

# Imagens da Tauromaquia: as gravuras de Goya no MASP

Érica Boccardo Burini<sup>1</sup>

DOI 10.20396/eha.vi14.3341

Objetos artísticos transitam pelo globo, cruzam fronteiras e cada nova morada tem como decorrência embates entre a obra viajante e o ambiente em que pousa, apresentando uma potencialidade de transformação dos agentes mobilizados nesta relação, entre eles indivíduos, instituições e as próprias obras. As transformações são centrais para a presente comunicação, que tem como motivação as diversas imagens da Tauromaquia de Goya, partindo do encontro transcultural fruto da doação feita por Assis Chateaubriand de cinco impressões<sup>2</sup> da primeira edição de 1816 ao acervo do MASP, em 1955.

Mostra-se importante resgatar antecedentes da cidade de São Paulo em relação às touradas para contextualização do olhar sobre as obras. O Largo dos Curros, hoje conhecido como a Praça da República é um importante marco da prática da tauromaquia na cidade desde o século XIX<sup>3</sup>. No entanto, São Paulo teve certo pioneirismo em relação ao restante do Brasil no mérito da proibição das touradas: a cidade proibiu em 1906 o que apenas em 1934 seria uma prática ilegal no restante do país. No entanto, houve uma ameaça à lei instituída em caráter nacional no ano de 1950, com a notável justificativa de diversificação de opções turísticas.

Em 26 de maio de 1950, o jornal carioca *Correio da Manhã* publicou uma extensa reportagem sobre o restabelecimento das touradas no Brasil. Em razão da Copa do Mundo, prevista para ocorrer naquele ano, no Rio de Janeiro, defendia-se a ideia em nome da diversificação de opções turísticas. Chegou-se mesmo a apresentar um projeto de lei no Congresso Nacional, de autoria do deputado Raul Pila, sustentando essa proposta.<sup>4</sup>

O evento é lido sob a perspectiva de Armando Salles, presidente da Sociedade Protetora dos Animais na época, entrevistado pelo *Jornal de Notícias*, para quem a realização de espetáculos de

---

1 Mestranda em História da Arte no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH-Unicamp). A pesquisa conta com apoio CAPES e Fapesp (número de processo 2019/17706-0)

2 As gravuras pertencentes ao acervo do MASP são *Um cavaleiro espanhol mata um touro após ter perdido o cavalo*, número 9; *O famoso Martincho girando um touro na praça de Madrid*, número 16; *Barreira dos mouros feita com burros para proteger-se do touro embolado*, número 17; *Jogam cachorros ao touro*, número 25; *Pepe Illo fazendo a reverência ao touro*, número 29) (MARQUES et al, 1998, p. 52).

3 CRUZ SANTOS; MELO, 2014, p. 43.

4 MÓL; VENANCIO, 2014, p. 93.

touradas representa um retrocesso à barbárie<sup>5</sup>, coerente com o segmento progressista da sociedade paulistana industrial que busca afastar-se do passado rural, em direção à modernização também dos costumes populares e do lazer público.

A breve contextualização das touradas no Brasil introduz os embates subjacentes na questão quanto à tradição e modernidade, urbano e rural, à esfera do público e privado, que influenciam o olhar sobre as gravuras. A instituição que abrigou as obras desde a sua chegada no território nacional foi o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, inaugurado em 1947 com um projeto definido por Assis Chateaubriand, Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi, comparável a uma missão artística, de constituição um espaço cultural experimental e pedagógico, com as Exposições Didáticas de História da Arte, as Vitrines das Formas, e com uma variedade de palestras, cursos e atividades de formação. A coleção também participa desta concepção educativa, com o intuito de apresentação do cânone à população brasileira, e criação de um repertório artístico para o desenvolvimento de uma sensibilidade estética, com obras de grandes mestres que compunham o acervo<sup>6</sup>.

