

Os vícios decorativos

Os Sete Pecados Capitais e a sala de visitas da Fazenda Resgate

ANDRÉ MONTEIRO DE BARROS DORIGO

Até o século 18, a região do vale do rio Paraíba do Sul, no sudeste do Brasil, permaneceu pouco habitada, servindo de passagem para o ouro que vinha de Minas Gerais. No entanto, em meados do século 19, o território, compreendido entre os atuais estados do Rio de Janeiro e de São Paulo, converteu-se na área de maior desenvolvimento econômico do império brasileiro. A densa floresta nativa deu lugar à monocultura do café, o ouro negro. Com dois principais centros — Bananal em São Paulo e Vassouras no Rio de Janeiro — o Vale do Paraíba chegou a ser responsável pela metade da oferta mundial do produto. A produção se concentrava em extensas propriedades rurais, que utilizavam amplamente a mão-de-obra escrava. Além de terreiros para a secagem de café e senzalas para abrigar os cativos, residências monumentais foram erguidas por seus proprietários. O escritor Augusto Emílio Zaluar (1826-1882), em visita à Província de São Paulo, chegou a descrevê-las como os “castelos feudais” daquele tempo.¹ Uma dessas residências — a sede da Fazenda Resgate, na região de Bananal, São Paulo, será analisada a seguir.

Em princípio, a concepção arquitetônica da Fazenda Resgate¹ foi herdada das propriedades do sul de Minas Gerais. Ao redor do terreiro de café, assentavam-se as unidades voltadas à produção, como senzalas, engenhos e monjolos, assim como a moradia do proprietário. Dessa forma, como observa o historiador Eduardo Schnoor, “via de regra se confundiam o produzir e o morar, quanto mais em uma fazenda de serviço, como então era a Resgate.”² Entretanto, a prosperidade econômica fez com que a elite cafeeira importasse da Europa, além de bens de consumo, novas concepções de moradia e de convivência. Em 1855, Manuel de Aguiar Vallim, o proprietário do Resgate, contratou o arquiteto Mr. Brusce para a reconstrução da sua casa de vivenda. Erguida junto a uma colina, ela tem o segundo piso, na sua parte posterior, situando-se ao rés-do-chão. Após as obras, a casa ganhou uma fachada em estilo neoclássico, com uma escada central em cantaria. A sala de jantar foi colocada junto ao pátio interno, como nas residências burguesas francesas, para fins de arejamento e iluminação. O terreiro de café, antes elemento principal da fazenda, perde em importância para um jardim cuidadosamente cultivado, com um tanque azulejado com peixes. Dessa forma, segundo Schnoor, “agora temos um espaço da casa de vivenda, com seus jardins e pomares, com uma significação claramente diferenciada do lugar da produção. Esta, uma disjunção tipicamente oitocentista.”³

Em geral, os cafeicultores buscavam aliar a modernidade dos oitocentos com a tradição escravocrata, adotando uma ambientação tipicamente urbana e ao mesmo



tempo hierarquizada. Como afirma Vladimir Benincasa, as casas de fazenda do Vale do Paraíba seguiam uma tipologia peculiar — com dois pavimentos, tendo os principais cômodos em um único piso, o superior. No entanto, havia uma rígida organização espacial, diferenciando os cômodos de convívio social da área íntima⁴. Na Fazenda Resgate, a parte frontal da casa foi destinada aos visitantes: há o vestíbulo, a sala de visitas, o escritório, além das alcovas, para opernoite de convidados. Já na parte posterior estão os dormitórios da família, a sala de jantar, e a área de serviços. No entanto, mais que a ordenação do espaço, havia as novas preocupações sociais dos cafeicultores, consequência das suas viagens ao exterior, ou mesmo dos contatos com personagens da corte imperial.

