



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE ARTES  
CURSO DE ARTES VISUAIS BACHARELADO

CLARICE SOUZA LEÃO ARAUJO

**A REPRESENTAÇÃO DAS BRUXAS NAS OBRAS DE GOYA**

Recife  
2025

CLARICE SOUZA LEÃO ARAUJO

## **A REPRESENTAÇÃO DAS BRUXAS NAS OBRAS DE GOYA**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado à Universidade Federal de  
Pernambuco como requisito para  
obtenção do título de Bacharela em  
Artes Visuais.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Maria Betânia e Silva

**Recife**  
**2025**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Araujo, Clarice Souza Leão.

A representação das bruxas nas obras de Goya. / Clarice Souza Leão Araujo. - Recife, 2025.

39p : il.

Orientador(a): Maria Betânia e Silva

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Artes Visuais - Bacharelado, 2025.

Inclui referências.

1. Francisco de Goya. 2. Bruxas. 3. Assuntos de bruxas. 4. Los Caprichos .  
5. Pinturas Negras. I. Silva, Maria Betânia e. (Orientação). II. Título.

700 CDD (22.ed.)

CLARICE SOUZA LEÃO ARAUJO

-

## **A REPRESENTAÇÃO DAS BRUXAS NAS OBRAS DE GOYA**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado ao Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharela em Artes Visuais.

Aprovado em: 12/03/2025

### **BANCA EXAMINADORA**

---

**Profa.Dra.Maria Betânia e Silva**  
**(Orientadora -UFPE)**

---

**Profa.Dra.Madalena de Fátima Zaccara Pekala**  
**(Membro Interno - UFPE)**

---

**Prof.Ms. Guilherme de Moraes Mendonça Filho**  
**(Membro Externo - Propágulo)**

## **AGRADECIMENTOS**

Gostaria de agradecer à minha orientadora, Maria Betânia, por ter me acompanhado e confiado em mim desde o início, quando o tema desta pesquisa nem mesmo fazia parte dos meus pensamentos, por ter sido o rosto da organização e paciência em face da minha tendência à procrastinação e ansiedade. À minha professora de TCC 2, Jéssica, pelas diversas melhorias e edições sobre o texto. Também agradeço à minha família e amigos pelo apoio, ao longo desta jornada, que me ouviram reclamar incessantemente sobre o processo de escrita, que acabei por, finalmente, descobrir ser muito divertido. E, principalmente, à minha mãe, que para além de sempre ter acreditado no meu potencial, possibilitou-me a indescritível sensação de poder ver as obras do meu artista favorito, Goya, pessoalmente, “ao vivo e a cores”, apesar de isso significar, esperar-me por mais de 4 horas no museu, obrigada.

## RESUMO

Esta pesquisa propõe entender como se dá a representação das bruxas nas obras do artista espanhol Francisco de Goya (1746-1828). Parte da contextualização da vida do artista e de sua época para compreender melhor a origem das obras. Tem como foco principal a análise das obras *'El Aquelarre'* (1798), *'Capricho nº. 68: Linda maestra!'* (1799) e *'El aquelarre o El gran cabrón'* (1820-1823), destacadas para representar, o que considero ser, os principais períodos em que o tema da bruxaria foi explorado com maior intensidade pelo artista. A partir de considerações de Lellis (2022), Ostrower (1997), Todorov (2014), entre outros, é possível estabelecer, por meio da metodologia de interpretação de imagens de Vicente (2008), uma melhor compreensão sobre a figura das bruxas. Chega-se ao entendimento de que o objetivo do artista não seria utilizá-las como meio de moralizar ou doutrinar, mas que representariam, na verdade, as complexas contradições do viver, reflexos de uma visão humanista de Goya ao tecer críticas sobre a sociedade, principalmente em relação aos costumes e superstições da época.

**Palavras-chave:** Goya; Bruxas; ; Assuntos de Bruxas; Los Caprichos; Pinturas Negras.

## ABSTRACT

This research seeks to understand how witches were represented by the Spanish artist Francisco de Goya (1746-1828). It starts with the contextualization of the artist's life and time, for a better understanding of the origin of the artworks. It has as focus the analysis of the artworks 'The Witches' Sabbath' (1798), '*Capricho n.º. 68: Pretty teacher!*' (1799) and '*Witches' Sabbath, or the Great He-Goat*' (1820-1823), chosen to represent, what I consider to be, the main phases that the theme of witchcraft is explored with the most intensity by the artist. Based on the works of Lellis (2022), Ostrower (1997), Todorov (2014), among others, it is possible to have, also with the use of Vicente's (2008) methodology about the interpretation of images, a better comprehension of the witches' figures. It arrives at the conclusion that the goal of the artist was not to use them as a way of moralization nor indoctrination, but actually, to represent the complex contradictions of living, they are reflections of the humane point of view as Goya criticizes society, especially in regards of the traditions and superstitions of the time.

**Keywords: Goya; Witches; Caprichos; Witch Affairs; Dark Paintings.**

## SUMÁRIO

<b>1 - INTRODUÇÃO.....</b>	<b>09</b>
<b>2 - FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES.....</b>	<b>11</b>
<b>2.1 A grande enfermidade.....</b>	<b>18</b>
<b>3 - AS BRUXAS DE GOYA.....</b>	<b>21</b>
<b>3.1 “Asuntos de Brujas para la Alameda de Osuna”.....</b>	<b>22</b>
<b>3.2 “Los Caprichos”.....</b>	<b>27</b>
<b>3.3 “Las Pinturas Negras”.....</b>	<b>30</b>
<b>4 - CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>32</b>
<b>5 - REFERÊNCIAS.....</b>	<b>36</b>

Eu já não temo as bruxas, nem os duendes, nem os fantasmas, nem os gigantes fanfarrões, nem os poltrões, nem os larápios, nem qualquer tipo de ser, não temo nada nem ninguém, exceto os humanos. - Carta de Francisco de Goya a Martín Zapater em fevereiro de 1784 (Todorov, 2014, p.731).

## 1. INTRODUÇÃO

Acredito que, desde pequena, tenho sido refém do mundo fantástico. Isto porque, na infância, contei com referências do mundo da bruxaria, que permaneceram no meu inconsciente, como uma esperança genuína de que algo para além da cortina da nossa realidade pudesse, realmente, existir. Fantasias as quais, vieram através de filmes, livros, jogos e até mesmo de relatos de adultos que tinham gosto por atizar a imaginação e a curiosidade de uma garotinha. Desta forma, com representações tão fortes na minha vida, ao longo dos anos, naturalmente, meus interesses e criatividade foram direcionando-se ao mundo que "se confunde no teor de verdade e realidade" (Valle, 2017, p.3), o mundo que é e o que não é.

Então, ao me deparar com as obras do artista espanhol Francisco de Goya, durante o componente curricular de Gravura, disponibilizado pelo curso de Artes Visuais na Universidade Federal de Pernambuco, acabei desenvolvendo um grande interesse por suas pinturas e gravuras e, principalmente, aquelas que diziam respeito à imagem da mulher, da bruxa e do misticismo. A utilização do grotesco como elemento visual, juntamente com o tema da satirização da condição humana, acabou por ocupar um espaço fixo em meu senso de curiosidade. Além disso, apresentou-se em evidência para mim, a forma como o artista representa os corpos femininos: irregulares, animais e expostos a uma transformação social, de maneira que existem completamente em oposição ao corpo clássico e "liso", desobedecendo os tão exaltados cânones da história da arte. Foi exatamente esse desafio à beleza e à representação das figuras utilizando um "drama corporal" através da imagem da mulher e bruxa, figuras presentes no repertório pessoal desde a infância, que surgiu a importância de aprofundar meus conhecimentos no que diz respeito ao tema, no âmbito acadêmico.

