

IMAGINÁRIO FEMININO - A REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES EM GOYA: UMA ANÁLISE DE *LOS DESASTRES DE LA GUERRA* (CERCA DE 1810-1815)

LARISSA GALENDE GUIDOLIN¹²¹

Resumo: Esse artigo tem como objetivo o estudo das representações das figuras femininas na série de gravuras, *Los Desastres de la Guerra*, de autoria de Francisco y Lucientes de Goya (1746-1828), produzidas entre os anos de 1810 e 1815, no contexto das invasões e da ocupação napoleônica da Espanha e da Península Ibérica. Dentre as oitenta e duas gravuras, poucas foram datadas na época de sua execução, sendo realizada uma única tiragem de prova durante a vida do artista. A primeira edição só veio a público em 1863, em Madrid. Considerando, provavelmente, que as gravuras foram confeccionadas no decorrer dos acontecimentos bélicos, busca-se pensar o estatuto documental desse testemunho investigando seus níveis de historicidade. Por intermédio dessas imagens, procura-se explorar o imaginário do artista no que toca às figuras femininas. Interroga-se, igualmente, em que medida tais imagens encarnam as tradicionais alegorias das heroínas das Luzes, sugerindo por um lado a força da resistência ou um comportamento emancipado.

Palavras-Chaves: *Los Desastres de la Guerra*; Goya; Relações de Gênero; Mulheres; Imaginário Constitucional.

1. O CONTEXTO DE PRODUÇÃO DAS GRAVURAS

Los Desastres de la Guerra, correspondem ao conjunto de gravuras produzidas pelo pintor espanhol Francisco de Goya, durante a ocupação de Madrid, Zaragoza e de outras cidades espanholas. O catálogo organizado por Serraller, *Goya: Images of Women*, data as pranchas mais antigas no ano de 1810; todavia, Carderera havia escrito que Goya teria finalizado a série em 1820, entretanto, essa data foi objeto de muita discussão¹²², e recentemente, o período foi reduzido para 1810-1815 (SERRALLER, 2002, p. 292).

As gravuras analisadas foram produzidas a partir da combinação das técnicas água-forte e água-tinta, sendo que de acordo com Carrete Parrondo, a série apresenta ainda uma inovação, o *aguado*,

¹²¹ Graduada em História - Bacharelado e Licenciatura - pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Aluna do Programa de Pós-Graduação em História Social da USP (Mestrado - Bolsista CAPES). Tem experiência na área de História, com ênfase em História das Relações de Gênero. Monitora Voluntária da Disciplina de História Ibérica I (2022). Bolsista PIBIC - CNPq no período de 2022-2023. Bolsista de Iniciação Científica FAPESP em 2023. E-mail: larissaguidolin@usp.br.

¹²² Trabalhos como o de Pierre Gassier (1955, p. 13), e Todorov (2011, p. 10), por exemplo, ainda atribuem o término da série o ano de 1820.

que consiste na aplicação direta de água-forte sobre a prancha com um pincel sem meio de proteção, proporcionando tons suaves (CARRETE PARRONDO, 2007, p. 28).

Existem muitas dúvidas sobre a ordem de disposição das cerca de 80 gravuras, já que apenas em três pranchas a data gravada está presente, e correspondem ao ano de 1810. Os eventos como o cerco de Zaragoza em 1808, a fome que assolou Madri em 1811 e, por fim, a crítica a restauração da monarquia e da Inquisição na Espanha – a última parte da série (que ficou conhecida como *Caprichos enfáticos*) – ajudam a estabelecer um certo marco cronológico sequencial (SANTOS, 2005, p. 26).

Sobre o título da série, Margareth Santos (2005, p. 26) infere que este não foi atribuído por Goya, sendo utilizado a partir da primeira publicação, provavelmente inspirado pela série *Les Misères et Malheurs de la Guerre* (1633), de Jacques Callot (1592-1635), devido às afinidades de sentido com a mesma¹²³. De acordo com Carrete Parrondo, só se conhece um exemplar completo dos chamados *Desastres de la Guerra*, organizado em um volume de provas, que Goya entregou a Ceán Bermúdez (1749-1829). Atualmente, esse volume pertence ao British Museum¹²⁴. Portanto, o que vemos na primeira página do volume com letra caligráfica é:

“Fatales consecuencias/ de la sangrienta guerra en España/ con Buonaparte. Y otros caprichos enfáticos/ en 85 estampas/ Inventadas, dibuxadas y grabadas, por el pintor original/ D. Francisco de Goya y Lucientes/ En Madrid.” (CARRETE PARRONDO, 2007, p. 25).

Devido ao título, a série parecia ser composta por 85 gravuras, no entanto, sua primeira edição apresentava apenas 80. Recentemente foi possível chegar a um número maior, mas, como foi mencionado, a ordenação das mesmas e a quantidade exata continuam sendo um problema, de modo que os autores concordam de se tratar de uma série inacabada. Sabe-se que as pranchas da série foram deixadas por Goya a seu filho Francisco Javier de Goya y Bayeu (1784-1854), quando partiu para Bordeaux em seu exílio voluntário. E que anos após a morte do pintor, o neto Mariano Goya (1806-1874) as vendeu. Em 1870 foram descobertas novas lâminas de cobre, sendo reincorporadas a série, como aconteceu com “*Fiero Monstruo*” e “*Esto es lo Verdadero*”, incluídas como número 81 e 82, e assim, estes cobres se encontram preservados, junto com os outros 80 na *Calcografía Nacional de Madrid*.

