



GOYA E A IMITAÇÃO DO PIOR: A DEFORMAÇÃO CÔMICA EM UMA GRAVURA DE *LOS CAPRICHOS*

Edelberto Pauli Júnior (UFMS/CPAQ)
edelberto.junior@ufms.br

Resumo: Nesta comunicação, vincula-se a gravura (14) intitulada “¡Qué sacrificio!” da série *Los Caprichos* (1799) do pintor e gravurista aragonês, Francisco Goya (1746-1828), com a doutrina do cômico e de seu subgênero, a sátira. A hipótese do trabalho parte da homologia entre as artes da pintura e da poesia estabelecidas nas *Poéticas* de Aristóteles, Horácio e Alberti, que estabelecem procedimentos retórico-poéticos para a figuração do gênero baixo, que tem por finalidade a imitação do pior. A doutrina do cômico impõe a criação de seres híbridos, fantásticos e monstruosos como fundamento e matéria dos ridículos e pressupõe, mimeticamente, um ponto de vista superior que corrige a desproporção dos vícios, avaliando e julgando a conveniência poética de sua inconveniência ética. Em termos de metodologia, a pesquisa evidencia que a *maniera* antiga do cômico ainda palpita caprichosamente nas gravuras do artista espanhol.

Palavras-chave: Goya; caprichos; retórica; poética; cômico.

Abstract: In this communication, the record (14) titled “¡Qué sacrificio!” of the series Los Caprichos (1799) by the aragonese artist and recorder, Francisco Goya (1746 – 1828) is linked with the comic doctrine and its subgenre, the satire. The hipotesis of the work goes from the homology between the arts of the painting and of the poetry established in the Aristotele's Poéticas, Horace and Alberti, which establish retoric-poetic procedures for the figuration of the genre below, that has the worse imitation at is finality. The comic doctrine imposes the creation of hibrid, wonderful and monstrous beings as an founding and material of the ridiculous and presumes, mimetically, an higher point of view that fixes the desproportion of the addicting, ranking and judging the poetic convivence of its ethics. In metodological terms, the search evidences that the antique maniera of the comic still paltitates doing their best in the records of the Spanish artista.

Keywords: Goya; caprichos (best doing); retoric; poetic; comic.

Introdução

Embora inclua entre as artes miméticas a música, a dança e a mímica, na *Poética*, Aristóteles (2010) estabelece correspondência apenas entre a pintura e a poesia. Sendo imitações, ambas partilham de preceitos retórico-poéticos como a divisão em gêneros alto, médio e baixo, relativamente à coisa por cada uma delas imitada, se os seres melhores, iguais ou piores que nós, embora difiram quanto ao meio empregado: poesia, ritmo, melodia e



linguagem; pintura, cores e figuras. Admitindo-se uma identidade na sua efetuação retórico-poética, este trabalho pressupõe que as gravuras da série *Los caprichos* (1799), do pintor e gravurista aragonês, Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828) compartilham da doutrina do cômico e de seu subgênero, a sátira, ao ter por finalidade a imitação do pior, homologia que se quer comprovar por meio da lámina (14), intitulada “¡Qué sacrificio!”.

O percurso do pintor espanhol começa com sua primeira encomenda importante que foi a de “cartões” (1785) (isto é, quadros-modelo) para as tapeçarias régias destinadas à residência do príncipe herdeiro, o futuro Carlos IV (1788-1803), e de sua esposa Maria Luísa (1751-1819). Neles pinta passatempos populares e cenas de vida camponesa. Ele realizará 63 cartões (dos quais subsistem cerca de cinquenta), ao longo de três períodos distintos: 1775-80, 1786-8 (interrompido pela morte do rei Carlos III) e 1791-2 (interrompido pela doença de Goya). Mas abandona totalmente essa temática na série *Caprichos* (1799) que foram retirados de circulação logo nos primeiros dias.

Após a invasão napoleónica continuou em Madrid como pintor da corte de José Bonaparte (1768-1844), deixando um registro surpreendente sobre os horrores da guerra, pintados após a Restauração da Monarquia em 1814. Em 1824, surdo e amargurado pelo fracasso do liberalismo, abandonou a Espanha para o exílio em Bordéus, na França, onde continuou a trabalhar até a sua morte.