Além disso, é de grande importância que haja uma maior oferta e disponibilização de mais estudos, tendo como falta principalmente os

nacionais, criticando e analisando as obras do artista Goya e, especificamente, no que diz respeito às denotações que essas apresentam sobre o corpo da mulher-bruxa, nelas retratadas. Foram utilizadas quatro plataformas de busca para a identificação de estudos sobre o tema ou correlatos a ele: Anpap, Cartema UFPE, Periódicos Capes e Google Acadêmico. Nos últimos dois, foram selecionados cinco textos. São eles: Areias (2018), Batista (2013), Dantas (2021), Valle (2017) e Silva (2018). Já as buscas na Anpap e Cartema UFPE, mesmo com palavras-chave específicas como Goya, bruxas e grotesco, não foram produtivas.

Assim, uma certa falha no que diz respeito ao acesso e à extensão dos estudos neste tema, torna-se justificativa para que se tenha uma maior socialização de conhecimentos necessários à construção de novos saberes. Afinal, uma abordagem crítica, "impiedosa" e crua foi feita por Goya, principalmente através da série de gravuras Os Caprichos, durante uma época repleta de tradicionalismo, misticismo e censura, sobre os males e vícios de sua sociedade. Dessa forma, a ousadia de retratar no que se refere àquilo que todos viam, porém, não tinham coragem de falar, perante um sistema opressor, continua válido como um exemplo de extrema importância à nossa sociedade contemporânea. Além disso, acredito que com o estudo sobre os corpos femininos presentes nas obras, é possível chegar a um maior entendimento sobre a representação e a visão sobre a figura "da Bruxa, da Bruaca, da Mulher Indisciplinada" (Valle, 2017, p.5) um dos grandes temas presentes nas produções de Goya.

A pesquisa tem como objetivo entender e questionar como se dá a representação de bruxas em 3 obras em que Goya as retrata ou que tem a bruxaria como tema principal. Sendo elas as de título '*El Aquelarre*' (1798) (Figura 7), '*Capricho nº. 68: Linda maestra*' (1799) (Figura 8) e '*El aquelarre o El gran cabrón*' (1820-1823) (Figura 9). As imagens foram escolhidas por meio de uma seleção objetiva e, ao mesmo tempo, subjetiva. Pois, teve como base o interesse pessoal imagético, no que diz respeito apenas às imagens que ofereciam conteúdo suficiente para se relacionar e explorar questionamentos

que dialogassem com o tema da pesquisa.

Ademais, neste trabalho, busquei desenvolver uma pesquisa qualitativa, através da metodologia da análise de imagens fundamentada pela autora Vicente (2008). Dessa forma, foi realizado um levantamento e, após, uma investigação imagética, textual. Nas palavras da mencionada autora "a interpretação das imagens através das séries conexas permitirá o reconhecimento das analogias entre as imagens", a fim de aprofundar a compreensão sobre a representação das bruxas nas obras de Goya.

## **2. FRANCISCO JOSÉ DE GOYA Y LUCIENTES**

Para falar sobre as obras de Goya, acredito que é preciso analisar e entender, primeiramente, os acontecimentos e contextos de seu tempo. Considerado pelo escritor Todorov (2014), um dos principais pintores de sua época, deixou um legado de quase 2 mil obras, entre elas, pinturas, desenhos e gravuras. Com seu estilo distinto e único, expressou-se através de críticas e retratos não idealizados da sociedade de sua época.

Figura 1- O pintor Francisco de Goya. Vicente López, 1826. Óleo sobre tela, 94 x 78 cm.



Fonte: Acervo do Museo del Prado, Madrid. Disponível em <<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-painter-francisco-de-goya/d24dba94-d730-44c5-8b46-1f1732d2b571>> Acesso em 03 dez 2024.

Na imagem acima, tem-se o retrato de Francisco José Goya y Lucientes, aos 80 anos de idade. O quadro, que é de autoria de Vicente López, foi feito para o Museo Real Espanhol como homenagem e reconhecimento de sua relevância, sendo considerado um dos mais emblemáticos já realizados do artista. Goya nasceu, no dia 30 de março de 1746, quando a coroa espanhola ainda pertencia a Fernando VI, na província de Zaragoza, quarto filho do casal Joseph Goya y de Gracia Lucientes y Salvador. Iniciou os estudos artísticos, aos 14 anos, porém começou a se destacar somente após os 30. A fim de buscar notoriedade e prestígio no mundo artístico, foi estudante de pintura e de desenho do mestre José Luzan e tornou-se, posteriormente, em 1763, pupilo do pintor Francisco Bayeu (Todorov, 2014).

Além disso, partiu para a Itália para estudar, numa viagem que durou, segundo Todorov (2014), por volta dos anos de 1769 e 1771. Demorou-se

principalmente na cidade de Roma, onde aprofundou os estudos da figura humana, fortemente influenciados pelo barroquismo presente na época (Lellis, 2022). Em 1773, casou-se com Josefa Bayeu, irmã do mestre de pintura e, dois anos depois, mudaram-se para Madrid.

Os primeiros quadros do artista tratavam de temas religiosos por serem encomendas da Igreja, os quais, segundo, também, Todorov (2014), faltavam-lhe originalidade. Vale ressaltar, que na Espanha da época, havia duas principais opções de trabalho para os artistas, ou trabalhavam para a Igreja ou para a Corte. Estes eram os dois poderes reinantes que tinham controle absoluto sobre as questões do país, entre elas, a educação e a censura (Ostrower, 1997). Ou seja, também eram as duas instituições onde o artista poderia encontrar estabilidade financeira. No entanto, em relação à Igreja, Goya procurou afastar-se, logo de início, pelas palavras de Ostrower (p.15, 1997): “o que mais tarde viria a cristalizar-se em seus sentimentos anticlericais, não obstante, ou talvez precisamente em virtude de seu profundo misticismo, numa visão de mundo panteísta sensual-espiritual”.

Um ano após sua chegada à capital espanhola, agora membro do clã Bayeu, o que lhe garantia certo prestígio, foi encarregado de pintar os cartões para a tapeçaria da Real Fábrica de Madrid. Isto é, seus desenhos serviam de referência para os bordados dos tapetes, tarefa que não era valorizada, nem bem remunerada, comenta Lellis (2022). Neles, com temas escolhidos pelos financiadores, conforme descreve Areias (p.32, 2018) "Retratou cenas da vida cotidiana, festas, estações, a vida das pessoas mais simples" (Figuras 2 e 3). Ao longo de sua jornada, nesta tarefa, é perceptível que Goya começa a se posicionar quanto às questões sociais. Como por exemplo, inserindo, em seus trabalhos, camponeses em cenas que tradicionalmente são compostas apenas pela nobreza (Lellis, 2022) e simbolizando, como na Figura 3, o poder das mulheres sobre o homem, tema que também vai estar presente em outras obras como nas séries de gravuras dos Caprichos e dos Disparates.

Figura 2- *La vendimia o El Otoño*. Francisco de Goya, 1786. Óleo sobre tela, 267,5 x 190,5 cm.