A respeito de onde o artista estaria durante o decorrer dos acontecimentos, Robert Hughes infere que em Maio de 1808, Goya estava morando em Madri¹²⁵, discorda que o artista tenha testemunhado os fuzilamentos na colina do Príncipe Pío, ainda que tenha assistido parte das consequências das execuções – violências dirigidas pelos *madrileños* contra soldados franceses nas ruas da cidade (HUGHES, 2007, p. 325). Porém, nas primeiras semanas de Outubro do mesmo ano, Goya fez uma visita a Zaragoza, após o intervalo ao primeiro cerco do exército francês, a convite do capitão-general, o duque José de Palafox y

¹²³ *Les Misères et Malheurs de la Guerre*, corresponde a um conjunto de 18 lâminas, produzidas por Jacques Callot, em 1633, que representam a invasão de Lorena pelas tropas de Luís XIII. Para Robert Hughes, as afinidades são perceptíveis por serem imagens em séries feitas para mostrar a guerra total contra a população civil, porém, as gravuras de Goya, são mais dramáticas e variadas em sua narrativa (HUGHES, 2007, p. 314).

¹²⁴ A abertura do volume de provas está disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1975-1025-421-1-2. Acesso em 15 de maio de 2023.

¹²⁵ Grande parte dos estudiosos concorda que Goya estava em Madrid durante os trágicos eventos de 02 e 03 de maio; mas, acaba sendo convocado pelo general Palafox a Zaragoza. Informação verificada nos trabalhos de Tzvetan Todorov (2011), Robert Hughes (2007), Henriqueta Harris (1969), Pierre Gassier (1955).

Melci (1775-1847) para investigar as ruínas e registrar os atos de resistência gloriosa de seus habitantes perante os invasores. Em uma carta datada de 02 de Outubro de 1808, o artista declara que embora a viagem o impossibilitasse de comparecer a inauguração de um quadro de Fernando VII, não poderia recusar o convite de registrar as glórias de sua pátria (SAYRE, 1974). Hughes aponta que Goya de fato esteve em Zaragoza, e fez desenhos e esboços a óleo. O diário de Lady Holland¹²⁶ faz menção aos desenhos, no entanto, rasgados e mutilados pelos sabres franceses, depois encontrados em uma casa destruída, antes ocupada por Palafox (HUGHES, 2007, p. 326).

Nesta perspectiva, observa-se que grande parte dos autores que realizam uma análise sobre *Los Desastres de la Guerra*¹²⁷, não se ocuparam no estudo das relações de gênero.¹²⁸ Hughes comenta sobre a bravura das mulheres na defesa de Madrid, seja dando apoio aos homens que guerreavam, mas também se lançando contra os invasores (HUGHES, 2007, p. 339). Todorov, do mesmo modo, ao interpretar a série faz referência a bravura militar das referidas agentes, assim como, aquelas gravuras que evidenciam vítimas de estupro (TODOROV, 2011, p. 80-90). Porém, os comentários dos autores parecem estar orientados para denúncia da violência por parte do artista, mais do que uma análise voltada às relações de gênero.

No estudo veiculado no catálogo da exposição, *Goya: Images of Women* (2002), Janis A. Tomlinson sugere que em *Los Desastres de la Guerra*, as mulheres “brigavam” como Agustina de Aragón¹²⁹ na ausência dos homens, seja para proteger seus filhos, ou então, para defender sua integridade sexual, tais foram os papéis que Goya lhes havia atribuído (TOMLINSON, 2002, p. 63-64). Todavia, no

¹²⁶ Diário de viagem produzido por Elizabeth Holland (1771-1845), durante os dois momentos em que esteve na Espanha com seu marido, Lord Holland (1773-1840), de novembro de 1802 a novembro de 1804 e de outubro de 1808 a julho de 1809.

¹²⁷ Tendo em vista o caráter testemunhal da série, ampara-se na perspectiva da *Imagem como Testemunho*, expressão usada por Alberto Manguel ao analisar as fotografias de Tina Modotti (MANGUEL, 2001). Considera-se também o potencial do suporte visual para o registro de informações. De acordo com Ulpiano Bezerra de Menezes, as séries iconográficas não devem se constituir como objetos de investigação em si, mas, vetores para a investigação de aspectos relevantes na organização, funcionamento e na transformação de uma sociedade (MENESES, 2002).

¹²⁸ A ausência de uma análise de *Los de Desastres de la Guerra* considerando as questões de gênero ocorre, por exemplo, em trabalhos como, Francisco Zapater y Gómez (1868), Pierre Gassier (1955), José Ortega y Gasset (1964), Henriqueta Harris (1969) e outros.