1. Imitação e a doutrina do cômico

Na *Poética*, Aristóteles (2010, p.131) estabelece que a imitação pode ser de seres virtuosos ou viciosos, e cada um desses tipos pode ser imitado como é, melhor do que é ou pior do que é. Com essa técnica, os artistas, desde a antiguidade, haviam “imitado” seus personagens, tanto na poesia como na pintura, melhores ou piores que o homem comum; isto é, haviam-no aperfeiçoado, como nas peças trágicas, em que, para causar comoção, imitavam-se os melhores (nobres, príncipes ou heróis), ou, como na comédia, em que, para causar o riso, representavam-se os piores, destacando as coisas vis e baixas, convenientes ao universo social dos artesãos, dos servos e dos parasitas:

(...) puesto que los que imitan imitan a hombres que actúan, (...) o bien los hacen mejores que solemos ser nosotros, o bien peores o incluso iguales, lo



mismo que los pintores. Polignoto, en efecto, los pintaba mejores; Pausón, peores, y Dionisio, semejantes (ARISTÓTELES, 2010, p.131)¹.

As pinturas de acordo com o objeto da imitação delimitam os gêneros elevado, médio e baixo. É possível deleitar-se com a ação de homens superiores, isto é, com aqueles que se distinguem pela virtude e, ao contrário, com aqueles que se distinguem pelo vício. A figuração dos seres semelhantes a nós seriam seres que “sob o aspecto ético e físico estão a uma equânime distância do vício e da virtude e, nesse sentido, algo mais próximo da representação da realidade vivida” (MARTINS, 2008, p.85).

Em seus discursos na *Académie Royale de Peinture et Sculture*, publicados em 1721, o pintor francês, Antoine Coypel (1661-1722), aplica a mesma técnica mimética não só ao teatro francês: “(...) Corneille dans ses tragédies avoit fait les hommes meilleurs et que Racine les avoit fait semblables [como são]” (JOUIN, 1883, p.249), mas inclui os pintores do Cinquecento italiano: “Michel-Ange et Raphaël ont peint les hommes meilleurs par la grandeur de leur goût et l'élévation de leurs idées. Le Titien [Tiziano] les a faits semblables” (Id, p.249). Já os flamencos e os alemães, “les ont fait plus méchants, c'est à dire par la bassesse des sujets et leur petit goût de dessins” (Id, p.249)². Em relação ao último modelo, o crítico parece aludir às criações caprichosas e grotescas de pintores como o alemão Albrecht Dürer (1471-1528) ou o holandês Peter Brueghel (1525-1569), o velho, admirador de Hieronymus Bosch (1450-1516), alcunhado de *El Bosco* na Espanha.

O objeto da imitação do baixo e vulgar coaduna com a livre fantasia e com o estilo satírico de Goya. E o “petit goût de dessins” [certo desinteresse pelos desenhos] é efeito e não defeito poético. En su discurso de 1664 intitulado *La idea del pintor, del escultor y del arquitecto, seleccionada entre las bellezas naturales superior a la naturaleza*, Giovanni Pietro Bellori (1615-1696) vitupera os pintores do gênero menor por imitarem a Natureza mais do que a Ideia, sendo imitadores “de los cuerpos que no eligen ni seleccionan la Idea” (BELLORI, 2005, p.43) Ele exemplifica seu vitupério: “(...) igual que en estos tiempos nuestros Miquel Ángelo da Caravaggio ha sido demasiado natural y ha pintado a sus semejantes, y Bamboccio³

¹Haveria objetivos imitados análogos entre a poesia e a pintura: “Seriam homólogas as *tabulae* de Polignoto à poesia de Sófocles e de Homero. As de Páuson, aos iambos de Arquíloco de Paros e de Semônides de Amorgos. As de Dionísio, aos epíncios de Píndaro em viés coral e às odes de Alceu em matiz monódico” (MARTINS, 2008, p.78).