Fonte: Acervo do Museo del Prado, Madrid. Disponível em <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-vendimia-o-el-otoo/3fdc2d25-e302-42ec-9ac5-6216ca7bfe74>> Acesso em 06 dez 2024.

Figura 3- *El pelele*. Francisco de Goya, 1791 - 1792. Óleo sobre tela, 267 x 160 cm.



Fonte: Acervo do Museo del Prado, Madrid. Disponível em <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-pelele/a1af2133-ff7b-4f47-a4ac-030cb23cb5b6>> Acesso em 06 dez 2024.

Ademais, Goya utilizou as obras de Velázquez como fonte de estudo, o que influenciou sua forma de pintar. Isto o destaca e o diferencia dos demais exemplares da época, que eram tomados pelos estilos neoclássico e, posteriormente, romântico. Segundo Todorov (2014), Goya tem consciência de que seu estilo vai contra os cânones de sua contemporaneidade e por isso, seus

quadros seriam criticados por parecerem “pinturas inacabadas”.

De acordo com Areias (2018), simultaneamente à fazedura dos cartões que serviriam de modelo às tapeçarias da corte, Goya se firmou no mundo artístico como retratista dos nobres e ganhou fama retratando integrantes da realeza, políticos e comandantes. É possível observar sua passagem como retratista, por meio da Figura 4. Este foi um dos primeiros trabalhos, que lhe foi encomendado, por uma figura importante, o político Floridablanca. Segundo a *Fundación Goya En Aragón*, no ano de 1776, o Conde de Floridablanca foi nomeado Primeiro-Secretário do Estado e em 1783, quando Goya o imortalizou em seu retrato, o Conde estava no que foi considerado o zênite de seu poder. Desta forma, ansiando por aprovação, Goya não mediu esforços para tentar lisonjeá-lo. “Será por tal razão que o retrato nos deixa uma impressão de inabilidade?”, questiona Todorov (2014, p.12), o autor estende seu comentário sobre a pintura: “O pintor quer significar tantas coisas que o quadro se torna inelegível”.

Figura 4- *El conde de Floridablanca*. Francisco de Goya, 1783. Óleo sobre tela, 262 x 166 cm.



Fonte: Acervo da Fundación Goya en Aragón. Disponível em <<https://fundaciongoyaenaragon.es/eng/obra/el-conde-de-floridablanca/332>> Acesso em 19 dez 2024.

Já em 1779, durante o reinado do rei Carlos III, foi nomeado ao cargo de “Pintor junto ao Rei”, onde ascendeu, progressivamente, até ser consagrado com o cargo de “Primeiro Pintor da Câmara do Rei”, em 1799. Paralelamente, foi nomeado membro da Academia de Bellas Artes de San Fernando, em 1780, do qual tornou-se subdiretor em 1785 e diretor em 1795 (Todorov, 2014).

Apesar da aproximação e dos serviços prestados, sabemos sobre sua insatisfação para com a elite e a corte, que fica explícito em relatos como:

Quero fazer o que me agrada, e que vá à merda aquele que leva em conta o mundo e as fortunas da corte, vejo bem claramente que os ambiciosos não vivem, que nada sabem do lugar onde vivem - Carta de Francisco de Goya a Martín Zapater em 20 de outubro de 1781 (Areias, 2018, p. 32 apud Todorov, 2014, p.283).

Mesmo com sua insatisfação, por causa do convívio, Goya estava ligado à elite, que logo mostrou-se entusiasta aos pensamentos iluministas. Aliado aos *esclarecidos*, isto é, como se denominava na Espanha, grupo de pensadores e literatos partidário das Luzes, Goya “foi um homem envolvido com a sua sociedade” (Lellis, 2022, p.13). Lellis (2022) expande seu comentário sobre o tema ao dizer que “Goya foi um artista que seguiu as regras e códigos de conduta que eram esperados no meio em que circulava — e porque precisava continuar em seu cargo”(Lellis, 2022, p.21). Assim, uma vez atingido o renome e, finalmente, um salário de alto nível, continuou fazendo os trabalhos convencionais que lhes eram encomendados, mas também, criou suas próprias regras e trabalhos. Por conseguinte, tendo em vista uma maior estabilidade financeira, Goya sentiu-se mais à vontade para, finalmente, usar suas pinturas como um meio de denúncia e de expor os preconceitos e superstições da época explorando ainda mais seu traço próprio e os posicionamentos que expunha discretamente nos cartões de tapeçaria.

De acordo com Lellis (2022), o fato do artista ter vivido longevamente até

os 82 anos, acontecimento incomum para época, tendo como data de óbito o dia 16 de abril de 1828, tal fato proporcionou a Goya uma visão amadurecida e única do tempo. Assim, sua melancolia e insatisfações seriam o reflexo da sua consciência sobre o homem de seu tempo, pois, pôde acompanhar a mudança política e social da Espanha, a queda da monarquia, a invasão das tropas francesas, os massacres do povo, a derrota dos franceses e novamente, o retorno da velha monarquia e da Inquisição. O resultado de toda esta trajetória é visto em suas obras, principalmente após sua enfermidade, nas quais expôs, com sarcasmo e ironia, os medos dos homens e também seus próprios medos (Lellis, 2022, p.13).

Dessa forma, entender o percurso profissional e pessoal do artista Goya, mostra-se importante pois demonstra que mesmo com uma carreira bem definida e uma posição social digna entre os nobres, Goya não deixou de expressar sua individualidade e questionamentos. Sua sensibilidade e autoconsciência o destacava como artista, características que foram ainda mais aguçadas após sua enfermidade.

## **2.1 A grande enfermidade**

Muito se fala sobre o dramático período pelo qual Francisco de Goya passou em 1792. Neste ano, o artista foi assolado por uma doença que o deixou surdo e quase o levou à morte. A doença, da qual não se conhece a natureza, o transforma drasticamente, reforçando ainda mais um sentimento já pré-existente no artista, a solidão. Assim sendo, este momento é considerado o mais importante de sua vida e carreira. Neste sentido, a autora Lellis comenta sobre as ocasiões que influenciaram a transformação do artista:

A transformação que se percebe nas obras de Goya ao longo dos anos se deve a vários fatores, como o crescimento e o amadurecimento do homem, a mudança política e social que Goya observou e viveu em seu país, a crença e a descrença na razão, as guerras e massacres que aconteceram na Espanha e em grande parte da Europa e, também, a surdez, o que lhe

causou o maior de todos os exílios. Essa transformação está visível nas obras e na maneira como Goya passou a viver, a representar e a ilustrar suas obras (Lellis, 2022, p.50).