Em 1955 o museu ainda ocupava sua primeira sede, na rua 7 de abril, quando Assis Chateaubriand doou cinco gravuras da Tauromaquia de Francisco Goya, artista que já figurava no museu com importantes pinturas de retratos<sup>7</sup>. No mesmo ano, foi doada a *Colección de las principales suertes de una corrida de toros*, álbum completo de 13 gravuras realizadas por Luis Fernández Noseret em 1795 e concebidas por Antonio Carnicero cinco anos antes. Entre as séries há uma relação muito condizente com o projeto didático do museu. Expressam formas distintas de representação de um mesmo tema, ainda que próximas em data e local, têm técnicas de gravura em metal diferentes, entre a água-tinta e água-forte de Goya e o buril de Noseret. As séries representam as duas principais vocações da gravura em metal: a reprodução, que nesse caso não reproduz pinturas, mas outras gravuras, e a criação, delineando as dimensões do intrincado sistema de ensino, produção, fruição e consumo das imagens gravadas na Espanha *dieciochesca*. A associação didática entre as obras foi reiterada pela exposição mais recente "Papéis Estrangeiros: Gravuras da Coleção MASP"<sup>8</sup>, em 2012, em que foram apresentadas lado a lado, na seção Gravuras de Gênero, reflexo da perspectiva sobre o tema taurino como uma forma de *costumbrismo*, gênero artístico de representação dos costumes

5 SALLES, 1950, p. 6.

6 BARDI, 1981, p.20.

7 Apenas o *Retrato de Don Juan Antonio Llorente* tem a doação posterior às gravuras da Tauromaquia, em 1958. Os demais, o *Retrato de Fernando VII* foi doado em 1947, o *Retrato do cardeal Don Luis Maria de Borbón y Vallabriga* foi doado em 1951, e o *Retrato da Condessa de Casa Flores* foi doado em 1949 (MARQUES et al, 1998).

8 Segundo constam as informações em: <https://masp.org.br/exposicoes/papeis-estrangeiros-gravuras-da-colecao-masp>

tidos como tipicamente espanhóis, ligado à construção da identidade nacional, sendo mais recorrente em estampas populares e na literatura no final do século XVIII<sup>9</sup>.

Além da *Colección* de Antonio Carnicero e da *Tauromaquia* de Francisco Goya, as 30 ilustrações que integram a segunda edição de 1804 do tratado *Tauromaquia o arte de torear a caballo y a pie* de José Delgado, toureiro popularmente conhecido como Pepe Illo, compõem a iconografia mais significativa das touradas no final do século XVIII e início do XIX na Espanha, no âmbito da gravura em metal. As séries representam *suertes*, momentos e movimentos da prática das corridas de touros. Embora as gravuras de Goya também idealizem "princípios, progressos e estado atual das festas de touros na Espanha"<sup>10</sup>, com toureiros célebres, mouros medievais, cavaleiros, e figuras históricas como El Cid e Carlos V.

As imagens do tratado de Pepe Illo, muito próximas do modelo desenhado por Antonio Carnicero, parecem ser o par perfeito para o texto que oferece algumas regras fixas para o toureio, que ruma em direção a uma espécie de ciência regrada, ao mesmo passo que sofre um processo de profissionalização dos toureiros. No prólogo da edição contemporânea do tratado, Gonzalez Troyano<sup>11</sup> compara a linguagem verbal de Pepe Illo a preceptivas neoclássicas, que de modo alargado, podem ser estendidas à linguagem visual adotada por Antonio Carnicero e pelas ilustrações do tratado, ambos mediados por convenções acadêmicas. A composição e o enquadramento centralizados, a luz de claridade geral, o desenho firme e pacato, regulado por fórmulas, oferecem a imagem do toureio como prática ideal e segura.

Uma comparação mais aproximada entre a série de Goya e de Carnicero permite aferir as diferenças. O mesmo momento da tourada é representado: quando jogam cachorros ao touro. Em "Jogam cachorros ao touro", da *Tauromaquia* (figura 01), é representado o momento de covardia, em que o cavaleiro trota para longe do horror da peleja das bestas feras: os cães raivosos e o touro bravo. O desenho tem um grande contraste entre a área mais escura, saturada de linhas, do embate dos animais, e a área mais clara em volta, que engloba o leve desenho de finos traços do cavaleiro em fuga. Na gravura VI da *Colección* (figura 02), a cena é pacata ainda que algo feroz, com a cadela flutuando acima dos chifres do touro. Há um grupo de figuras perfeitamente pacíficas na direita