²Cf. (LEE, 1992, p.16),

³Entre os pintores conhecidos como Il Bamboccio, está o pintor Holandês, Pieter Bodding van Laer (1599– 1641).



a los peores" (idi., p.43). Em oposição aos pintores do gênero elevado como o grego Fidias que "no se lo acusó de este defecto, pues al imitar más la Idea que la Naturaleza maravillaba a los espectadores con las formas de los héroes y de los dioses." Bellori reconhece a existência da Ideia da fealdade. Mas a vincula ao demoníaco, imitação da qual se deve fugir "hasta con el pensamiento" (idi., p.43).

A figuração do gênero baixo é monstruosa ou "demoníaca", porque expõe temas, atitudes e paixões viciosos convenientes à temática ridícula e ao vitupério. Na *Arte Poética*, Horácio examina a incongruência na disposição das partes, como fundamento e matéria dos ridículos:

Se um pintor quisesse ligar a uma cabeça humana um pescoço de um cavalo e aplicar penas variegadas sobre os elementos tomados de diversas partes, de tal modo que uma mulher formosa na parte superior terminasse em peixe horrendamente negro, admitidos a contemplar isso, conteríeis o riso, ó amigos (HORÁCIO, 1993, p.27).

O poeta constrói um misto a partir da parataxe (justaposição) de diversos membros: cabeça de mulher/cerviz de cavalo/tórax de ave e cauda de peixe. Enquanto o pintor concatenou partes belas de animais vários, o todo, no entanto, é corpo mais feio que o de qualquer animal. O monstro é ridículo, pois sem unidade – apto para a exposição do caso cômico –, porque, "quando formosas eram as partes, o todo se fez disforme" (DOS SANTOS, 2000, p.239). Esse *monstrum paratáctico* é comparado com um livro cujas vãos fantasias parecem os sonhos de um enfermo, "de tal modo que nem pé nem cabeça componham uma única figura" (HORÁCIO, 1993, p.27).

Em relação ao preceito que respeita ao todo, isto é, à *poiesis* [poesia], as partes devem concordar em *caso* (significado ou argumento), para produzir um efeito fantástico, que é a unidade do todo; de acordo com o segundo preceito, que respeita à parte, isto é, ao *poiéma* [poema], as palavras devem concordar com o caso, para produzir um efeito icástico, que é a elegância das partes (DOS SANTOS, 2000, p.238).

Tanto o poeta como pintor teriam licença para introduzir alguma parte irracional contanto que se concatene com outras de forma racional, nos moldes da mais decorosa escola aristotélica, porque o princípio das obras de arte, não é a matéria de que elas derivam, mas o fim a que visam. Tendo finalidade ridícula, a matéria do cômico é indecorosa; cujo tratamento difuso resulta na incoerência do princípio do poema com o meio e deste com o fim.



Hansen (1992, p.09) afirma que o cômico deforma proporcionalmente, como imagem fantástica e inverossímil, a imagem icástica da opinião. Em relação ao todo, orna fantástica, em relação às partes, instrui, icástica, ferindo com a virtude ao aplicar convenções que, sendo retóricas, são éticas e políticas. Quintiliano compara a pintura monstruosa com a mistura de gêneros e palavras distintas: “A esse é vício semelhante, entre nós, alguém misturar o sublime com o humilde, o vetusto com o novo, o poético com o vulgar; isso, sim,[é] monstro tal qual Horácio forja na primeira parte do livro *Da arte poética*” (Apud DOS SANTOS, 2000, p.230).

Na pintura monstruosa, às interferências meramente éticas, inclui-se também às físicas, pressupondo uma deformidade calculada (MARTINS, 2008, p.79). Dessa forma, justifica-se a opção de julgar, por exemplo, a associação do meramente físico ao ético nas pinturas de Páuson. As pinturas parietais dos banhos subterrâneos de Pompeia podem exemplificar as possibilidades de sua arte pictórica (Id, p.79).

Figura 1: detalhes do afresco do *apodyterium* [sala de vestir] dos banhos suburbanos, Pompeia.