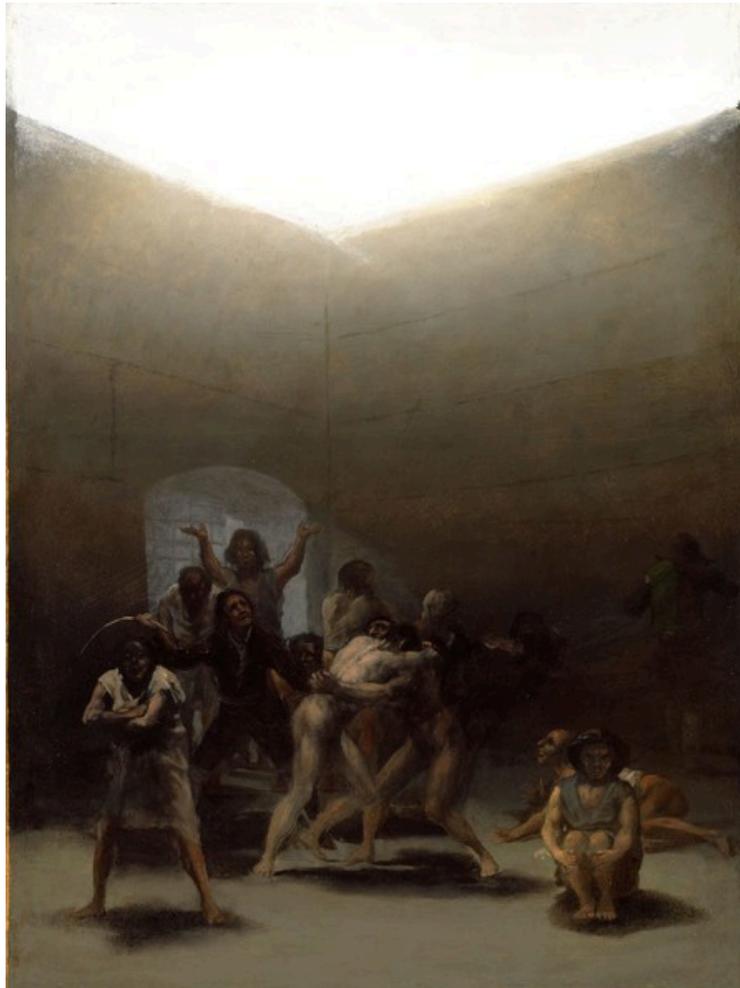
Ademais, diversos autores gostam de comparar a situação de Goya a seu contemporâneo, Beethoven. Dois talentosos artistas, acometidos por uma surdez que os forçaram a imergirem mais ainda em seus respectivos meios artísticos. Em um comentário sobre a doença, Todorov fala: "a morte da audição, levou também ao segundo nascimento do pintor" (2014, s/p), modificou sua relação com a pintura e a arte, levando-o ao que os estudiosos consideram o auge de sua carreira artística, diferenciando-o de seus predecessores. Um dos argumentos para tal consideração, segundo o autor Matilla Rodriguez (2008, p.170-171), é que, após tal virada, "as obras são realizadas pela própria vontade do artista nas quais representaria, sem limites a imaginação e a criatividade, suas mais íntimas vivências, inquietudes e ocorrências."

Sendo assim, a perda da audição, juntamente com a intensificação de sua taciturnidade, do seu sentido visual e de uma busca interna dos sentimentos enfatizaram a necessidade de Goya pela imaginação e fantasias. Portanto, para o artista já não bastava mais apenas a representação do mundo real em paisagens, retratos dos nobres ou cartões para tapeçarias. O próprio Goya comenta sobre tal circunstância na carta que destinou a seu amigo, Martín Zapater, em 1798, em que descreve sobre uma necessidade de "inventar a pintura" (Silva, 2018, p.136 apud Goya).

É nesse momento, que Goya finalmente se sente livre para pôr em prática seus desejos e crenças antigas de que não deve existir opressão nem regras na pintura. De acordo com Todorov (2014, s/p), "aquilo que fez a desgraça de Goya produziu a felicidade dos incontáveis espectadores de suas imagens, pois é a partir desse momento que o ambicioso pintor de talento se torna um gênio". Assim, seu estilo muda, sua visão passa do objetivo para o subjetivo, fica mais dramático com o uso intenso do claro-escuro e com maiores tensões espaciais que geram, conseqüentemente, maiores tensões emocionais, parafraseando

Ostrower (1997). Um exemplo desta época de transição, é a série de quadros de gabinete, na qual o artista pinta como uma forma de auto expressão e ocupa sua imaginação com observações que não teriam espaço em suas encomendas tradicionais. A Figura 5 é uma das onze pequenas pinturas feitas.

Figura 5- *Corral de locos/Patio en una casa de locos*. Francisco de Goya, 1794. Óleo sobre tela, 43 x 32 cm.



Fonte: Acervo da Fundación Goya en Aragón. Disponível em <<https://fundaciongoyaenaragon.es/eng/obra/corral-de-locos/536>> Acesso em 26 dez 2024.

Sobre tal série de quadros, Ostrower (1997) comenta:

A temática trata do mundo psíquico, do visionário e alucinatório, das sinuosas vastidões do irracional, com suas contradições, seus desejos e sonhos, a ambiguidade de suas fantasias, suas angústias e os pesadelos beirando a loucura

(Ostrower, 1997, p.16).

Assim, forma-se a concepção de que a arte não seria mais utilizada apenas para a reprodução do mundo visível, mas também, e principalmente, para a *invenção* de pensamentos e ideias, "o artista deixa de ser um mero copiador adquirindo o título de inventor" (Batista, 2014, p.18).

A autora Ostrower (1997) intitula este período como a semente da série de gravuras '*Los Caprichos*', através da qual Goya busca registrar os fantasmas que estavam atormentando seu juízo. Neste conjunto de gravuras, vemos a consequência da jornada espiritual pela qual Goya passou, após a enfermidade e as aflições. O resultado é uma série em que o artista não modera suas críticas, repleta de fantasia, imaginação e inventividade que mistura os elementos da feiura e da sátira para retratar e criticar os males e vícios de sua sociedade.

### **3. AS BRUXAS DE GOYA**

Segundo Cruxen (2022), somente aos 50 anos de idade, em 1795, as bruxas aparecem na obra do pintor espanhol Francisco José de Goya y Lucientes, e, a partir desse momento, sob diferentes abordagens, elas estarão presentes até o fim de sua vida. No entanto, para este trabalho, foram escolhidas apenas três imagens (Figuras 7, 8 e 9), a fim de representar os períodos em que o tema da bruxaria foi explorado com maior intensidade pelo artista espanhol. O período inicial, está compreendido entre os anos 1797 e 1798, nos quais produziu os '*Asuntos de brujas para la Alameda de Osuna*' e '*Los Caprichos*' e, posteriormente, entre os anos 1815 e 1824, quando produziu '*Las Pinturas Negras*'.

Ainda segundo Cruxen (2022), as bruxas de Goya podem ser interpretadas pelo menos sob três expressões. A primeira, sendo a partir do gosto da aristocracia madrilenha, em que a bruxaria e os sabás eram vistos como algo curioso e divertido, tendo como exemplo os '*Asuntos de brujas*'. Já a segunda,

de crítica social, “partia de uma perspectiva ilustrada contra o obscurantismo da Igreja, as superstições do povo e o autoritarismo dos poderes seculares e religiosos”, esta, é representada pela série “*Los Caprichos*”. E a terceira, e mais intimista, onde o artista expôs seus próprios monstros em “*Las Pinturas Negras*”.

### 3.1 “Asuntos de Brujas para la Alameda de Osuna”

Após o período de conturbação e enfermidade, Goya não parou a sua produção, continuou recebendo encomendas de pinturas e retratos. Nesta época, chegou até mesmo a receber pedidos com temas sobre a bruxaria e seres sobrenaturais, que permitiram o artista explorar sua imaginação, assim como possíveis fantasias e medos.

De acordo com Silva (2018) e Lellis (2022), o primeiro caso onde Francisco de Goya retratou monstros e seres irreais foi por meio do quadro *San Francisco de Borja assiste a un moribundo impenitente* (Figura 6), em 1788, antes mesmo de sua enfermidade. O assombroso quadro, feito para a Catedral de Valência, onde permanece até hoje, foi de encargo da duquesa de Osuna.