9 BOZAL, 1982.

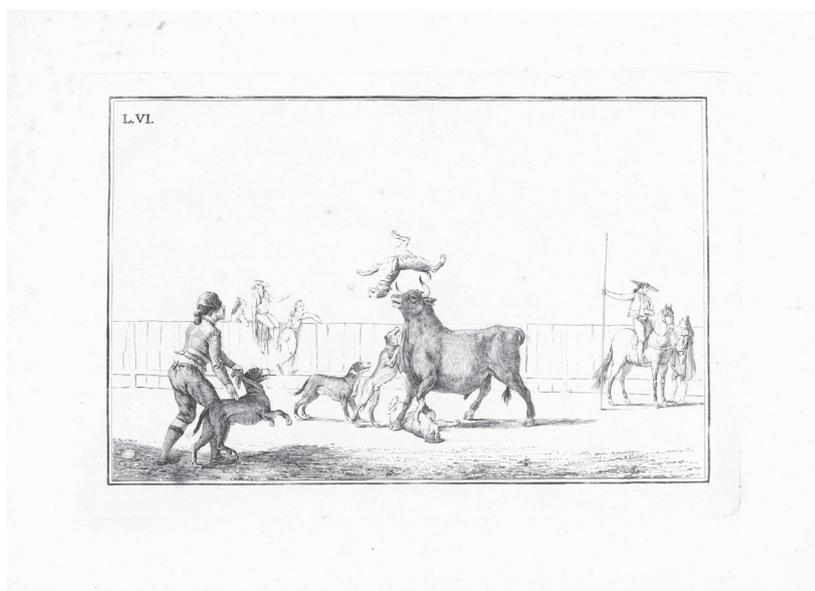
10 Tal como é apresentada a série no anúncio de venda em 28 de outubro, no *Diario de Madrid*, e em 31 de dezembro de 1816, na *Gazeta de Madrid*. "*Colección de estampas inventadas y grabadas al aguafuerte por D. Francisco Goya, pintor de cámara de S.M., en que se representan diversas suertes de toros, y lances ocurridos con motivo de esas funciones en nuestras plazas, dándose en la serie de las estampas una idea de los principios, progresos y estado actual de dichas fiestas en España (...)*" (CARRETE PARRONDO, 2007, p. 34)

11 1994, p. 14.



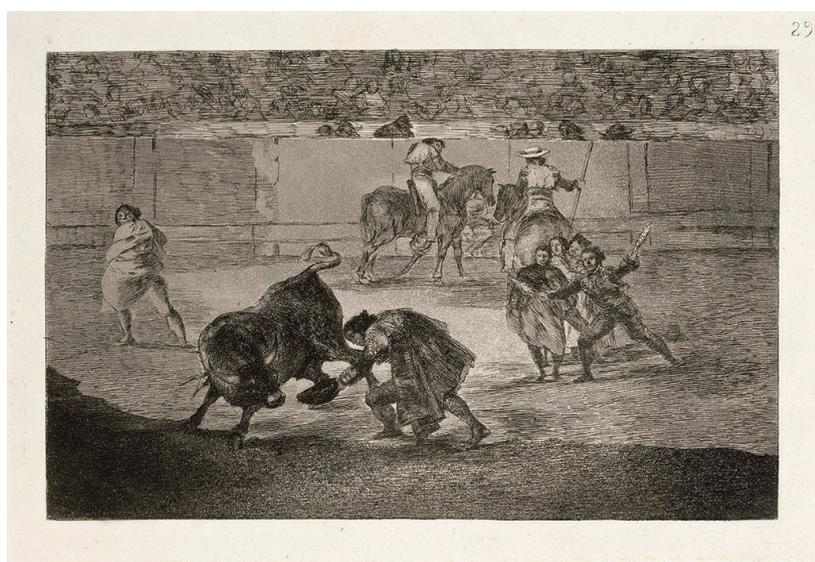
**[Figura 01]** Francisco Goya. *Jogam cachorros ao touro* (da série *Tauromaquia*, 25). 1816. Primeira edição.

Água-forte e água-tinta. 32,5 x 44,5 cm. MASP, Brasil.