¹²⁹ Sobre Agustina de Aragón (1786-1857), destaca-se que durante o cerco a Zaragoza, esta haveria contribuído para deter o avanço francês, disparando um canhão que tinha sido abandonado após os homens que o manuseavam terem morrido, e assim, sua fama se espalhou por toda Espanha. A gravura nº 07, *Que Valor!*, de Francisco de Goya, costuma ser interpretada por alguns autores como uma referência a esse episódio, entretanto, comparada a representação feita por Gálvez y Brambila, *Ruínas de Zaragoza* (1812), encontram-se diferenças formais e conceituais. Essas informações podem ser encontradas no site do Museo Nacional del Prado. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/que-valor/63bc238c-0667-43e6-9edd-1217e26e025d>. Acesso em: 04 de maio de 2023.

Ainda sobre a mesma, María Mateo infere que ao longo do século XIX e com os avanços liberais, há um processo de adoção da excepcionalidade para compreender a participação das mulheres na guerra. A ação de Agustina de Aragón é entendida como um fruto do amor, além dos recursos de ocultar sua vida privada – mais desordenada que o discurso da domesticidade poderia admitir – e silenciar sua vida pública a um único feito. O mito também é aburguesado ao transformar o artilheiro caído em seu esposo, evidenciando através de sua atuação o dever de uma esposa e de uma patriota (MATEO, 2015. p. 70-71).

artigo escrito por Castillo-Olivares (2009-2010, p. 174), esta concluí que o valor das mesmas e sua presença nas lutas foi algo reconhecido por Goya.

Desse modo, a partir da análise das autoras – e, considerando a participação das mulheres na Guerra Peninsular – busca-se reconstituir o imaginário¹³⁰ do artista em relação às figuras femininas, e até que ponto é possível atribuir novos protagonismos às mesmas, tendo em vista as pluralidades sociais que podem ser verificadas nas representações¹³¹.

2. EMERGÊNCIA NA CENA PÚBLICA E BÉLICA: *Ilustradas*, Acadêmicas e Guerrilheiras

No início do século, em 1726, foi publicado o primeiro volume do *Teatro Crítico*, por Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764), que apresenta o discurso XVI, intitulado “*Defensa las mujeres*”, em que o frade beneditino busca defendê-las de interpretações errôneas, inclusive, a respeito da capacidade intelectual das mesmas. Esta publicação marca o início de um vivo debate, seja a favor das teses de Feijoo ou contra estas (PALACIOS FERNÁNDEZ, 2008).

Para Mónica Bolufer, este debate aflora em diversos gêneros literários e também atravessa vários temas centrais do reformismo, tratando-se de um dos pontos sensíveis dos debates culturais da época. A historiadora acrescenta que ao pretender reformar a sociedade e construir uma nova ordem, os ilustrados lutaram por transformar as relações e as próprias identidades de homens e mulheres, baseados nos novos valores de racionalidade (BOLUFER, 1998, p.12).

Dessa forma, nota-se como essa sociedade rompe com os antigos comportamentos baseados na reserva social e no isolamento, valorizando novas formas de sociabilidade, ou de “civilidade” urbana (PALACIOS FERNÁNDEZ, 2008). O movimento das *Sociedades Amigos del País* deflagrado a partir da década de 1760, durante o reinado de Carlos III, criou novos espaços de convívio entre homens e mulheres. Damas da aristocracia e alta burguesia passaram a ser aceitas nas Academias de Belas Artes e Letras, além das tertúlias.

A historiadora Theresa Smith menciona, por exemplo, que entre as décadas de 1740 e 1750, predominaram quatro tertúlias influentes em Madrid realizadas por mulheres, sendo: Condessa de Lemos

¹³⁰ A respeito das definições de *Imaginário*, menciona-se o artigo de José D’Assunção Barros, que realiza uma interessante discussão historiográfica sobre a História das Mentalidades, a História do Imaginário e a Psico-História. Considerando os novos objetos investigados pelos historiadores das últimas décadas do século XX, entre eles, a História do Imaginário, Barros cita alguns trabalhos pertinentes neste campo, como os de Cornelius Castoriadis (1975), Jacques Le Goff (1980), Marc Bloch (1924), George Duby (1971), Michel Vovelle (1982), entre outros. De acordo com o autor, a História do Imaginário estuda essencialmente as imagens produzidas por uma sociedade, porém, não apenas aquelas visuais, mas as verbais e mentais. A mesma atenta-se para padrões de representações, um repertório de símbolos e imagens, incorporação de hierarquias e interditos sociais de vestimentas e outros, que não necessariamente se formam em processos de longa duração (embora possam ocorrer). Além de conservar interfaces as noções de “*representação*” e “*mentalidade*” (BARROS, 2005).

¹³¹ Acerca do conceito de *representação*, para esta pesquisa, considera-se as ambiguidades destacadas por Carlo Ginzburg e Roger Chartier. De acordo com Ginzburg, o termo representação ora faz as vezes da realidade representada, e, portanto evoca a ausência; ora, torna visível a realidade representada e, portanto sugere a presença (2001, p. 85). Chartier, ao mencionar as acepções presentes no *Dicionário Universal de Furetière* (edição de 1727), infere que por um lado a representação faz ver a ausência, o que supõe uma distinção entre o que representa e o que é representado; de outro, é a apresentação de uma presença, a apresentação pública de uma coisa ou de uma pessoa (1991, p.184).