Fonte: <https://www.iflscience.com/pompeii-subsurban-bath-frescoes-reveal-insights-into-roman-sexuality-75408>

Nas imagens, enumera-se as posições sexuais de uma orgia. Além da temática baixa (fescenina/ erótica)⁴, Páuson pode se filiar a um gênero baixo, não pelo tema (*res*), mas pela forma (*verbum*). Na primeira cena, percebe-se a deformidade imposta à representação pela alteração dos sacos escrotais. Desse modo, as imagens das salas de banho de Pompéia – com a licença do anacronismo –, seguiriam o crivo da fórmula *ridendo castigat mores*, isto é, ao fazer rir, corrigiria os costumes (MARTINS, 2008, p.80)⁵.

2. A correção da monstruosidade

⁴Os versos fesceninos se distinguem por sua licença temática e foram trazidos, como o próprio nome indica, da Fescenina, vila da Etrúria (atual Toscana), Itália, onde se celebravam as grandes festas de Ceres e Baco.

⁵ Frase atribuída a Molière que assim caracterizava suas comédias.



Na oratória, a indignação do homem justo é recurso persuasivo comum ao gênero da sátira, que mistura o sério e o cômico, o sublime e o vulgar. A indignação é o oposto da piedade – nesta, a pena que se sente é por males imerecidos; naquela, ao contrário, é por êxitos imerecidos (ARISTÓTELES, 2005, I, p.187). Esse procedimento é preceito do orador, que chega a caçoar do adversário, sobretudo “si sa sottise prête au sarcasme”⁶. Este ato de ridicularizar com severidade tem correspondências com a produção dos monstros nos *Caprichos* de Goya. Tome-se como exemplo a gravura (14) que representa um matrimônio por conveniência, cuja legenda é uma oração exclamativa: “¡Qué sacrificio!”.

Figura 2: Que sacrificio! Goya y Lucientes, Francisco de, 1997. Copyright da imagen ©Museu Nacional do Prado



⁶ Cf. Cicero (1950, II, p.102), que enuncia que “la gaieté rend l’auditoire bienveillant à celui qui l’a fait naître”.



O objeto da figuração é baixo não pelo tema em si [casamento], mas pela suposição do *caso* [casamento por dinheiro]. Goya pinta o gênero humano, em uma atividade comum, acessível a nobres e plebeus, que será rebaixada pela vilania dos seres inferiores. No *Da pintura*, Leon Battista Alberti (1999, p.115) afirma que a grande obra do pintor é a história [narração]; os corpos são partes dessa história; os membros são partes desses corpos; as superfícies são partes dos membros. Na pintura convém que no seu conjunto os corpos, pelo tamanho e ofício, sejam adequados à narração ou à circunstância da cena, a fim de que haja conveniência das partes para a figuração exata das afecções: “Em toda pintura deve-se ter cuidado para que cada membro cumpra seu ofício e que nem um deles, por menor que seja a articulação, fique sem ter o que fazer” (id., p.116).

O pintor capta a benevolência do expectador com os movimentos do corpo que figuram os invisíveis da alma, assim como os temperamentos. Há uma conveniência dos movimentos encenados que ameaçam ou acenam para o observador (KOSSOVITCH, 1999, p.27). A narração comoverá a alma dos espectadores se os seres humanos nela pintados manifestarem especialmente seu movimento de alma: “Faz a natureza — nada há mais ávido do seu semelhante que ela — com que choremos com os que choram, riamos com os que riem e sofriamos com os que sofrem” (ALBERTI, 1999, p.122).

Na composição da gravura de Goya, o “pai” da noiva cobre a face, signo de tristeza e submissão. Seus movimentos estão aptos para comover com o sentimento de dor. Seu gesto de ocultar o rosto adverte o expectador para o sacrifício. A noiva olha para baixo, move-se, insegura, para o lado esquerdo, com os braços caídos e as mãos juntas. Ambas figuras se enquadrariam na descrição das pessoas tristes “a quem a preocupação aflige e o pensamento assedia, ficando com suas forças e sentimentos como que embotados, mantendo-se lentos e preguiçosos, com seus membros pálidos e malseguros” (ALBERTI, 1999, p.122).