**[Figura 02]** Antonio Carnicero. *IV* (da série *Colección de las principales suertes de una corrida de toros*). 1790.

Água-forte e buril. 28 x 40 cm. Biblioteca Pública de Ávila, Espanha.



**[Figura 03]** Francisco Goya. *Pepe Hillo fazendo a reverência ao touro* (da série *Tauromaquia*, 29). 1816. Primeira edição.

Água-forte e água-tinta. 32,5 x 44,5 cm. MASP, Brasil.

que equilibram a cena, e quanto ao desenho, as linhas são uniformes e a composição é simétrica e centralizada.

O autor do tratado, era um toureiro de tal modo notório, que é representado por Goya em "Pepe Illo fazendo a reverência ao touro", (figura 03), em uma composição densa, em que prevalecem as sombras, mas que chama atenção para a face jocosa e lúdica da série, em que o toureio mais se aproxima de um jogo com o touro, uma espécie de circo. Além do tratado de Pepe Illo, a *Carta Histórica sobre el origen y progresos de las fiestas de toros*, de Nicolás Fernández de Moratín, datada de 1776, também é identificada como fonte para a série de Goya. A *Carta Histórica* traz a rejeição da teoria da origem do toureio a partir da Antiguidade Romana e abre caminho para a proposição da invenção genuinamente espanhola das corridas de touros. Com a ideia de origem e progressos, visa demonstrar um processo civilizatório conciliatório que teria tornado as touradas um espetáculo, como diz a citação, em que não brilha a barbaridade, mas a diversão, o valor e a destreza, tal como na gravura citada.

Y aunque algunos reclaman contra esta función llamándola barbaridad, lo cierto es, que los facultativos diestros la tienen por ganancia, y diversion; y nuestra difunta Reyna Amalia al verla sentenció, "que no era barbaridad, como la havian informado; sino diversión donde brilla el valor, y la destreza."<sup>12</sup>

Em "O famoso Martincho girando um touro na praça de Madrid" (figura 04), a ludicidade representada é ambígua. O destro toureiro esboça um sorriso sombrio em uma cena dúbia entre o lúdico, o gracejo, o escárnio e o fantasmagórico, em total escuridão. Não obstante a menção à ambientação do ocorrido, não apresenta qualquer sinal gráfico da arquitetura, tornando essa composição mais próxima das outras séries de gravuras em metal, como os *Caprichos* ou *Disparates*, em que reina a desrazão dos sentimentos contraditórios, assim como nesta diversão popular da dor.

Ideias anti-aurinas já circulavam na Espanha da época, o panfleto *Pan y Toros*<sup>13</sup>, atribuído na época a Gaspar Melchor Jovellanos, intelectual anti-aurino próximo de Goya, é exemplar desta vertente crítica. Através da pequena publicação, que circula desde 1796, é popularizada a tópica cultural espanhola em paráfrase da expressão latina, em poucas páginas de acusação das touradas como símbolo e causa dos atrasos da nação. Como apelo, atribui às corridas de touros um viés anti-cristão, relativo à teoria de origem pagã provinda da Antiguidade, ilustrada pelo título do panfleto, e pela

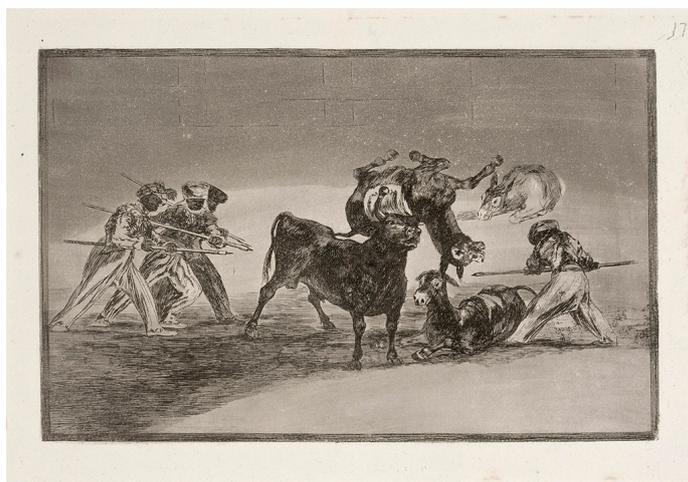
12 FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1777, p. 44.