(1718-1771); Condessa do Montijo (1754-1808); Marquesa de Fuerte-Híjar (1761-1821); e a Condessa-duquesa de Benavente e Osuna (1752-1834) (SMITH, 2006, p. 42). Estes salões literários conduzidos por damas da nobreza contavam com a presença de diversos intelectuais, entre eles, Goya, que frequentou ativamente os eventos promovidos pela Duquesa de Osuna (além de ter pintado uma série de quadros para a família) e aqueles proporcionados pela Duquesa de Alba (1762-1802). Nesse sentido, é notória a participação do pintor nos salões ilustrados promovidos por mulheres da alta sociedade e seu contato com a emergência destas no espaço público.

Para além dos Salões, Pilar Pérez Cantó e Esperanza Mó Romero, também chamam atenção para a prática das caminhadas, especialmente o *Paseo del Prado*, que se tornou um espaço público de convivência entre burgueses e aristocratas. O local tornou-se também um espaço de lazer e encontro das classes populares, de modo que Goya, em suas pinturas e cartões, buscou refletir sobre o ambiente dessas pradarias (PÉREZ CANTÓ; MÓ ROMERO, 2005, p. 66).

Nota-se também a presença das mulheres na *Real Academia de Belas Artes de São Fernando*. De acordo com Smith, entre 1752 a 1808, houveram 175 acadêmicos de honra; 208 acadêmicos de mérito; e, 54 supranumerários, de modo que 34 destes acadêmicos eram mulheres (SMITH, 2006, p. 50). Todavia, para Mônica Bolufer, estas não foram admitidas em igualdade de condições com os membros masculinos, ainda que tenham participado de cerimônias de entrega de prêmios. Essa distinção fica evidente, primeiro, pelo fato destas não poderem estudar na Instituição (embora algumas tivessem recebido aulas em domicílio por membros da Academia) e, segundo, pelas obras pictóricas por elas apresentadas serem em pequeno formato, feitas com materiais e técnicas de fácil acesso no ambiente doméstico, apesar de existirem exceções¹³² (BOLUFER, 2009, p. 84).

Por fim, a respeito da emergência feminina na Guerra Peninsular, Marion Reader Gadow infere que a invasão desestruturou as instituições tradicionais. Além de ter propiciado em grande medida a oposição ao discurso de que a biologia as teria tornado fracas para determinadas atividades e a necessidade de uma tutela masculina, justificativas que lhes negavam o direito à cidadania (GADOW, 2011, p. 11).

Para Maria Romeo Mateo, os conflitos bélicos foram responsáveis por abrir de forma mais abrangente espaços para a atuação pública feminina – que até então eram inéditos ou limitados às senhoras das elites – de modo que elas não puderam ou não quiseram estar à margem do conflito. Verifica-se a atuação destas na defesa das cidades, abastecimento de alimentos, água ou munições, tarefas de espionagem, libertação de prisioneiros espanhóis, combates irregulares, emboscadas e as guerrilhas (MATEO, 2015, p. 63).

Todavia, para além da identificação e reconhecimento da presença feminina na cena bélica, busca-se refletir, de que modo a exaltação do povo espanhol está atrelado a este processo de visibilidade simbólica das mulheres. Como ressalta Mateo, desde o início, a imprensa, manifestos e representações plásticas dos acontecimentos da guerra, ao mesmo tempo que modelavam a ideia de nação, ecoavam os

¹³² *The 12th Marchiones of Villafranca painting her Husband* (1804), produzido por Goya, retrata a Marquesa de Villafranca pintando a óleo um quadro de seu marido, como infere o título. Apesar desta obra não ter a pretensão de ser realista (devido a posição desconfortável que a Marquesa é representada), a pintura a óleo era considerada difícil, exigindo conhecimento de perspectiva e técnica. Apesar do quadro representar uma mulher da nobreza e acadêmica, não uma artista – considerando as diferenças de ser mulher artista nos séculos XVIII e XIX – evidencia-se o registro de Goya neste momento de emergência das mulheres da nobreza no espaço público. Como cita Mônica Bolufer, a admissão de mulheres na academia criou uma nova identidade “*la artista femenina con público*”, permitindo às mesmas acesso à esfera pública, e maior visibilidade desde então (BOLUFER PERUGA, Mónica *apud* MARTÍN, Mariángeles Pérez, 2018, p. 309).

feitos destas figuras. Inicia-se um processo de glorificação das heroínas – que não foi linear e esteve relacionado aos discursos de gênero predominantes ao longo do século XIX – mas, que através destas representações, buscava identificar e corporificar os valores que deveriam compor a essência nacional (MATEO, 2015, p. 68).

Conforme Gloria Espigado, o patriotismo permitiria a participação cívica e pública das mulheres, que contribuíram para forjar a imagem fundadora do novo nacionalismo. Nesta perspectiva, a autora menciona as traduções de obras políticas pela Marquesa de Astorga (1780-1839); a editora de *El Robespierre Español*, durante a prisão de seu esposo, María del Carmen Silva (?); a escrita de artigos contra Napoleão e a experiência liberal, por Manuela López de Ulloa (?), e outros (ESPIGADO, 2012, p.79-88).

