo como tema a narrativa da vida da Virgem Maria - seu primeiro ciclo narrativo. Enquanto Francisco se estabelecia como artista da nobreza, a Revolução Francesa despertou suas ideias e conceitos de justiça. Em 1792, Goya sofre um colapso que o deixa surdo, trazendo-lhe um isolamento das pessoas e forçando-o a buscar inspiração dentro de si, mudando drasticamente sua arte.

Então começa a trabalhar em obras que não lhe haviam sido encomendadas, surgindo a série Los Caprichos - um conjunto de oitentas gravuras publicadas em 1799; os grabados (gravado) de Goya eram feitos em uma superfície de metal, chamada de prancha, onde através de instrumentos pontiagudos produziam-se as gravuras. O resultado era a estampa, suporte geralmente de papel pelo qual se transpassava a imagem com tinta através usando um torno ou uma prensa vertical, que também recebia o nome de gravado de

estampa. Com esta técnica Goya criou suas gravuras, os seus *caprichos* que caricaturavam a irracionalidade da vida ao seu redor.

1- OS CAPRICHOS DE GOYA

A priori, os Caprichos não foram o primeiro trabalho de Goya com gravura em água-forte. Ele havia feito gravuras antes, pequenas cópias dos quadros de Velázquez, das coleções reais de Madri - artista que o fascinava. É obvio que as gravuras não foram desenvolvidas somente por Goya, pois a técnica do gravado requer uma equipe para sua feitura.

Mas afinal o que é um capricho? De acordo com o dicionário Houaiss da língua portuguesa, capricho significa teimosia e extravagância. A palavra deriva de um pulo, salto imprevisível de um cabrito. No caso do presente trabalho, a palavra se aplica a fantasias arquitetônicas ou conjuntos de monumentos, às prisões imaginárias de Giovanni Battista Piranesi, da qual Goya possuía gravuras. Além do mais, a palavra se refere também às figuras saídas de um sonho, representando seus mistérios (HUGHES, 2003).

“Entretanto Goya foi o primeiro artista a usar a palavra Capricho para demonstrar imagens que tinham propósito crítico: uma veia, uma essência de crítica social” (HUGHES, 2003, p. 217 - 218.). Los caprichos fará um comentário sobre o retrocesso da ignorância espanhola retratando mulheres volúveis, aristocratas estúpidos e inquisidores brutais, figuras moldadas por luz e sombras que parecem agonizar ou tentar escapar da ameaça de um perigo monstruoso e desconhecido.



Figura 1 - El sueño de la razón produce monstruos. (207 x 145 mm)
Francisco Goya, los caprichos de nº 43. Séc. XVIII.
Fonte: <http://www.a-r-t.com/goya/>

Em *El Sueño de la Razón Produce Monstruos* (O sonho da razão produz monstros), Capricho de número 43, verifica-se a construção da imagem em três planos: no terceiro plano, ao lado esquerdo à frente da mesa revela-se o título da obra, em segundo plano observamos um homem debruçado sobre a mesa, que parece estar dormindo e ao sonhar revela algumas figuras do primeiro plano: morcegos, gatos e corujas que o circundam.

As habilidades mágicas dos “monstros” são representadas pelos morcegos, visto significarem reencarnação, iniciação e renascimento. A coruja representa a águia da noite, uma caçadora noturna; e o gato, símbolo de liberdade e sensualidade, foram além de tudo fiéis companheiros das bruxas (o) medievais. Mas Goya nos chama a atenção para a figura central da obra, através de um suave ponto de luz, um “homem” que se caracteriza por um belo traje, mas que a partir da razão passa a produzir monstros.

Esta razão decodificada por Francisco Goya revela-nos o real interesse da Inquisição espanhola que lançara olhos cobiçosos sobre a riqueza judaica. Assim, a “razão” produzida pela Igreja tinha certa antipatia para com os judeus, pois estavam fora da jurisdição oficial. “O primeiro passo da Inquisição foi agir contra os chamados “judaizantes”. O “converso” que retornava ao judaísmo após haver abraçado o cristianismo podia ser convenientemente rotulado de herege” (BAIGENT & LEIGH, 2001, p. 94). Nogueira (2004) destaca que a magia, junto ao imaginário, é vista com uma nova roupagem e que a magia cristaliza-se como uma atividade antiga, transmitida pelos mouros e judeus.