Reuniões festivas, pequenos bailes, jantares, visitas sociais... Os novos hábitos e etiqueta mais refinados incluíam relações protocolares de convívio, muito mais freqüentes que as até então experimentadas na zona rural brasileira. As pessoas deveriam receber, e bem, os seus convidados, demonstrando educação e bom gosto.⁵

Os “Barões do Café” contrataram pintores, geralmente espanhóis, franceses ou italianos, para decorarem forros, corredores e salões das casas. Os motivos clássicos eram muito empregados, como colunas, frontões e guirlandas, assim como cenas mitológicas. A fauna brasileira também era representada, com araras, tucanos e macacos. A partir de 1858, o catalão José Maria de Villaronga⁶ pintou vários ambientes do Resgate. Inclusive, ele é citado por Augusto Emílio Zaluar nas suas memórias da viagem a São Paulo. Segundo o escritor português, a fazenda do Comendador Aguiar Vallim “se torna notável não só por ser uma das melhores propriedades do lugar, como pelo gosto com que são pintadas as salas e a capela da sua casa de moradia campestre. As pinturas são devidas ao hábil pincel do S. Villaronga.”⁷ Na sala de entrada, por exemplo, foram representados os produtos cultivados na fazenda. Em destaque o café, mas também outros mantimentos, como o milho, a cana de açúcar e o feijão. Do lado direito desse cômodo, há a sala de visitas, assim descrita por Zaluar.

Toda de branco com frisos e ornamentos dourados, tem o teto de muito bom gosto, e nos painéis das portas delicadas pinturas representando pássaros mais bonitos e conhecidos do Brasil pousados nos ramos das árvores ou arbustos de sua predileção, de cujos troncos se vêm pender deliciosos e matizados frutos.⁸



Figura 1: Vista da sala de visitas da Fazenda Resgate, Bananal, SP.
Fotografia: André Dorigo.

Figura 2: Medalhão do teto sustentando lustre de pingentes.
Fotografia: André Dorigo.

A sala de visitas, em geral, é o cômodo mais importante das residências do ciclo do café. Usadas tanto para fazer negócios como para festas, eram cuidadosamente decoradas, de modo a ostentar a riqueza do proprietário. No Resgate, a sala foi restaurada, procurando-se manter os ornamentos e a mobília originais. Na vista a partir do vestíbulo (Fig. 1), pode-se observar, em primeiro plano, cadeiras de mogno estofadas e uma mesa pé de galo com um par de jarras. Abaixo do espelho (na parede, à esquerda) há um piano, o qual, segundo Rafael de Bivar Marquese, é “a peça central da decoração e da fruição desse ambiente (...); em torno dele, reuniam-se os convidados da família para saraus, chás e recepções.”⁹ Sustentando um grande lustre de pingentes, destaca-se o medalhão em relevo do teto. Composto de madeira e estuque possui florões pintados em dourado sobre fundo branco, entremeados por pinturas de ramalhetes de flores multicoloridas (Fig. 2). Além disso, há sete pequenas cabeças entre os ramalhetes, de onde brotam delicados ramos de plantas. Para emoldurar cada uma delas, existem arcos pontiagudos de madeira, também em dourado. As cabeças seriam representações dos Sete Pecados Capitais,¹⁰ mas não há qualquer texto junto às mesmas (Fig. 3). Assim sendo, torna-se necessária a identificação de cada uma delas. Cabe também a indagação: por que o teto de uma fazenda cafeeira oitocentista tornou-se um suporte para representações dos Sete Pecados Capitais?



Figura 3: Medalhão do teto com os Sete Pecados Capitais.
Fotografia: André Dorigo.

Em primeiro lugar, o que é pecado? A palavra vem do verbo latino *peccare*, que significa cometer uma falta, ou uma falha de conduta. Em geral, o pecado é visto como um erro ou uma desobediência à vontade de Deus, a qual está definida nos textos sagrados, como a Bíblia ou o Alcorão. Para os cristãos, o pecado seria um afastamento ou uma recusa de Deus. Como afirma o professor Jean Lauand, ao contrário dos Dez Mandamentos, os quais estão enunciados na Bíblia, a doutrina dos sete pecados seria “uma elaboração do pensamento”¹¹, construída pela vivência ascética cristã. Alguns monges, como Evágrio Pôntico (c. 346 – c. 400) e João Cassiano (c. 360 – 435), elaboraram listas das maiores tentações que os afligiam. Baseando-se nessas listagens e nas Epístolas de Paulo, o papa Gregório Magno (540 – 604) define o princípio dos Sete Pecados Capitais. Segundo o papa, quando a Soberba, a “rainha de todos os vícios”, se apodera do coração dos homens, os pecados capitais se instalam naquele órgão, como gerais. Depois, outros vícios menores os seguem, como soldados. Isso significa que os Sete Pecados Capitais são como líderes para os demais vícios. Cabe ressaltar que a palavra “capital” vem do latim *caput*, que significa cabeça, ou liderança. A definição canônica dos Sete Pecados Capitais chegou até os dias atuais com poucas modificações. Segundo o Catecismo da Igreja Católica, eles são descritos como: Soberba, Avareza, Inveja, Ira, Luxúria, Gula e Preguiça ou Negligência.¹²