13 Atualmente é consenso a atribuição a León de Arroyal, segundo François López (1969).



**[Figura 04]** Francisco Goya. *O famoso Martincho girando um touro na praça de Madrid* (da série Tauromaquia, 16). 1816. Primeira edição.

Água-forte e água-tinta. 32,5 x 44,5 cm. MASP, Brasil.



**[Figura 05]** Francisco Goya. *Barreira dos mouros feita com burros para proteger-se do touro embolado* (da série Tauromaquia, 17). 1816. Primeira edição.

Água-forte e água-tinta. 32,5 x 44,5 cm. MASP, Brasil.



**[Figura 06]** Francisco Goya. *Um cavaleiro espanhol mata um touro após ter perdido o cavalo* (da série Tauromaquia, 9). 1816. Primeira edição.

Água-forte e água-tinta. 32,5 x 44,5 cm. MASP, Brasil.



**[Figura 07]** Francisco Goya. *Dibersión de España* (da série Touros de Bordeaux). 1825.

Litogravura. 42 x 54 cm. Museu do Prado, Espanha.

seguinte expressão utilizada para descrever as touradas: "*superstición que desfigura la sana moral del Evangelio (...)*".<sup>14</sup> Embora não seja uma construção referente à totalidade da série<sup>15</sup>, a gravura "Barreira dos mouros feita com burros para proteger-se do touro embolado" (figura 05), parece refletir a crítica religiosa de *Pan y Toros*, ao representar, em sua complexidade, o diametralmente oposto ao jogo lúdico do circo de touros, em que brilha a diversão, o valor e a destreza. Nessa composição é apresentado o lado anacrônico e violento da série e das touradas. É desenhada a terrível prática do touro embolado, que ocorre até hoje, em que se acendem bolas de material inflamável nos chifres do touro, ação condenada também pela *Carta Histórica* de Moratín<sup>16</sup> como barbaridade inimitável. Esta gravura aproxima a série Tauromaquia aos Desastres de guerra, em que o povo oprimido, encontra na violência uma forma de redenção<sup>17</sup>.

A partir desse cenário, são colocadas as disputas de identidade nacional em relação às touradas, em busca de uma representação que caracteriza a hispanidade do espetáculo. A tese da invenção árabe foi uma forma de nacionalizar as corridas de touros e imaginar um passado espanhol culto através da incorporação dos mouros no tecido social espanhol, e também idealizar um iluminismo original hispânico, que tem como fonte o resgate do mito de al-Ándalus, ao passo que o levante de 2 de maio de 1808 causa uma associação equivocada entre os mouros do passado e os mamelucos napoleônicos, e a Restauração de Fernando VII reinstalou a monarquia católica e a censura prévia de gravuras pelo Tribunal da Santa Inquisição, em maio de 1814.

Mesmo que "Um cavaleiro espanhol mata um touro após ter perdido o cavalo" (figura 06) apresente uma cena violenta, a imagem mobiliza a faceta cavalheiresca das corridas de touros, em uma figura que identifica a prática como um costume genuinamente espanhol. Deste modo, é reiterada a questão de reconciliação do artista com sua hispanidade<sup>18</sup>, logo após ser absolvido das suspeitas de colaboração com José Bonaparte, o recém-expulso ocupante francês.

Exploradas as gravuras pertencentes ao acervo do MASP, que revelam distintas faces da série, iremos realizar uma breve incursão pelas imagens da Tauromaquia criadas pelos principais historiadores da arte do século XX que dela trataram com afinco.

O notório historiador da arte espanhol e *aficionado* Enrique Lafuente Ferrari (1940, 1941, 1946)

14 JOVELLANOS, 1820, n.p.

15 Apesar dessa obra relacionar aos mouros as práticas cruéis do toureio, gravuras como *Capean otro encerrado*, 4; *El animoso moro Gazul es el primero que lanceó toros en regla*, 5; *Los moros hacen otro capeo en plaza con su albornoz*, 6; e *Origen de los arpones o banderillas*, 7, relacionam a esse povo a habilidade, a nobreza, a destreza e o pioneirismo.