3. *LOS DESASTRES DE LA GUERRA*: Análise

Para análise da série, selecionamos 31 gravuras, divididas em 04 grupos: cenas de guerra (“protagonismo”); violência (morte e estupros); fome/miséria/doenças; e geral. Entretanto, o grupo 4 foi subdividido em 03: cenas de contato entre homens e mulheres; presença do elemento religioso; e, representação do feminino como alegoria à justiça. Por fim, as gravuras também foram selecionadas considerando sua espacialidade pública/privada.

Nos propomos a relacionar as gravuras com as demais produções de Goya; identificando seus diálogos com o entorno¹³³ – considerando textos escritos por mulheres e notícias veiculadas nos jornais do período; além de comparar *Los Desastres de la Guerra* a outras produções pictóricas – como, a série *Ruínas de Zaragoza* (1812-1813), realizada por Juan Gálvez (1774-1846) e Fernando Brambila (1763-1834).

Considerando o primeiro grupo de gravuras, em 1794, foi publicada na Espanha uma edição em 04 volumes de uma obra francesa – difundida a quase de 150 anos antes – de Pierre le Moyne, denominada “*La Galería de mujeres fuertes*”. Para Bolufer, as representações nos catálogos de “*Mujeres Ilustres*” evocam noções de uma “imagem polivalente”, em que os discursos e práticas sociais buscavam interpretá-las no sentido moralizador, mas, a ambiguidade das imagens fornecia elementos para diferentes leituras (BOLUFER, 2000, p. 224). Sendo interessante observar que no frontispício desta fonte foi inserido um retrato da Duquesa de Osuna, produzido por Francisco de Goya e Fernando Selma (1752-1810).

Outro recurso utilizado nas gravuras do catálogo – observado por Molina ao comparar as imagens de Débora na versão espanhola e na de le Moyne – é a representação isolada da figura feminina, em que ao dispensar uma cena secundária e mantendo a linha do horizonte baixa, realça sua corporeidade, e atribui a mesma valor bélico (MOLINA, 2017, p. 108). Goya, especialmente na gravura nº 7, *Que valor!* aparenta utilizar deste recurso formal, ao representar no centro da imagem uma mulher, de costa, ateando fogo a

¹³³ Considerando as relações das imagens com o tempo vivido e um comum horizonte de expectativas compartilhado entre seus contemporâneos, ampara-se nas perspectivas teóricas de Raymond Williams e Reinhart Koselleck. A respeito do primeiro, respectivamente, considera-se as noções de uma comunidade visível em sua estrutura de sentimento e demonstrável, acima de tudo, em suas escolhas formais e decisivas (WILLIAMS, 2011, p. 35). E, sobre o segundo, as noções de *experiência* e *expectativa*, apropriadas para descobrir o tempo histórico, já que enriquecidas em seu conteúdo, dirigem as ações concretas no movimento social e político (KOSELLECK, 2006, p. 308).

um canhão – apoiada por uma pilha de corpos – com o rosto sombreado (o que oculta sua identidade), além de optar por dispensar cenas secundárias e constituir um fundo pouco identificável. Como observa Hughes, Goya opta por representações com grandes massas de sombras que emolduram seres humanos ou se abatem sobre eles como um catafalco (HUGHES, 2007, p. 350).

Diversos estudos apontam associações entre a figura gravada e Agustina de Aragón, todavia, comparando a gravura de Goya com a de Gálvez y Brambila, tanto na série, *Ruínas de Zaragoza*¹³⁴, quando em um rascunho produzido, encontram-se algumas diferenças. Enquanto Goya mantém a identidade desta oculta, Gálvez e Brambila optam por representações que mostram seu rosto, além de trazerem uma legenda – descrevendo os feitos e as condecorações por ela recebidas. Estes também produzem imagens com várias camadas, que além da cena central, há no fundo representações do exército inimigo.



Imagem 1: GOYA, Francisco de. Que valor! *Desastres de la guerra* [estampa 7], 1810-1814. 1ª ed., Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1863.

¹³⁴ De acordo com Jorge Solano, Juan Gálvez e Fernando Brambila, também foram chamados pelo general Palafox, na metade de outubro de 1808, para examinarem as ruínas de Zaragoza, conhecer os “personagens” e ouvir as histórias dos conflitos, produzindo a série mencionada, totalizada em 36 gravuras (SÁNCHEZ SOLANO, 2018, p. 09). María Mateo ainda infere que esta série foi o ponto de partida para o que viria a ser a memória histórica do conflito, de modo que as ações realizadas pelas mulheres rapidamente atingiram o imaginário coletivo (MATEO, 2015, p. 69).



Imagem 2: BRAMBILA, Fernando; GÁLVEZ Juan. Agustina de Aragón. *Ruinas de Zaragoza*. Cádiz, 1812-1813. Aguafuerte, aguainta y punta seca sobre papel. Inv. 14849-086 (à esquerda).