Figura 6: *San Francisco de Borja assiste a un moribundo impenitente*. Francisco de Goya,

1788. Óleo sobre tela, 350 x 300 cm.



Fonte: Acervo da Fundación Goya en Aragón. Disponível em <<https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/san-francisco-de-borja-asistiendo-a-un-moribundo/127>> Acesso em 19 dez 2024.

Ademais, Lellis (2022) cita Hughes (2007) para dizer que esta pintura é considerada como uma das primeiras obras de Goya, na qual os demônios “desempenham um papel principal”. Nela, observamos a figura de um padre em pé, à beira da cama de um moribundo que está sendo atormentado por criaturas demoníacas que ladeiam seu leito, à espera do último ato, do “fechamento da cortina”. O enfermo é representado deitado no canto esquerdo da tela, semi-nú, envolto apenas por lençóis. Já o padre, que se encontra no lado direito do quadro, de típica vestimenta preta, está afastado dele, próximo apenas de seus pés, enquanto segura um crucifixo em sua mão direita ao mesmo tempo em que

a esquerda permanece aberta, espalmada. De acordo com a leitura de Lellis (2022, p.80) sobre a cena, “É possivelmente uma extrema-unção dada pelo Santo, ou até mesmo o exorcismo, onde, à espera de sua morte, estão os seres demoníacos”. Repare-se no modo como a cortina parece dividir a cena em contradições: o claro e o escuro, a cortina e a janela, o que se vê e o que não vê, o padre e os demônios, o pecado e a salvação, morte e vida. Assim, o artista cria tensões internas na imagem gerando um drama comovente, característica que Goya vai continuar a explorar em suas outras obras.

Apesar da bruxaria ser considerada como ignorância popular no final do século XVIII, a aristocracia esclarecida espanhola tinha muita curiosidade e interesse sobre o tema, diz Cruxen (2022). O autor comenta ainda que a bruxaria era assunto compartilhado com grande interesse nas rodas de conversas das altas classes sociais. Isso porque, existia uma atração por questões relacionadas ao ocultismo e mistérios paranormais e não era raro os nobres que colecionavam obras sobre o tema por diversão.

“Ricos, estudados, educados e interessados em assuntos das artes e das ciências, a família (duque e duquesa) era completada por quatro filhos, mantinham um teatro em seu palácio e adoravam música”, comenta Lellis (2022, p.35-36) sobre a família Osuna, que juntamente à família real, tornaram-se um dos principais patronos do artista espanhol. Goya os conheceu em 1785, mas, à medida que o pintor foi aprofundando seu relacionamento com a família, foi convidado a pintar quadros para decorar as paredes do Palacio Alameda (Lellis, 2022). Para além dos retratos, Goya utilizou temas como a caça e a tourada, até que em 1797 e 1798, Goya produziu um grupo de quadros com o tema de feitiçaria para os Osuna (Lellis, 2022, p.36).

A série foi então intitulada “Asuntos de brujas para la Alameda de Osuna”. Foram feitos no total, seis quadros com o tema de bruxaria para decorar a casa de campo dos Osuna, sendo eles: ‘Vuelo de brujas’ (1797), ‘El Aquelarre’ (1797-1798) (Figura 7), ‘Escena de brujas’ (1797-1798), ‘La cocina de las brujas’ (1797-1798), ‘El hechizado por fuerza’ (1798) e ‘El burlador de Sevilla’ (1797-1798).

Figura 7- *Sabá das bruxas/ El aquelarre*. Francisco de Goya, 1797-1798. Óleo sobre tela, 43 x 30cm.



Fonte: Acervo do Museo Lázaro Galdiano, Madrid. Disponível em <<https://museolazarogaldiano.blog/2011/10/18/el-aquelarre-goya-mejores-pinturas-museo-lazar-o-galdiano/>> Acesso em 07 jan 2025.

*El Aquelarre*, representado na Figura 7, é, possivelmente, a pintura mais conhecida da série. Nela, vemos um ritual de bruxaria acontecendo sob a luz do luar e em seu centro está o diabo, representado pela figura do bode. Este, é

coroado com folhas de videira que, segundo a *Fundación Goya en Aragón*, aludem à iconografia de Baco e ao seu redor, reúne-se um grupo de mulheres. Utilizando de elementos da natureza, da luminosidade e das cores claras e vivas como o amarelo e o verde, presentes no primeiro plano, assim como o grupo de figuras femininas cobertas por túnicas brancas, inseridas no fundo da imagem, que dão um ar de pureza e ingenuidade, e, até mesmo, pela similaridade da figura do bode com o deus-bode pagão, Pã, Goya insere o observador numa ilusão de óptica. Neste sentido, a partir destes elementos, a obra quase aparenta representar uma cena bucólica e festiva, possivelmente direcionada aos olhos aristocráticos que buscavam diversão. No entanto, basta observar os detalhes, que a ilusão é abandonada. Repare-se nos rostos desfigurados, os morcegos que voam sobre as cabeças das mulheres de túnicas, cadáveres infantis e corpos de bebês recém-nascidos amontoados em uma vara que são oferecidos ao bode. A obra toma outro significado, um ritual bizarro onde os mais profanos atos parecem estar em ação.

De acordo com a *Fundación Goya en Aragón*, a inspiração para este quadro possivelmente vem do texto com anotações humorísticas que Leandro Fernández de Moratín fez em 1812 sobre o “*Auto de Fe*” de Logroño<sup>1</sup> (1610), que se encontrava na biblioteca dos duques de Osuna. O texto conta sobre as mulheres que envenenaram seus filhos em homenagem ao diabo. Por conseguinte, há uma inversão de lógica com o fato de que cabe à mulher o papel de cuidar dos filhos, tornando a figura da bruxa em “uma criatura hedionda, antinatural”. Este fator se agrava, visto o alto índice de mortalidade infantil da época por motivos como doenças e má nutrição. Tais acontecimentos, fortaleceram ainda mais os esteriótipos do infanticídio e do canibalismo de crianças, relacionados às bruxas. Todavia, tendo perdido cinco

---

<sup>1</sup> Conforme Gustav Henningsen (2012) e Mikel Azurmendi (2012), quando o processo de Logroño inicia, em 1609, a palavra *aquejarre* só existia como topônimo, como nome de determinados prados: *akelarre* (prado do macho cabrío/bode) ou *alkelarre* (prado das flores de alka). Esta palavra aparece pela primeira vez na documentação da Inquisição em uma carta do Tribunal, em Maio de 1609, em que os inquisidores escrevem que estão ocupados com *juntas de brujas y aquejarres*, celebrados por toda Navarra [...] A bruxaria satânica ou as bruxas como uma seita secreta maléfica eram desconhecidas no País Basco e Navarra antes do Processo de Logroño. Este conceito foi introduzido pelos inquisidores (Cruxen, 2022 <https://wp.ufpel.edu.br/poiema/texto-as-bruxas-e-aquejarres-na-obra-de-francisco-de-goya/> acesso 14 jan 2025).

dos seis filhos que teve com Josefa Bayeu, esta imagem da bruxa ladra de bebês é significativa não apenas para o povaréu espanhol, mas também para o próprio artista.