A construção de uma realidade social com suas práticas e apropriações constituem as configurações sociais; daí o reconhecimento das práticas de apropriação cultural, formando diferentes interpretações. Contudo, estas representações dos “monstros” dar-se-ão através de relações de poder, de conchavos políticos entre a Igreja Católica e os reis espanhóis Fernando e Isabel, Baigent & Leigh (2001), destaca que a Coroa aceita o adiamento da expulsão de todos os judeus da Espanha, até que Granada fosse conquistada, “os judeus não seriam molestados em algumas áreas enquanto se precisasse de seus recursos” (BAIGENT & LEIGH, 2001, p. 96).

“No primeiro sentido, a representação é instrumento de um conhecimento mediato que faz ver um objecto ausente através da sua substituição por uma imagem capaz de o reconstituir em memória e de o figurar tal como ele é”. (CHARTIER, 1988, p. 20).

Contudo, através do *El Sueño de la Razón Produce Monstruos*, Goya critica a Igreja e suas relações de força, impostas de cima para baixo, os “monstros” são apropriações lançadas no imaginário da época para controlar e manter o “povo” sob o poder da Coroa e da Igreja. Francisco Goya nos traz estes “objetos ausentes” através de imagens e de representações, tentando abrir os olhos daqueles que são tomados pela “verdade” da Igreja Católica da época. Goya deixa claro que estes monstros são produzidos pela Igreja, detentora do poder e indicando estar na fé a si a salvação da alma.



Figura 2 – Volaverunt. (205 x 145 mm).
Francisco Goya, los caprichos de nº 61. Séc. XVIII.
Fonte: <http://www.a-r-t.com/goja/>

Do Latim, Volaverunt (Eles Terão Voados), o Capricho de número 61, apresenta um grupo de bruxas que serve de suporte para o vôo da 13ª Duquesa de Alba. Figura proeminente na sociedade de Madri, Maria Del Pilar Teresa Caytana de Silva Alvarez de Toledo (1762 – 1802) retratada na série Los Caprichos e em vários quadros de Goya, Hughes (2003), que, entretanto na sua escrita não nos revela se houve ligação amorosa entre os dois. Muitas mulheres teriam admitido esta capacidade de locomoção mágica e maravilhosa destacada por Goya, a crença no poder das bruxas de andar no ar era muito antiga na Europa, fazendo uma referência às antigas religiões autóctones européias, pois remetia às Valquírias da mitologia germânica que, como as bruxas voavam pelos ares (MURRAY, 2003).



Figura 3 - Linda Maestra. (200 x 140 mm)
Francisco Goya, los caprichos de n° 68. Séc. XVIII.
Fonte: <http://www.a-r-t.com/goya/>

Linda Maestra, Capricho de número 68, é composta por dois planos: no primeiro verifica-se uma paisagem camponesa e a presença de uma coruja; no segundo representa-se duas mulheres voando em uma vassoura. O meio de locomoção para ir aos encontros variava de acordo com a distância, em muitos casos, a forma de ir aos encontros não são mencionadas, e as mulheres tidas como bruxas iam a pé ou a cavalo; algumas vezes, eram acusadas de dominarem poderes que as tornavam capazes de montar em vassouras voadoras para reunirem-se em lugares ermos onde celebrariam o Sabá (derivado de *s`esbattere*, brincar). Os oitos Sabás, celebrados a cada ano pelos *covens* das bruxas, seriam belas cerimônias religiosas derivadas dos antigos festivais que celebravam originalmente a mudança das estações do ano. O Sabá, também conhecido como mandala da natureza, tem sido celebrado de formas diferentes por quase todas as culturas no mundo. São conhecidos sob vários nomes e aparece com frequência na mitologia Murray (2003).