Imagem 3: GÁLVEZ, Juan. *Agustina de Aragón*. Cádiz, 1812-1813. Aguafuerte sobre papel con filigrana en forma de venera y letras "N.0". Prueba de estado antes de la letra. Inv. 14849-073 (à direita).

Enquanto na série de Gálvez y Brambila observa-se uma representação mais formal e idealizada, constituindo de acordo com Matilla (2008, p. 286-287) um modelo exemplar, em Goya, por mais que este

estabeleça diálogos com a tradição de imagens de “*mujeres fuertes*” – pela ausência de cenas secundárias, ressaltando o valor bélico – mantém sua imagem enigmática, não mostra o rosto e não atribui nome a figura feminina representada. A ausência de cenas secundárias e nomes também são perceptíveis nas gravuras nº 04 e 05 de Goya, que aparentam se completar pelo título, *Las mugeres dan valor / Y son Fieras*. Porém, estas são gravuras que expressam instabilidade e movimento, além de não representarem “heroínas” isoladas, mas, em confronto direto com o inimigo, aludindo a violência dos conflitos.

Compreendendo *Los de Desastres de la Guerra* como denúncia aos horrores ocorridos durante as invasões napoleônicas, verificam-se representações de violência sexual – que não são registradas na série de Gálvez e Brambila – e cenas de morte. De acordo com Patricia Mayayo, a exaltação dos prazeres da violência sexual tem uma longa história no Ocidente, exemplificado pela obra *A Arte de Amar*, de Ovídio (MAYAYO, 2007, p. 149). Diane Wolfthal também argumenta sobre a presença de “*heroic*” *rape imagery*, nos séculos XV a XVII, que tinham como objetivo elucidar a doutrina conjugal; servir como estímulo erótico; e, afirmar a autoridade política dos patronos aristocráticos, evidenciando a pouca ou nenhuma agência conferida a essas mulheres (WOLFTHAL, 1999, p. 10). Porém, nas gravuras de Goya *No quieren* (nº 9) / *Ni por esas* (nº11) / *Amarga presencia* (nº 13) / *Ya no hay tiempo* (nº19), pode-se observar o horror dos acontecimentos e seu caráter de denúncia, reforçado pelas frases que acompanham as gravuras.

Se no grupo anterior há a ausência de um fundo secundário que parece intensificar o valor bélico das figuras femininas, nesta seção, encontram-se alguns elementos de possível identificação, como, uma roda d’água (nº 9), uma igreja (nº 11) e construções (nº 13 e 19) que – apesar de não tornarem possível denominar os locais representados pelo artista – nos permitem analisá-las em seu sentido oposto. Ou seja, sua composição junto a objetos documentais e camadas de sombras que se alternam, parecem intensificar os horrores e a violência. Nestas gravuras, não há a reconstrução ou ampliação de um arquétipo feminino de heroínas bélicas, mas, a denúncia de violências sexuais.



Imagem 2: GOYA, Francisco de. *No quieren*. *Desastres de la guerra* [estampa 9], 1810-1814. 1ª ed., Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1863.

Matilla, por exemplo, destaca a dupla função exercida pela roda d’água na gravura *No quieren* (nº 9). A primeira é cenográfica – permitindo que a ação seja ambientada em um espaço rural, onde a

população poderia se sentir menos protegida em relação aos abusos – e, a segunda que seria uma função simbólica, em que a violência é como uma roda, gira sem parar (MATILLA, 2012, p. 208). Jean-Marc Lafon também destaca a partir do levantamento de relatos que os abusos contra as mulheres eram diários durante os saques de vilas e cidades espanholas – e foram percebidos por Goya como cruéis e brutais (LAFON, 2006, p. 555-575).

Verifica-se que a temática do horror e da devastação atravessa todas as esferas – pública e privada – e indivíduos de diferentes classes sociais. Cita-se como exemplo a gravura nº 28, *Populacho*, em que observa-se uma mulher e um homem – representantes do povo¹³⁵ espanhol – no primeiro plano, que batem com hastes de metal em um corpo já sem vida. Ou a gravura nº 30, *Estragos de la guerra*, que representa uma cena interna – durante o bombardeio de uma residência – em que homens, mulheres e crianças misturam-se com os escombros. Chama atenção para o lado direito, em que uma cadeira que cai ao mesmo tempo que a figura feminina no centro, aludindo ao elevado *status* social dos indivíduos (MATILLA, 2008, p. 296-297).

Tendo em vista os papéis representados pelas mulheres até então em *Los Desastres*, seja – como "heroínas" em conflitos bélicos, submetidas a violações sexuais, como agentes e/ou vítimas da violência – nota-se também, representações que aludem a fome, miséria e aumento no número de doentes como consequência proporcionadas pela guerra. Cita-se, a gravura nº 55, *Lo peor es pedir*. Para Matilla, Goya representa de um lado uma figura feminina – de cabeça baixa, posicionada em direção a um soldado francês – sendo uma referência a prostituição; e, do lado direito, um conjunto de indivíduos famintos. De acordo com o autor a gravura é uma resposta a frase que a acompanha, *Lo peor es pedir*: aquela que sobrevive vendendo seu corpo, ou, aos que morrem de inanição (MATILLA, 2012, p. 200).