### 3.2 “Los Caprichos”

Segundo Matilla (2008), no dia 6 de fevereiro de 1799, foi publicado, no *Diario de Madrid*, o anúncio da venda das 80 gravuras que formam a série dos *Caprichos*. Nela, o artista retratou os mais diversos personagens de sua sociedade, de prostitutas a bispos, de idosos a políticos e militares, em cenas que buscam fazer críticas sociais e políticas. Assim, o artista “transforma os próprios homens em bestas primitivas, na maior das críticas a toda humanidade” (Lellis cita Passetti, 2022, p.51). Não obstante, Goya não poupou nem a si mesmo de suas críticas. Este é o caso do famoso *Capricho nº 43: El sueño de la razón produce monstruos* (1797-1799), no qual o pintor é representado dormindo sobre sua escrivaninha enquanto bichos e monstros, possivelmente criados pelo seu sonho, o rodeiam e sobrevoam. Esta lâmina, reflete bem o objetivo da série, pois em seguida explicita:

La fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles; unidas com ella, es madre de las artes y origen de sus maravillas (A fantasia desligada da razão produz monstros impossíveis; unida com ela, é a mãe das artes e origem de sua maravilha) (Ostrower, 1997, p.16 cita Goya).

Goya procurou explorar seus sonhos, pesadelos e reflexões, colocando em conflito a fantasia e a razão. Nota-se que jamais procura moralizar ou doutrinar, como defende Ostrower (1997), no entanto, bruxas e monstros tomam o formato de pessoas comuns e, apesar de não fazerem parte do real, elas mostram como o artista via o povo ao seu redor. Neste sentido, o artista mostra o mundo não como era de fato, mas sim como o via, tornando visível o invisível.

A bruxaria e feitiçaria vão ser temas constantes e, de acordo com Lellis (2022), vão ser encontrados em 25 lâminas da série. Um de seus exemplares é

o *Capricho n.º 68: Linda maestra* (1799), exposto na Figura 8.

Figura 8- *Capricho n.º 68: Linda maestra*. Francisco de Goya, 1799. Gravura, ponta seca, água-tinta polida sobre papel avergoado, 20x14 cm.



Fonte: Acervo do Museo del Prado. Disponível em <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/linda-maestra/50d8b8e8-61c8-4e83-ab16-3efc9dedf0f9>> Acesso em 14 jan 2025.

Nesta gravura, Goya representa o tema da bruxaria por meio do voo na

vassoura, onde a bruxa mais velha ensina os meios a mais nova, afinal, maestra significa professora em português. É uma imagem que apresenta poucos elementos visuais, notando-se, principalmente, as figuras das mulheres nuas em seu centro. A figura da frente, apresenta um rosto sofrido e desgastado pela crueldade do tempo, enquanto sua pupila mantém o rosto escondido, numa possível demonstração de medo. Em segundo plano, observa-se a figura de uma coruja acima de suas cabeças, assim como uma pequena árvore no canto inferior, que nos serve de referência para perceber o voo. Já no fundo, avistamos uma paisagem campestre e na base da montanha, figuras não muito discerníveis, do que parece ser um pequeno povoado.

Sabe-se que as mulheres foram fortemente perseguidas pela Inquisição Espanhola, sendo responsabilizadas pelo acontecimento de diversas crueldades, até mesmo pelo assassinato e canibalismo de crianças como vimos nos Assuntos de Bruxas para a família Osuna. No entanto, Goya parece estar ciente da hipocrisia dos estereótipos e superstições sobre estas figuras, como explicita numa carta para seu amigo Martín Zapater ainda em 1784:

Eu já não temo as bruxas, nem os duendes, nem os fantasmas, nem os gigantes fanfarrões, nem os poltrões, nem os larápios, nem qualquer tipo de ser, não temo nada nem ninguém, exceto os humanos (Todorov, 2014, p.731).

Segundo Matilla (2008, p.170-171), “a maior parte das cenas de bruxaria foram interpretadas como alusões satíricas contra a Igreja, seus dogmas, seus mistérios, e sobre as ordens religiosas”. Por outro lado, acredita-se também, que pode haver uma outra leitura para esta gravura de nº68, a da alusão sexual. Neste sentido, o comentário de Lellis (2022, p.56) sobre “a vassoura como símbolo fálico junto da nudez das duas feiticeiras” serviria de argumento quando Matilla (2008) diz que a imagem representaria então a “iniciação sexual da cafetina à jovem prostituta, tornando mais incisiva a expressão do pintor: Linda Maestra!” (Matilla, 2008, p.170-171).

### **3.3 “Las Pinturas Negras”**

As Pinturas Negras é uma série composta por 14 obras feitas diretamente no revestimento das paredes do *Quinta del Sordo* (sítio do surdo), casa que Goya comprou em 1819, ano em que quase morreu em decorrência de uma enfermidade grave, pela segunda vez. O fato de terem sido feitas sobre paredes e não em quadros, indica que o pintor não tinha interesse em compartilhá-las com o público. Isso porque, o período de produção das Pinturas Negras é considerado, por Ostrower (1997), um dos mais intimistas do pintor espanhol. As obras são reflexos de seu momento de isolamento e, neste sentido, Lellis (2022) cita:

Se as Pinturas negras decoravam a Quinta del Sordo é porque elas estavam numa relação direta com o homem que morava ali. Goya faz emergir os monstros que tem dentro de si e que percebe no mundo, dando-lhes uma existência visual. Reveste com eles as suas próprias paredes e assim instaura simbolicamente uma luta que, perdida de antemão, deve ser travada sem descanso. Em verdade a razão não pode, não deve dormir (Lellis, 2022, p.73 apud Coli, 1996, p.310-311).

Nesta série, que recebe seu nome pelos característicos pigmentos escuros e temas sombrios (*Museo Nacional del Prado*), é onde o artista aceita que o obscuro faz parte dos seres humanos e que o fantástico é parte da existência (Cruxen, 2022). Sua temática é trágica, “são terríveis visões: pessoas deformadas, cenas de pura melancolia, repletas de simbologia e emoção”, como disse Lellis (2022, p.72). Neste sentido, em relação ao tema da série, Ostrower (1997) comenta:

Goya mostra cenas de violências, ignorância e hipocrisia. [...] A voracidade de velhos engolindo uma sopa. Saturno devorando seu próprio filho. Uma missa sendo transformada em um ritual satânico e grotesco, celebrada por um bode preto à frente de um povo crédulo e boquiaberto. Baixeza e mais baixezas (Ostrower, 1997, p.31).

As obras, as quais Ostrower se refere à cima são, respectivamente, *Dos viejos comiendo* (1820 - 1823), *Saturno* (1820 - 1823) e *El aquelarre o El gran cabrón* (1820 - 1823) (figura 9).

Figura 9- *El aquelarre o El gran cabrón*. Francisco de Goya, 1820-1823. Óleo sobre revestimento de parede transferido para tela, 140,5 x 435,7 cm.



Fonte: Acervo do do Museo del Prado, Madrid. Disponível em <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-aquelarre-o-el-gran-cabron/09559184-cfeb-48fe-8acc-89b070b64d92>> Acesso em 16 jan 2025.

Acredita-se que a obra acima tenha pertencido a uma das paredes mais importantes da planta baixa da Quinta del Surdo, segundo o *Museo del Prado*, e, de acordo com Lellis (2022), este estaria em sua sala de jantar. A pintura revela uma reunião noturna, que conta com a presença de mulheres feiticeiras, jovens e velhas e também, do diabo, que aparece como figura principal simbolizado pela tradicional imagem do bode preto. Seu tema e título podem até lembrar a pintura feita para os Osunas (figura 7), porém a linguagem utilizada é bastante discrepante. Pois, como defende Cruxen (2022):

Ao contrário das bruxas de *Los Caprichos* ou *Asuntos de Brujas* (nas Pinturas Negras) não há espaço para a sátira e o cômico, caracteriza-se não como uma pintura fantástica, mas fantasmagórica, que apresenta uma atmosfera, sufocante, macabra e obscura, com multidões de personagens grotescos e deformados (Cruxen, 2022, s/p).