A fisionomia da noiva recebe sombras e luzes amenas e suaves e não tem ângulos salientes. As atitudes e movimentos delicados e graciosos têm a função de agradar pela beleza, pudor e recato, e estão conformes à sua dignidade:

É preciso, pois, que todas as coisas tenham curso de acordo com a dignidade própria. Não seria conveniente vestir Vénus ou Minerva com um grosseiro manto de lã, como igualdade não o seria vestir Marte ou Júpiter com roupa de mulher” (ALBERTI, 1999, p.118).



No século XVIII, a pintura ainda é convenção, não invenção no sentido romântico de originalidade. Ornada, copiosa e variada, ela busca que cada personagem desenvolva atitudes não repetitivas, mas correspondente à sua dignidade, como ornato, como preceito. Já na imitação do pior, ao contrário, a incongruência das partes é congruente com a falta de unidade, que é própria da feitura dos vícios: “Se numa pintura a cabeça fosse muito grande, o peito, pequeno, a mão, ampla, o pé, inchado, e o corpo, túrgido, certamente essa composição seria feia à vista” (ALBERTI, 1999, p.115).

É preciso que todas as coisas tenham curso de acordo com a dignidade própria para não parecerem feias e ridículas:

Seria absurdo se as mãos de Helena ou Ifigênia fossem senis e grosseiras, e se o peito de Nestor, fosse juvenil e delicado o seu pescoço; se Ganimedes tivesse a testa rugosa e as coxas de um carregador; se Milão, homem dentre os mais robustos, tivesse ilhargas [flancos] magrelas e finas. Seria horrível numa face viçosa e cheia colocar braços e mãos secas pela magreza. Se alguém pintasse Aquemênida, encontrado por Enéias na ilha com o rosto como Virgílio descreve, mas os membros sem a magreza correspondente, este seria um pintor ridículo (ALBERTI, 1999, p.118).

A fisionomia do noivo tem superfícies grandes: cabeça enorme, nariz aberta e corcunda, como suas costas, a boca e dentes salientes, pernas robustas. Mas sua estatura é baixa com as pernas em arco que impossibilita uma postura ereta. O corpo se compõe de partes salientes e afundadas: deformações adequadas em tamanho e função à figuração indigna do baixo e do feio. Sua forma é animalizada e seus traços são grosseiros, o que resulta em uma humanidade equívoca entre humana e bestial. Ao contrário da postura triste do “pai” da noiva, o gesto da “mãe” do noivo, com a mão em vias de tocar o filho no ombro, acena para a aprovação feliz do casamento, completando a indignidade da pose cômica.

A descrição de Dom Quixote, de Miguel de Cervantes, e do corcunda de Notre Dame, de Victor Hugo, feios por fora e belos por dentro, ou da personagem bíblica, Salomé, bela por fora e feia por dentro, assim como Don Juan, oposições entre o corpo e a alma que serão tradicionais no romantismo, destoam da figuração desse corcunda de Goya, que conveniente à indignidade do caso é deformado não só física, mas eticamente. Se por lado é jocosa a representação bestializada do noivo, por outro, causa indignação o sacrifício da noiva. De modo que seus efeitos e afetos trágicos e cômicos são causados pelos argumentos fisionômicos utilizados pelo gravurista, próprios do estilo jocosério que mescla o sublime da fisionomia da noiva com a deformação grotesca do noivo.



A figuração do noivo e sua família abarca toda extensão do vício. Não se trata do riso anódino e inocente dos vícios fracos que não causam dor nem ruína, como na máscara cômica que “es algo feo y contrahecho sin dolor” (ARISTÓTELES, 2010, p.142). Mas de um vício forte dos ânimos astutos que causam dor [sacrifício] por conta do excesso de poder e de dinheiro⁷.