16 FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1777, n.p.

17 MENA MARQUÉS, 2008, p. 314.

18 MARQUES et al., 1998, p. 50.

é autor de três artigos que inauguram a aplicação do rigor acadêmico na pesquisa acerca da Tauromaquia de Goya. O autor reitera a imagem de "histórica e documental" que a série já possuía e investiga as fontes do artista para a série e até o presente é incerto o peso que cada um dos documentos apresentados teve sobre a criação das imagens.

Nigel Glendinning (1961) propõe uma virada, com uma nova visão sobre a Tauromaquia de Goya. O autor aponta para os anacronismos e a documentação inadequada na caracterização das figuras, da arquitetura mourisca, tensionando a imagem de histórica e documental da série. No entanto, propõe isso que não seria uma falha, mas uma marca da intencionalidade satírica do artista. Essa marca faria com que a série, vista anteriormente como díspar por ser histórica e documental, agora fosse integrada na coerência da visão crítica do artista em relação aos costumes. A Tauromaquia seria muito mais próxima de Touros de Bordeaux, série de 4 litogravuras feitas durante o exílio entre 1824 e 1825, que do colorido das oito pinturas taurinas sobre folha de flandres da série Torrecilla dos anos de 1790. Em *Dibersión de España* (figura 07), uma das gravuras da série de Bordeaux que Goya realizou octogenário, as figuras parecem fantasmagóricas e o desespero dos que fogem parece se misturar com o prazer pela violência dos que ficam neste tumulto taurino.

Janis Tomlinson<sup>19</sup> faz uma análise mais balanceada da série apontando para outro topos goyesco que é a contradição. Apresenta a série como reflexo da ambivalência do próprio artista, um ilustrado aficionado.

In fact, the thirty-three plates of La Tauromaquia offer evidence for and against almost any single interpretation that might be suggested. A reading of the series as a history of bullfight in Spain is contradicted by the published order of the plates, which shows little concern for chronology, while many of its more noble images defy interpretation as a satire.

Por fim, a visão mais recente de Frank Heckes (2001). No título de seu artigo, interroga a possibilidade da Tauromaquia de Goya ser uma crítica às touradas. Pergunta à qual responde afirmativamente, apresentando em sua argumentação novas contextualizações. Cita figuras contemporâneas ao artista, como o toureiro Pedro Romero, que em sua juventude apreciavam as corridas de touros, mas que na velhice passaram a considerar a festa um cruel espetáculo de diversão bárbara. O toureiro é representado em plena atividade na série Tauromaquia, em "*Pedro Romero matando á toro parado*", momento crucial de concentração no embate entre o humano e o animal, em que é

---

19 1989, p. 35.

prevista a vitória do toureiro pelo nome da gravura.

A argumentação de Frank Heckes tem como ponto de apoio a hipótese de que Goya se inspirou primordialmente na *Disertación sobre las corridas de toros* do anti-taurino Vargas Ponce, o que contradiz as construções historiográficas sobre a série até então<sup>20</sup>. Apresenta os momentos de leve diversão lúdica dos toureiros como desvairadas imprudências. E faz uma equiparação final entre a conclusão da série de Goya, *La desgraciada muerte de Pepe Illo en la plaza de Madrid*, com o encerramento de Vargas Ponce: a conclusão de que as touradas são feitas de "ferocity obtained by man, injuries and voluntary slaughters, perpetual models of cruelty and ingratitude, and spilled blood and mixtures of blood and always blood and more blood".<sup>21</sup> A comparação parece injustiçar uma importante parcela da série que trata de outras faces do espetáculo: a origem, o lúdico, o cavalheiresco, o popular.

A série tal como concebida pelo artista<sup>22</sup> efetivamente acaba com uma composição sóbria que representa a triste morte do célebre toureiro Pepe Illo, que morreu em seu ofício, cinco anos após a primeira edição de seu tratado *Tauromaquia o el arte de torear á caballo y á pie*, em 1796, anteriormente citado. O mesmo representado em um momento de gracejo com o touro, em que tira o chapéu para o animal. A série se encerra de modo distinto do usual para gravuras de tauromaquia: não representa a derrota do touro, mas a morte do toureiro. Fato de tal modo comentado em cartas e documentos da época que atraiu a atenção dos aficionados e deixa uma reflexão sombria sobre o triunfo do irracional e da violência na popular festa de touros.