As representações dos Sete Pecados Capitais na arte apresentam uma longa história. Em princípios do século 14, por exemplo, Giotto di Bondone (1266-1337) pintou dois deles na **Capela Scrovegni**, em Pádua. Suas personificações se assemelham às esculturas góticas, sendo representadas individualmente como se estivessem dentro de um nicho. Dessa forma, as pinturas se tornaram mais verossimilhantes aos olhos dos fiéis, indo ao encontro do que preconizava a Igreja Católica. Conhecer bem os vícios — para não cometê-los — é de fundamental importância para o destino do homem, pois o livre-arbítrio tanto pode conduzi-lo ao paraíso ou ao inferno. Para o temor dos

pecadores, o poeta Dante Alighieri (1265-1321) descreve o inferno na **Divina Comédia** com riqueza de detalhes. Trata-se de uma cratera aberta no centro da terra pela queda de Lúcifer. Já o Purgatório é uma montanha de sete terraços, os quais vão se afinando até chegar ao Paraíso. Cada terraço corresponde a um dos Sete Pecados Capitais, onde os faltosos recebiam penas de acordo com seus atos. Somente depois de purgá-los, é que seriam aceitos no Paraíso. Cabe destacar que, até o século 16, as representações visuais dos Sete Pecados Capitais se concentraram em objetos únicos, como manuscritos, pinturas ou esculturas. No entanto, a partir daquele momento, houve a proliferação de suas imagens em gravuras, principalmente na Alemanha, Flandres e depois nos Países Baixos. Dessa forma, houve um processo de uniformização iconográfica, através da cultura visual trazida com a imprensa. Isso foi ratificado com a disseminação dos chamados livros de emblema, como a **Iconologia**, de Cesare Ripa (1560-1622).

Após as informações anteriores, pode-se retomar a análise das representações no teto da sala de visitas da Fazenda Resgate. Cada uma das cabeças está voltada para o centro do florão, ou seja, estão dispostas radialmente a ele. Assim sendo, dependendo da posição do espectador, elas podem ser vistas frontalmente, ou de cabeça para baixo. Das sete faces, apenas uma é feminina. Ela tem o rosto arredondado, seus cabelos são encaracolados e estão partidos no meio da cabeça. Sua expressão indica desinteresse, ou mesmo tédio, pois sua testa está enrugada e a boca fechada, com os lábios comprimidos. Por seu semblante e pelo adereço que veste — uma tiara — pode-se interpretar que é uma mulher nobre que desdenha dos outros, ou seja, é uma representação da **Soberba** (Fig. 4). Como as figuras estão dispostas em círculo, pode-se adotar o sentido de leitura horário ou anti-horário das mesmas. Adotando-se o último, a Soberba tem à sua esquerda a cabeça de homem gordo. Ele tem as bochechas redondas proeminentes e uma grande boca aberta. Como atributo, possui uma coroa de folhas na cabeça, se assemelhando a Baco, o deus do vinho. Dessa forma, pode-se concluir que é a personificação da **Gula** e as folhas na sua cabeça são de parreira (Fig. 5).



Figura 4: Detalhe da representação da **Soberba**. Fotografia: André Dorigo.
Figura 5: Detalhe da representação da **Gula**. Fotografia: André Dorigo.

Cabe destacar que a expressão do guloso também é tensa, visto que sua testa está enrugada e as sobrancelhas estão contraídas. Além disso, a sua boca aberta também aparenta ser um grito de raiva. Não fosse pelo rosto gordo e pelas folhagens na cabeça, ele também poderia ser uma representação da Ira. Dando continuidade, a cabeça seguinte é a de um homem idoso de olhos fechados, o qual possui grandes olheiras avermelhadas. Seus cabelos são lisos e levemente grisalhos, além de estarem partidos ao meio. Apesar de não ter atributos, ele possui um grande sorriso nos lábios, parecendo estar feliz, mesmo dormindo. Assim sendo, é a personificação da **Preguiça** (Fig. 6).



Figura 6: Detalhe da representação da **Preguiça**.
Fotografia: André Dorigo.