Verifica-se também representações do feminino associadas ao elemento religioso na gravura 67, *Ésta no lo es menos*. Para Hughes (2007, p. 353), observa-se dois idosos de casaca carregando nas costas, encurvados, a efígie de madeira de uma santa com um rosário, relacionada ao retorno dos valores do Antigo Regime, seus poderes clericais e reacionários. Matilla, de forma semelhante, analisa a representação como um grupo que carrega instavelmente imagens marianas, sendo clara a atitude crítica e sarcástica de Goya em relação à irracionalidade religiosa (MATILLA, 2008, p. 334-335).

Por fim, nas últimas gravuras da série – nº 79, *Murió la Verdad*; nº 80, *Si resucitará?*; e, nº 82, *Esto es lo verdadero* – verifica-se a representação de alegorias femininas. De acordo com Joan Landes, há uma espécie de canalização das noções masculinas sobre o processo revolucionário personificado em corpos femininos, inclusive, as línguas românicas facilitam a associação entre o feminino e as alegorias nacionais, como: a liberdade, verdade, justiça e independência (LANDES, 2001).

Goya, na gravura 79, por exemplo, mobiliza essas alegorias a fim de manifestar sua posição política. No centro há um corpo de uma jovem, com os seios expostos, no qual irradia uma luz que permite ver o comportamento daqueles à sua volta – esta representa a alegoria da *Verdade* – que, inclusive põem no campo de visão do espectador, a direita, a alegoria da *Justiça*, que coloca as mãos no rosto lamentando sua morte. Atrás, observa-se alguns clérigos e um homem vendado apoiado em sua bengala, que para Matilla,

¹³⁵ Há uma discussão sobre o termo *Populacho* empregado por Goya nesta gravura, Matilla aponta que este é tradicionalmente interpretado de maneira pejorativa. Mais informações disponíveis em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/populacho/b9c0d981-ffca-4852-b7d3-45e223d4771d>. Acesso: 07 de maio de 2023.

representam críticas à igreja, tendo em vista a restauração dos privilégios desta com a abolição da Constituição de 1812 (MATILLA, 2008, p. 348).

Da mesma forma, observa-se a presença da figura feminina como alegoria da *Verdade* nas gravuras 80 e 82. Enquanto na primeira, respectivamente, discute-se se a pergunta *Si resucitará?* possui uma conotação esperançosa ou cética, pois, ainda que a “verdade” volte, encontra-se cercada pelos valores do Antigo Regime; na segunda, observa-se os desejos de Goya em relação ao futuro do país (MATILLA, 2008, p. 348). Todavia, nestas imagens, como destaca Carlos Reyero, a fim de torná-las mais atrativas, Goya as havia caracterizado como mulheres jovens e belas, com os seios amostra e como figuras cândidas e frágeis (REYERO, 2010, p. 159).



Imagem 03: GOYA, Francisco de. Murió la Verdad. *Desastres de la guerra* [estampa 79], 1810-1814. 1ª ed., Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1863 (à esquerda).

Imagem 04: GOYA, Francisco de. Si resucitará?. *Desastres de la guerra* [estampa 80], 1810-1814. 1ª ed., Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1863 (à direita).

4. CONCLUSÕES

Através deste artigo, buscou-se compreender o imaginário de Goya na série de gravuras, *Los Desastres de la Guerra*, em relação às figuras femininas. Neste sentido, observa-se que as representações oscilam entre: "heroínas" bélicas; cenas de violências sexuais; agentes e/ou vítimas da violência; santas; e, alegorias da *Verdade* e/ou da *Justiça*.

Analisar de forma separada cada grupo de gravuras, nos permitiu verificar como o artista dialoga e ressignifica o imaginário constitucional, por exemplo, através da imagem n.º 07, nota-se que há uma associação com os recursos utilizados na versão espanhola da *La Galería de mujeres fuertes*. Ainda assim, o artista opta por representações genéricas, enigmáticas – ocultando a identidade das figuras femininas – e pela ausência de legendas que narram os feitos das mesmas, diferente das gravuras de Gálvez e Brambila, mais formais e idealizadas. Porém, a respeito das representações femininas alegóricas, nota-se que Goya se mantém em diálogo com os modelos revolucionários, gravando mulheres jovens e belas. Por meio das quais também manifesta sua posição política.

Todavia, quando estas gravuras são postas em uma análise conjunta com as representações de cenas de violências – violações sexuais, morte, doença, agressão – assim como marcadores sociais como classe e idade, verifica-se o potencial amplo da série e como esta mobiliza outras temáticas em comparação as

representações do período. Ou seja, apesar de reconhecer o valor das mulheres na cena bélica – e dialogar com discursos de construção de uma memória patriótica – Goya também constrói uma memória de denúncia da guerra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BARROS, José D'Assunção. “Imaginário, Mentalidades e Psico-História – uma discussão historiográfica.” *Revista Labirinto* 17, UNIR Dezembro, 2005.