“Para freqüentar a ‘vauderie’ ou sabá, untavam o corpo com um unguento especial com a ajuda de uma pequena vara que, em seguida, colocavam entre as pernas. Assim, voavam e podiam percorrer distâncias longas a uma grande velocidade”. (SALMANN, 2002, p. 18).

Entretanto Salmann (2002), destaca que o termo Sabá, ou seu sinônimo sinagoga, usado nos documentos de língua francesa, provêm da perseguição antissemita, “a imagem da bruxa voadora que vai nutrir, mais tarde, a grande caça às bruxas: a imagem do Sabbat” (NOGUEIRA, 2004, p. 60). O termo “sinagoga” registrado nos tribunais do Santo Ofício, referem-se as “assembléias bruxescas”. Contudo verificamos que o sabá das bruxas está ligado diretamente às assembleias dos judeus (NOGUEIRA, 2004).

No velho testamento, em um momento crucial de sua vida, Saul consulta uma feiticeira de Endor - embora que a lei de Moisés punisse com a morte a consulta aos mortos. Além disso, no cristianismo primitivo conhecia-se a prática de ritos mágicos, tidos porém pelos apóstolos como frutos de ardis do demônio, pois somente Deus disporia do poder.

Contudo, a freqüente presença do fenômeno milenar da bruxaria, numa leitura dos cultos arcaicos que perpetuaram certas modalidades do funcionamento do espírito humano, mostra que ela desempenha um papel importante tanto no resgate da magia feminina como no culto à natureza. Com esta afirmação voltemos então à análise do feminino nos caprichos de números 61 e 68.

As constantes agressões à coletividade tais como a peste negra, a crise de abastecimento (tanto de água quanto de alimentos) e principalmente as guerras, geram um “país do medo” e estas calamidades e angústias serão vistas pelo imaginário como obra “satânica”. Assim o “bode expiatório” cairá sobre a mulher, “o portão por onde entrava o Diabo” (NOGUEIRA, 2004. p. 171), este “portão” estava ligado às mulheres viúvas e às que não tinham constituído família, e por viverem sozinhas eram vistas como ameaça à coletividade.

“Em meio à tensão e ao pânico que acompanhavam as epidemias era comum suspeitar-se que uma mulher utilizava encantamentos para assegurar a sua sobrevivência ou mesmo restringindo a morte aos homens”. (NOGUEIRA, 2004. p. 178).

Portanto, o medo à mulher enraíza-se em uma longa tradição que remonta à Antiguidade Clássica. Foi Pandora que abriu a caixa, presente de Zeus dado aos homens. O corpo da mulher na Idade Média era concebido como um corpo masculino deformado. A sexualidade da mulher era tomada como um instrumento de perdição. Havia um medo constante, devido contingente maior de mulheres, que transferia para elas a responsabilidade pelo surgimento do demoníaco, e extirpá-las significaria evitar a hereditariedade da bruxaria.



Figura 4 - Buen Viajem. (205 x 145 mm)
Francisco Goya, los caprichos de nº 64. Séc. XVIII.
Fonte: <http://www.a-r-t.com/goja/>

Em Buen Viajem, Francisco Goya destaca como é representada a bruxaria na figura masculina. Composta por seis homens, este Capricho de número 64 apresenta-se com uma horda infernal (sodomia), onde estes homens uivam pelo ar na escuridão da noite. Não foi somente o mundo do feminino que se viu afetado pela bruxaria, mas Goya mostra o outro lado, o masculino, o que se torna uma afronta à sociedade falocêntrica espanhola da época, onde homens eram tidos como provedores e guerreiros, dentre outros atributos.