A figura seguinte é a de um homem louro de olhos azuis, o qual veste uma touca branca. Ele possui grandes costeletas nas laterais da cabeça, muito usadas pelos homens dos oitocentos. Historicamente, a Avareza foi por vezes representada pela figura do “judeu usurário”: um homem que vestia um chapéu distintivo vermelho e carregava uma bolsa de dinheiro. No caso, o homem tem uma touca branca, semelhante a um solidéu ou kipá,¹³ um símbolo de identidade cultural judaica. Dessa forma, por suas características físicas e pela proteção da cabeça, pode-se interpretar que é a figura de um judeu de origem européia. Cabe destacar que, desde princípios do século 19, muitos hebreus vindos da Inglaterra e da França se estabeleceram no Rio de Janeiro. Muitos deles tornaram-se grandes comerciantes e passaram a vender artigos de luxo para a Casa Imperial, assim como para os fazendeiros de café.¹⁴ Porém, tanto o comércio como o empréstimo a juros eram condenáveis pela moral católica. Até mesmo os fazendeiros que praticavam o comércio, principalmente o de escravos, procuravam omitir o fato, de modo a serem reconhecidos apenas como agricultores.

Comerciantes e usurários eram menos prestigiados, no meio social e político, do que os donos de terras, lavouras e escravos, independente do tipo de produção rural escolhida. (...). Este procedimento encontra razão de ser na própria mentalidade colonial, com forte reminiscência medieval.¹⁵

Apesar de não possuir uma bolsa de dinheiro, atributo característico do usuário, a expressão do homem indica ardor, ou desejo. Sua boca está semi-aberta, deixando os dentes à mostra. Além disso, sua testa está contraída e seus olhos bem abertos. Dessa forma, pode-se interpretar que o seu desejo é por dinheiro, sendo assim uma representação da **Avareza** (Fig. 7). Como afirma Sheila de Castro Faria, ainda que condenável, o comércio sempre atraiu muitos imigrantes ao Brasil. “O enriquecimento, tanto no período colonial como no imperial, dava-se principalmente pelo comércio, lugar por excelência da acumulação de capital.”¹⁶



Figura 7: Detalhe da representação da **Avareza**.
Fotografia: André Dorigo.

Dando continuidade, a próxima figura possui o queixo em formato triangular e os cabelos castanhos encaracolados, de comprimento longo. Sua expressão é séria: sua testa e suas sobrancelhas estão contraídas, além da sua boca estar fechada. Assim como na representação da Gula, vista anteriormente, há folhagens na sua cabeça. Porém, não há uma ligação clara entre elas e o tipo físico do personagem, ao contrário do que ocorre com a Gula, em que existe uma nítida referência ao deus Baco. Observando-se o formato das folhas e o fato de estarem concentradas na região acima das orelhas do homem, pode-se interpretar que são de ervas de arruda. A planta ficou popularmente conhecida como uma proteção contra o “mau-olhado” da inveja. Em litogravura da **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**, de Jean-Baptiste Debret, um homem vende arruda para três mulheres no Rio de Janeiro. Seus ramos estão guardados num tonel, o qual está apoiado na cabeça do vendedor. Depois de adquiridos, as mulheres tratam de colocá-los sobre a orelha, para se sentirem protegidas (Fig. 8). Percebe-se que tanto o vendedor como as compradoras são negros, dando a entender que a prática seria comum, ou mesmo exclusiva, entre eles. No entanto, como afirma a historiadora da arte Leila Danziger, “se a crença que envolve a arruda teria sido introduzida no Brasil pelos africanos, estes são os transmissores de uma tradição bem mais antiga, que remonta à Antiguidade.”¹⁷



Figura 8: Thierry Frères após Jean-Baptiste Debret.
Vendedor de erva de arruda.
1839, 29,1 x 23 cm em folha de 52,6 x 34,6 cm, litogravura.
Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Por essa crença estar difundida no Brasil dos oitocentos, pode-se inferir que o homem com ramos de arruda, no teto da Fazenda Resgate, seria uma representação da **Inveja** (Fig. 9). Além disso, a sua expressão séria e angustiada é típica do invejoso, que deseja o que é dos outros por estar infeliz consigo mesmo. No entanto, se o poder atribuído à arruda era positivo — amuleto contra o “mau-olhado” — ele também era considerado uma superstição de africanos, sendo condenado pela ótica cristã.



Figura 9: Detalhe da representação da **Inveja**. Fotografia: André Dorigo.
Figura 10: Detalhe da representação da **Luxúria**. Fotografia: André Dorigo.