A figura abandona a visão do imaginário popular e das críticas inteligentes feitas previamente. O novo horror que Goya apresenta, está evidente nas expressões de todas as participantes do ritual. É o trágico misturado ao desespero. Parafraseando a autora Ostrower (1997), Goya não nega a realidade, nem tenta embelezá-la, enfrenta-a cara a cara, e sua consequência é vista até mesmo em obras que retratam a mais pura fantasia, como em *El aquelarre*. Esta série, é o ponto de culminância em que há dissolução da forma em favor do conteúdo (Lellis, 2022, p.70 apud Sureda, 2008, p.104). Em tons de cinza e ocre, as figuras presentes na tela são meras sombras projetadas por meio de excessivas pinceladas de tinta escura, ressaltando ainda mais as expressões de cólera.

#### **4. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Inicialmente, esta pesquisa teve como objetivo analisar as figuras das bruxas apenas na série *Los Caprichos*. No entanto, a partir dos estudos feitos sobre Goya, foi descoberto, então, seu interesse para com os temas do misticismo, bruxaria e feitiçaria e como estes foram retratados com tamanha complexidade e profundidade ao longo de sua carreira. Assim, a pesquisa ampliou-se a fim de compreender a trajetória destes temas nos períodos em que foram explorados com maior intensidade por Goya. Como resultado, para representar tais períodos, foram escolhidas as obras '*El Aquelarre*' (1798) (Figura 7), '*Capricho nº. 68: Linda maestra*' (1799) (Figura 8) e '*El aquelarre o El gran cabrón*' (1820-1823) (Figura 9). Além disso, apesar de ter sido feito uma contextualização da vida do artista, foram deixadas de lado diversas outras obras extraordinárias e importantes, não apenas para a carreira de Goya como também para a história da arte ocidental, que não se encaixavam com as finalidades desta pesquisa. Como por exemplo, o restante das obras das séries já mencionadas e também a visionária representação das dores e horrores da guerra feitas em *Desastres de la Guerra*, que ficam como propostas para outros estudos.

Há séculos, as bruxas têm estado presente na arte e no imaginário popular ocidental. No entanto, segundo Cruxen (2022), na Espanha da época de Goya, não havia a tradição de ilustrar bruxas nas artes, pois este era um costume do norte da Europa, de onde origina, por exemplo, o pintor Hieronymus Bosch. Apesar de ambos os artistas, Bosch e Goya, terem representados criaturas e monstros fictícios em suas obras, o que os distingue é o cenário em que inserem tais criações. Como disse Cruxen (2022), as criaturas de Bosch viviam em um universo imaginário, enquanto as de Goya não provinham de outro mundo, representavam seres da nossa realidade. Todorov resume tal pensamento com a frase “Bosch introduz os homens em seu universo infernal, Goya introduz o infernal no universo humano” (Cruxen, 2022 apud Todorov).

Das visões do inferno de Hieronymus Bosch, no séc XV, até as mais modernas adaptações como *Wicked*, filme lançado em 2024, a bruxa ganhou as mais diversas caras. Já foi monstro, fera, má, boa, bonita, feia, vítima e vilão. Em meio à tanta multiplicidade, com Goya não foi diferente. O artista as retratou sobre diferentes perspectivas, “ora cômica, ora satírica e até mesmo em gravuras com críticas sociais”, como disse a escritora Haubert em 2022. Dessa forma, uma vez que nos deparamos, na carreira de Goya, com diversas obras em que o tema da bruxaria e da feitiçaria são exploradas como papel principal, é possível buscarmos entender melhor como se dá sua representação.

Monstros. Que monstros? São muitos. Goya abre as comportas de nosso mundo inconsciente, um mundo incomensurável de luz e sombras. Nele encontra um turbilhão de forças ocultas, de desejos inconfessos, de prazeres e tentações, das bruxas que habitam dentro de nós. Mas as coisas não se resumem a um simples preto ou branco; há ambiguidades que são, na verdade, ambivalências. Complexidades. As bruxas não são apenas fantasias ou alucinações. Não, elas fazem parte da nossa realidade. Incorporam uma magia íntima da vida; nunca deixaram de existir com sua magia. Através delas, os homens procuram desesperadamente descobrir algum sentido, algum fio que os oriente no labirinto da vida e os ajude diante de um

destino, cujo mistério não conseguem decifrar. Elas são forças internas poderosíssimas (Ostrower, 1997, p.16-17).

As palavras de Ostrower acima, refletem concisamente o que esta pesquisa procura defender. Pois, assim como Ostrower, acredito que as bruxas de Goya transcendem o sobrenatural, tornam-se parte do real pois são marcadas pela humanidade. Quando Goya começa a inserir monstros, bruxas e caricaturas em suas obras, ele comenta com seu amigo Zapater, na epígrafe que introduz essa pesquisa, que não teme as bruxas nem qualquer tipo de ser, exceto os humanos. Pois, de fato, este medo da humanidade parece ser exatamente o que as figuras das bruxas simbolizam, que são mulheres, humanas e não monstros abomináveis ou sobrenaturais. No entanto, Goya faz isso esclarecendo e jogando luz para tudo que há de mais abominável dentro das pessoas, “lado esse que não pode ser suprimido mesmo pelos mais árduos esforços do Iluminismo” (Haubert, 2022, s/p), pois como diz o ditado popular: ao acender uma vela, criamos uma sombra. De acordo com Ostrower (1997, p.17) este é o lado negativo: “a baixeza e insensibilidade, a ignorância, a crueldade, a violência, e, sobretudo, a hipocrisia cínica, que procura encobri-las com retóricas bombásticas e floreadas”. Ainda utilizando o raciocínio de Ostrower:

Note-se que Goya jamais procura moralizar ou doutrinar. Embora sendo iluminista, ele sequer compartilha a convicção dos pensadores do Iluminismo, de que os homens, como seres racionais, possam ser persuadidos pela razão crítica, tornando-se, então, melhores. Ou que, deste modo, as bruxas possam ser erradicadas (Ostrower, 1997, p.17).

Portanto, trago como comparação o famoso romance publicado em janeiro de 1818, exatamente 10 anos antes da morte de Goya, escrito pela inglesa Mary Shelley, *Frankenstein ou O Prometeu Moderno*. O livro conta a história de um Monstro com aparências quase humanas, criado pelo Dr. Victor Frankenstein. É sabido, que a história do Monstro, o qual não recebe nome, é uma metáfora sobre a própria condição humana, narra sobre as dificuldades enfrentadas pelo Monstro a partir do momento de sua criação. Apesar de sua figura ser algo que

provoca horror naqueles que o veem, é difícil o leitor não sentir compaixão ao descobrir sobre sua jornada e tentativas de ser compreendido pelo próximo, apesar de seus diversos crimes, incluindo até mesmo assassinato. Pois, é assim que vejo a situação paradoxal na qual as bruxas de Goya estão inseridas. São figuras horripilantes em corpos bestializados, mas, por trás, se reconhece o reflexo do que já vive em nós.