Para Paiva (2006), na análise iconográfica é necessário ir além da dimensão mais visível ou mais explícita. Há lacunas, silêncios e códigos que precisam ser decifrados e compreendidos. Assim, a imagem é uma ponte entre a realidade retratada e outras realidades e assuntos, seja no passado, seja no presente. Acresça-se que a história é sempre uma construção do presente, e que as fontes, sejam elas quais forem, são sempre forjadas, lidas e exploradas no presente. Paiva (2006) retrata a pintura como um enigma, sugerindo devermos compreender que estes enigmas existentes nas composições iconográficas muitas vezes não estão no centro da cena descrita/desenhada, mas em plano secundário, no fundo, nos grifos laterais, nas cenas menos importantes aos olhos de quem observa a imagem.



Figura 5 - Devota Profesión. (205 x 150 mm.)
Francisco Goya, los caprichos de nº 70. Séc. XVIII.
Fonte: <http://www.a-r-t.com/goia/>

O Capricho de número 70, Devoto Profisión, é composto por dois planos: ao fundo, eclesiásticos suspensos no ar pelo desejo da ignorância, pinçando o livro sagrado com instrumentos de tortura, fazendo com que as figuras demoníacas do segundo plano professem um juramento. Uma dessas figuras apresenta-se composta por pernas com características satânicas, e cujas faces contemplam os inquisidores com ar de benevolência.

De acordo com Nogueira (2002), o modelo que influenciou a iconografia diabólica está contido nas formas clássicas da imagem de Pã e dos sátiros. Portanto Goya toma a sua forma e a descreve no capricho de número 70, como observamos na imagem acima. Para Nogueira (2002) estas figuras são representadas por “criaturas meio homem, meio bode, com chifres, cascos partidos, olhos oblíquos e orelhas pontiagudas” (NOGUEIRA, 2002, p. 67). Pã é a personificação da natureza, é o representante do paganismo, e por ter um apetite sexual desenfreado terá agregado a característica demoníaca, e o seu corpo metade homem metade bode tornar-se-á a representação do maligno, mostrando-se contra a natureza e a criação divina.

Considerações Finais

Para Baigent & Leigh (2001), na Espanha as pessoas valiam-se do aparato da Inquisição para acertos de contas, vingança contra parentes ou vizinhos, além de eliminação de rivais nos negócios ou no comércio. Os inquisidores esperavam que os acusados não apenas confessassem as suas transgressões, mas que também apresentassem provas para incriminar outros.

O magnífico Goya não era limitado ao trabalho de pintura e de retratos, mas sim um gênio nas gravuras que produzia pela satisfação pessoal e pelo prazer, livre da servidão da moeda, e por tal motivo produziu uma das maiores obras da modernidade. Desgastado pela

servidão absolutista, que se segue pela Guerra da Independência, Goya deixa sua pátria e muda-se para Bordéus (França), morre no final da noite de 15 a 16 de abril de 1828. Contudo, sua obra é uma produção da época conturbada em que viveu e ainda provoca fascínio e admiração porque se trata também de uma fonte documental, reveladora de todo o horror produzido pela inquisição espanhola, seus monstros construídos pela fé e pelo poder do Estado. Uma construção demonológica refletida no contexto da bruxaria.

Referências

- CHARTIER, R. **A História cultural: Entre práticas e representações**. São Paulo: Memória e Sociedade, 1990.
- BAIGENT, M. & LEIGH, R. **A Inquisição**. Rio de Janeiro: IMAGO, 2001.
- HOUASIS, A. e VILLAR, M. S. **Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- HUGHES, R. **Goya**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- MURRAY, M. **Os Cultos das Bruxas na Europa Ocidental**. São Paulo: Madras, 2003.
- NOGUEIRA, C. R. F. **Bruxaria e História: As Práticas Mágicas no Ocidente Cristão**. Bauru – SP: EDUSC, 2004.
- _____. **O Diabo no Imaginário Cristão**. Bauru – SP: EDUSC, 2002.
- PAIVA, E. F. **História & Imagens**. Belo Horizonte: Autentica, 2006.
- SALMANN, J. M. **Bruxas Noivas de Satã**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- SILVA, T. T. **Identidades e Diferenças: A Perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis – RJ: Vozes, 2000.