BOLUFER PERUGA, Mónica. “Desde la periferia. Mujeres de la Ilustración en Province”. En: CALLE, R. (ed.). *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia ilustrada*. València: Universitat de València, 2009.

_____. *Galerías de “Mujeres Ilustres” o el sinuoso camino de la excepción a la norma cotidiana* (SS. XV-XVIII). *Hispania*, s.d, v. 60, n. 204, p. 181-224, 2000.

_____. *Mujeres e Ilustración. La construcción de la feminidad en la España del Siglo XVIII*, València, Institució Alfons el Magnànim, 1998.

CARRETE PARRONDO, Juan. *Goya. Estampas: Grabados y litografías*. Barcelona: Electa, 2007.

CASTILLO-OLIVARES, M.^a Dolores Antigüedad del. Goya, las mujeres y la Guerra de la Independencia. *Espacio, Tiempo y Forma: REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA*, Madrid, v. 22-23, n.VII, p. 157-182, 2009-2010.

CHARTIER, Roger. *O mundo como representação. Estudos Avançados*, São Paulo, v. 5, n.11, p. 173-191, abr. 1991.

ESPIGADO, Gloria. *Las mujeres y la política durante la Guerra de la Independencia*. *Ayer*, S.L., v. 86, p. 67-88, 2012.

GINZBURG, Carlo. Representação: a palavra, a idéia, a coisa. In: _____. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 85-103.

HUGHES, Robert. *GOYA*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 504 p.

KOSELLECK, Reinhart. “Espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”: duas categorias históricas. In: *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora PUC - Rio, 2006.

LANDES, Joan B., *Visualizing the Nation - Gender Representation and Revolution in Eighteenth Century France*. Ithaca, Cornell University Press, 2001.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARTÍN, M.^a Ángeles Pérez. *Ilustres e ilustradas. Académicas de Bellas Artes en España (ss. XVIII-XIX)*. Tese de Doutorado, Universidad de València, 2018.

MATEO, María Cruz Romeo. *Española en la Guerra de 1808: Heroínas recordadas*. In: RODRIGO, Mercedes Yusta; MARTÍN, Ignacio Peiró (comp.). *Heterodoxas, guerrilleras y ciudadanas: resistencias*

femeninas en la España moderna y contemporánea. Zaragoza: Institución Fernando El Católico, 2015. p. 63-83.

MATILLA, J.M: *Estragos de la Guerra*, en: *Goya en tiempos de Guerra*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008, p. 296-297.

_____ *Extraña devoción/Esta no lo es menos*, en: *Goya en tiempos de Guerra*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008, p. 334, 335.

_____ *Lo peor es pedir*, en: Matilla, J.M. y Mena, M.B.: *Goya: Luces y Sombras*, Barcelona: Fundación La Caixa, 2012, p. 200.

_____ *Murió la Verdad/Si resucitará?*, en: *Goya en tiempos de Guerra*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008, p. 348.

_____ *No Quieren*, en: Matilla, J.M. y Mena, M.B.: *Goya: Luces y Sombras*, Barcelona, 2012, p. 208.

_____ *Populacho*, en: *Goya en tiempos de Guerra*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008, p. 314.

_____ *Que valor!*, en: *Goya en tiempos de Guerra*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, p. 286-287.

MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ediciones Catédra, 2007.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *A fotografia como documento - Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico*. *Tempo*, Rio de Janeiro, n. 14, p. 131-151, 2002.

MOLINA, Álvaro. *De mujer fuerte a ciudadana Modelos heroicos femeninos a través del arte del grabado*. In: (COORDS.), Fuente: C. Camarero Bullón y J. C. Gómez Alonso et al. *El dominio de la realidad y la crisis del discurso. El nacimiento de la conciencia europea*. Madrid: Ediciones Polifemo, 2017. p. 77-111.

PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio. *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*. S.d: Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.

REYERO, Carlos. *Alegoría, Nación y Libertad: El Olimpo constitucional de 1812*. Siglo XXI de España Editores: Madrid, 2010.

PÉREZ CANTÓ, Pilar e MÓ ROMERO, Esperanza. *Las mujeres en los espacios ilustrados*. *Signos Históricos*, Vol., n. 13, p. 43-69, 2005. ISSN: 1665-4420.

SÁNCHEZ SOLANO, Jorge. *Museo de los sitios: creación y gestión*. Universidad de Zaragoza, 2018.

SANTOS, MARGARETH. *Desastres do pós-guerra civil espanhola. Uma leitura de Tempo de Silêncio, de Luis Martín-Santos e Nada, de Carmen Laforet*. 2005. 195 f. Tese (Doutorado)- Curso de Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

SAYRE, Eleanor. *The Changing image : prints by Francisco Goya : exhibition, Museum of Fine Arts, Boston, October 24-December 29, 1974, The National Gallery of Canada, Ottawa, January 24-March 14, 1975.* Boston: Museum Of Fine Arts, 1974.

TODOROV, Tzvetan. *Goya à sombra das Luzes.* São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WILLIAMS, Raymond. *Literatura e sociologia: em memória de Lucien Goldmann.* In: *Cultura e Materialismo.* Rio de Janeiro: Editora Unesp, 2011, p.15-42.