Ao observar as obras de Goya, é difícil não sentir o peso que carregam. Sua linguagem é expressiva e sensível, seja por causa das críticas que faz, pelas figuras bestializadas ou até mesmo pela paleta de cores mórbidas. Em meio a tanto desespero e pessimismo, principalmente, nas obras mais tardias de Goya, ainda assim, chama-se atenção o modo como o artista aparenta encará-las de frente, com assertividade e honestidade. Pois, vemos o lado negativo de suas figuras míticas e como estas representam a humanidade, com a violência e a ignorância. Mas, vemos também o lado positivo, como abrem as possibilidades da imaginação criativa para o ser humano e que constituem, segundo Ostrower (1997, p.17), “o impulso vital da imaginação, [...] nosso potencial criador”. A mencionada autora, estende seu comentário argumentando que, por mais que saíamos tristes ao ver as Pinturas Negras, saímos também, com renovada coragem. Talvez a inspiração venha por perceber que o artista teve coragem de expressar o que os outros não tiveram, por manter-se firme em suas convicções e aceitar que não existe o belo sem o feio, principalmente, em relação à humanidade. É uma representação que não foge da complexidade que o tema apresenta e vemos o resultado feito com maestria artística equivalente.

Concluo, finalmente, utilizando as palavras da querida artista e autora Fayga Ostrower (1997), que aparenta compartilhar da gratidão pela existência de Goya:

[...] cabe enfatizar que não é sobre a morte que Goya nos fala e sim sobre a vida, sobre os dilemas e as dificuldades no viver a vida, humanamente. [...]. Revelando sua lucidez e paixão, ele nos expõe as complexas e terríveis contradições que existem em nós e o senso trágico do viver. Mas ao mesmo tempo também nos mostra a grande beleza da sensibilidade e da

consciência no ser humano, capaz de reconhecer estas contradições e de compreendê-las — e mais: capaz, mesmo em face delas, de criar. Criar novas formas de arte. Elas representam mundos internos e, como tais, novas realidades humanas e novas dimensões de nossa existência (Ostrower, 1997, p.36).

Seja pelo ponto de vista da curiosidade popular, como as pinturas para os Osuna, seja pela crítica social, imbuída nas gravuras dos Caprichos, ou até mesmo no expurgo de seus monstros pessoais, feitos nas paredes de sua casa, com as Pinturas Negras, as bruxas são figuras repletas de significados e possibilidades, receptáculos “de forças ocultas, de desejos inconfessos, de prazeres e tentações” (Ostrower, 1997, p.16). Por meio das figuras das bruxas, Goya expõe os aspectos que tentamos esconder e negar em nós mesmos, sem procurar moralizar. Talvez por isso, a princípio, rejeitamos sua figura, estranhamos o que representam quando as vemos para além do preto e do branco, para além do asco causado por suas fisionomias. “Monstros. Que monstros?”. Entendo que as bruxas estão em todos nós, são o retrato da humanidade em sua forma mais crua, sejam elas belas ou feias.

## 5. REFERÊNCIAS

AREIAS, Yasmin de Oliveira Silva. **As bruxas de Goya: a representação da feiura nas Artes Visuais**. 2018. 49 f. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Artes Visuais) - Departamento de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/38095>>. Acesso em: 01 out 2024.

BATISTA, Roseane Gonçalves. **Os caprichos de Goya: breve leitura da série através do contexto histórico do artista**. 2013. [28] f., il. Monografia (Licenciatura em Artes Visuais)—Universidade de Brasília, Universidade Aberta do Brasil, Brasília, 2013. Disponível em: <<https://bdm.unb.br/handle/10483/7019>>. Acesso em: 04 fev 2024

CRUXEN, Edison Bisso. **As Bruxas e Aquelarres na Obra de Francisco de Goya: Inspirações e Possibilidades Interpretativas** (Espanha, Séculos XVIII e

XIX). Blog do POIEMA. Pelotas: 07 mai. 2022. Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/poiema/texto-as-bruxas-e-aquelarres-na-obra-de-francisco-de-goya/>>. Acesso em: 20 jan 2025.

DANTAS, Bárbara. **Os Caprichos de Goya**. Vitória, 2021. Disponível em: <<https://www.barbaradantas.com/post/os-caprichos-de-goya>>. Acesso em: 05 fev 2024.

GLENDINNING, Nigel. **Goya y Lucientes, Francisco de**. Fundación de Amigos del Museo del Prado. Disponível em: <<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/goya-y-lucientes-francisco-de/4997b179-627f-4680-9612-13a5162b30e0>>. Acesso em: 03 dez 2024.

HAUBERT, Laura Elizia. **As bruxas de Goya**. 2022. Querido Clássico. Disponível em: <<https://www.queridoclassico.com/2022/10/as-bruxas-de-goya.html>>. Acesso em: 22 jan 2025.

LELLIS, Carla Márcia Basso Bortolini. **O surgimento e a presença de seres irreais nas obras de Francisco Goya**. 2022. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, São Paulo, 2022. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/32445200-56ef-4df6-a97f-ba2a80c38956/content>>. Acesso em: 22 jan 2025.

MATILLA RODRÍGUEZ, José Manuel. **Goya en tiempos de guerra**. Madrid: Museo del Prado, 2008. Pp. 170-171, n. 21. Disponível em: <<https://www.goyaenelprado.es/bibliografia/biblioteca-digital/>>. Acesso em: 04 fev 2024.

OSTROWER, Fayga. **Goya: artista revolucionário e humanista**. São Paulo : Editora Imaginário, 1997. 80p.; ilu.; 21cm.- (Biblioteca do Imaginário).

SILVA, Jason Lima e. **Sobre o Horror Em Goya**. Artefilosofia 13.24 (2018): Artefilosofia, 2018-08, Vol.13 (24). Disponível em: [https://rnp-primo.hosted.exlibrisgroup.com/permalink/f/vsvpiv/TN\\_cdi\\_doaj\\_primary\\_oai\\_doaj\\_org\\_article\\_5c2ee4006d374521a302cd10e8e1ca3d](https://rnp-primo.hosted.exlibrisgroup.com/permalink/f/vsvpiv/TN_cdi_doaj_primary_oai_doaj_org_article_5c2ee4006d374521a302cd10e8e1ca3d). Acesso em: 04 fev 2024.

TODOROV, Tzvetan. **Goya à sombra das luzes**. São Paulo: Companhia das Letras. 2014. Google Books. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=syKoBAAAQBAJ&lpg=PP6&dq=representa%C3%A7%C3%A3o%20das%20bruxas%20nas%20obras%20de%20goya&hl=pt-BR&pg=PP1#v=onepage&q&f=true>>. Acesso em: 22 jan 2025.

VALLE, Bárbara. **A construção da imagem da mulher na arte: O corpo e o grotesco femininos de Goya**. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's World Congress (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017. Disponível em: <[http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499472220\\_ARQU](http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499472220_ARQU)>

IVO\_Goya\_MM\_FG.pdf>. Acesso em: 03 dez 2024.

VICENTE, Tania Aparecida de Souza. **Metodologia da análise de imagens.** Revista *Contracampo*, n. 04, 18 nov. 2008. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17306>>. Acesso em: 20 fev 2024.

VOORHIES, James. **Francisco de Goya (1746–1828) and the Spanish Enlightenment.** In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–, 2003. Disponível em: <[http://www.metmuseum.org/toah/hd/goya/hd\\_goya.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/goya/hd_goya.htm)>. Acesso em: 22 jan 2025.