Considerações finais

Para comprovar a homologia entre a produção da série Caprichos com a doutrina poética do cômico, referenciada em Aristóteles, Horácio e Alberti, utilizou-se como exemplo a lámina (14) “¡Qué sacrificio!” Nesta estampa, Goya aplica as convenções do cômico, nos moldes da maneira antiga, ao caso indecoroso do matrimônio por conveniência. O tema do matrimônio por dinheiro é repugnante e não coaduna as partes para formar a unidade do todo desejada pelo decoro dos gêneros elevados. O cômico desrespeita as regras da composição pela amplificação desordenada das paixões. Se a presença do decoro caracteriza a ação do herói trágico, a ausência dele é a licença poética do cômico, cuja ação é vituperável. A figuração pictórica em chave baixa ou menor, seleciona os piores modelos, pressupondo a possibilidade da deformidade calculada. De modo que o ridículo, mimeticamente, pressupõe um ponto de vista superior que corrige a desproporção dos vícios, avaliando a conveniência poética de sua inconveniência ética. Desse modo, Goya, na gravura “¡Qué sacrificio！”, faz rir para corrigir os costumes. A lámina de Goya é satírica, produz um riso com dor, caracterizado pelo espanto e horror causados pelos êxitos imerecidos do noivo e comoção pelos males imerecidos da noiva.

Referências

ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura.** Trad. Antonio Silviera Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

ARISTÓTELES. Retórica. In: **Obras completas.** v. VIII, t. I. Trad. Manuel Alexandre Júnior et all. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

⁷ No Tratado dos ridículos, o humanista italiano do século XVII, Emanuele Tesauro (1992, p.35) afirma que quanto mais servil e grosseira é a torpeza, mais ridícula e vergonhosa será. Da mesma forma em relação às virtudes intelectuais, menos vergonhosas são a astúcia que o ser néscio, desmemoriado e malfalante. Os vícios fortes dos ânimos orgulhosos e astutos causam dor e são próprios da sátira que punge com a maledicência e a obscenidade. Mas um mote sarcástico se torna irônico se as vulgaridades ofensivas forem substituídas pela ambiguidade dos enigmas



1. **Poética de Aristóteles.** Edição trilingue de Valentín García Yebra. Madri: Gredos, 2010.

BELLORI, Giovan Pietro. **Vida de Pintores.** Trad. Isabel Morán García. Madri: Akal, 2005.

CÍCERO, Marco Túlio. **De l'orateur.** Trad. Edmond Courbaud. T. I, II, III. Paris: Les Belles Lettres, 1950.

DOS SANTOS, Marcos Martinho. O *Monstrvm* da Arte poética de Horácio. In: **Letras clássicas**, n.4, p. 191-265, 2000.

HANSEN, João Adolfo. Uma arte conceptista do cômico: O ‘Tratado dos ridículos’’ de Emanuele Tesauro. In: TESAURO, Emanuele. **Tratado dos ridículos.** Campinas/SP: CEDAE, 1992.

HORÁCIO. **A Arte Poética de Horácio.** Trad. Dante Tringali. São Paulo: Musa, 1994.

JOUIN, M. Henri. **Conférences de L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture:** Recueillies, Anotée e Précédées d'une Etude sur les artistes et les écrivains. Paris: A Quanti, Impresso e editado, 1883.

LEE, Rensselaer W. **Ut pictura poesis:** La teoría humanística d la pintura. Trad. Consuelo Luca de Tena. Madri: Cátedra, 1982.

LÓPEZ PINCIANO, Alonso. **Obras Completas II:** philophía antigua poética. Madri: Fundação José Antonio Castro, 1998 (1º Edição 1598).

MARTINS, Paulo. Polignoto, Páuson, Dionísio e Zêuxis – Uma leitura da pintura grega clássica. IN: **PhaoS**, n. 8, p. 75-98, 2008.

TESAURO, Emanuele. **Tratado dos ridículos.** Trad. Campinas/SP: CEDAE, 1992, p. 30-58.

TODOROV, Tzvetan. **Goya à sombra das Luzes.** Trad. Joana Angélica d'Avila Melo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

KOSSOVITCH, León. Introdução. In: **Da pintura.** Trad. Antonio Silviera Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.