---

20 A influência da *Disertación* de Vargas Ponce é combatida por autores como Andrew Schulz (2008, p. 197), que se dedica à questão da representação dos mouros como inventores das touradas na *Tauromaquia* de Goya. Vargas Ponce desconsidera o papel dos mouros na evolução histórica das touradas em sua *Disertación*, enquanto a série de Goya dedica 7 das 33 gravuras ao tema.

21 VARGAS PONCE, 1961, p.185 *apud* HECKES, 2001, p.63.

22 A partir da terceira edição de 1876, impressa por Eugène Loizelet em Paris, são incluídas 7 imagens nomeadas de A a F que estavam gravadas nos versos de algumas das matrizes de cobre da série.

## Referências bibliográficas

- BARDI, Pietro Maria. **Museu de Arte de São Paulo**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981. (Coleção Museus brasileiros, vol. 3).
- BOZAL, Valeriano. **La formación del costumbrismo en la estampa popular española del siglo XVIII**. Cuadernos Hispanoamericanos, Madri, vol. 384, p.499-535, 1982.
- CARRETE PARRONDO, Juan. **Goya estampas: grabados y litografías**. Barcelona: Editorial Electa, 2007.
- CRUZ SANTOS, Flávia da; MELO, Victor Andrade de. **Entre o rural e o urbano: as touradas na São Paulo do século XIX (1877-1889)**. Revista IHGB, Rio de Janeiro, ano 175, vol. 463, p. 39-70, abr./jun. 2014.
- DELGADO, José. **Tauromaquia o arte de torear á caballo y á pie**. Madrid: Vega y Compañía, 1804.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás. **Carta histórica sobre el origen y progresos de las fiestas de toros en España**. Madrid: Imprenta de Pantaleón Aznar, 1777.
- GLENDINNING, Nigel. A New view of Goya's Tauromaquia. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**. Londres, v. 24, n. 1, p. 120-127, jan. - jun. 1961. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/750777>. Acesso em 20 nov. 2019.
- GONZALEZ TROYANO, Alberto. Prólogo. In: DELGADO, José. **Tauromaquia o arte de torear**. Madrid: Ediciones Turner, 1994.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. **Pan y toros: oración apológica, que en defensa del Estado floreciente de España, en el Reynado de Carlos IV**. Madri: Espinosa, 1820.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique. Estampas "inéditas" de la Tauromaquia. **Archivo español de arte**. Madri, v. 14, n. 44, p. 185-193, 1941.
- \_\_\_\_\_. Ilustración y elaboración en la "Tauromaquia" de Goya. **Archivo español de arte**. Madri, v. 19, n. 75, p. 177-216, 1946.
- \_\_\_\_\_. Precisiones sobre "La Tauromaquia". **Archivo español de arte**. Madri, v. 14, n. 42, p. 93-109, 1940.
- LÓPEZ, François. "Pan y Toros". Histoire d'un pamphlet. Essai d'attribution. **Bulletin Hispanique**. Bordeaux, v. 71, n. 1-2, 1969, p. 255-279.
- MARQUES, Luiz et al. **Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand**. São Paulo: MASP, c1998. 4 v. (Volume 3: Arte da Península Ibérica, do Centro e do Norte da Europa)
- MENA MARQUÉS, Manuela B. (ed.). **Goya en tiempos de guerra**. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008.
- MÓL, Samylla; VENANCIO, Renato. **A proteção jurídica dos animais no Brasil: uma breve história**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.
- SALLES, Armando. Significa verdadeiro retrocesso à barbárie a realização dos espetáculos de touradas: pedida a sus-taço da construção da arena no Distrito Federal. **Jornal de Notícias**. São Paulo, 28 de maio de 1950, ano V, n. 1255, p.6.
- SCHULZ, A. Moors and the Bullfight: History and National Identity in Goya's Tauromaquia. **The Art Bulletin**. Nova Iorque, v. 90, n. 2, p. 195-217, jun. 2008. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20619602>. Acesso em 20 nov. 2019.