A figura seguinte é a de um homem de rosto ruborizado, cabelos arrepiados e cavanhaque. Além disso, por seus dois chifres, trata-se de uma popular representação do demônio. Como afirma Umberto Eco, é a partir do século 11 que o diabo “começa a

aparecer como um monstro dotado de cauda, orelhas animais, barbicha caprina, artelhos, patas e chifres, adquirindo também asas de morcego.”¹⁸ No entanto, qual pecado ele estaria representando? Segundo a tradição iconográfica dos Sete Pecados Capitais, animais chifrudos, como o bode e o touro, tornaram-se atributos da **Luxúria**, por seu comportamento viril. Dessa forma, por sua semelhança com os caprinos, o demônio está personificando o pecado da incontinência sexual. (Fig. 10). Além disso, seus lábios carnudos e vermelhos, além da sua boca estar entreaberta, são características da libido.



Figura 11: Detalhe da representação da **Ira**.
Fotografia: André Dorigo.

Por fim, ao lado do demônio, há a cabeça de um chinês. Ele tem finos bigodes, cavanhaque e costeletas, além de um chapéu azul semi-esférico. Por sua face gorda e a boca aberta, ele poderia personificar a Gula. No entanto, por ter as sobrancelhas contraídas e os olhos apertados, o homem também pode estar gritando, sendo assim, uma manifestação de ira. Porém, haveria uma relação entre esse pecado e a figura do chinês? Na cidade de Bananal, mais precisamente em duas casas da Rua Washington Luiz, residiram chineses no século 19. Eles produziam fogos de artifício no local, onde era comum se escutarem estampidos, o que assustava os moradores. Dessa forma, a via em que habitavam ficou conhecida como Rua do Fogo. Os explosivos eram usados nas grandiosas festas da cidade, organizadas pelos Barões do Café.¹⁹ Assim sendo, pela relação entre os chineses de Bananal com os fogos — as chamas e a espada são atributos tradicionais da Ira — além da sua expressão de raiva, pode-se interpretar que a cabeça do oriental no teto do Resgate é a personificação da **Ira** (Fig. 11). Além disso, a forte intensidade e, ao mesmo tempo, a brevidade dos fogos de artifício, se assemelham à própria natureza da Ira, definida como uma breve loucura.²⁰

Após identificar cada uma das representações, volta-se a uma questão fundamental: se a sala de visitas do Resgate era um ambiente de ostentação de riqueza,

por que o seu teto tornou-se um suporte para imagens dos Sete Pecados Capitais? O historiador Eduardo Schnoor também se questiona a respeito das pinturas da fazenda, em especial as de cunho religioso da sua capela, a qual fica contígua ao salão de visitas.

Não sabemos se toda essa rica iconografia nos diz mais de Villaronga, das modas e tendências da pintura e da decoração oitocentista ou se do próprio Vallim. Provavelmente, diz-nos um pouco de tudo isso. Especialmente, de um Villaronga de espírito burguês e antenado com as tendências do século e de um Vallim que se esforça para representar não apenas sua riqueza, mas principalmente seu poder.²¹

Cabe destacar que, antes de pintar o Resgate, Villaronga foi contratado por Vallim para decorar o forro do teatro de sua propriedade, o Santa Cecília. Lá, o artista executou pinturas alegóricas inspiradas no **Inferno da Divina Comédia** de Dante Alighieri. Como afirma Carlos Eugênio Marcondes Moura, o pintor “cultuava o gosto pela ironia e pelo contraste.”²² Para a elite de Bananal, não deveria ser nada agradável a visão do Inferno de Dante no teto do teatro. No entanto, a presença da moral católica num ambiente abastado sempre provocou no cristão o mesmo sentimento: culpa. Cabe lembrar que, séculos antes, o usurário Enrico Scrovegni, recriminado pela Igreja por sua riqueza, construiu uma capela dedicada à Santa Maria da Caridade, a famosa Capela Arena. Lá, Giotto di Bondone representou as Sete Virtudes voltadas para os Sete Vícios, os quais desembocavam no grande painel do Juízo Final. Vale lembrar também o gênero das naturezas-mortas *Vanitas*, muito populares na Holanda dos séculos 16 e 17. Elas mesclam flores, frutos e animais com objetos valiosos como livros, instrumentos musicais e até mesmo bolsas com moedas. Entretanto, há constantemente a presença do crânio, para lembrar o homem vaidoso das suas limitações e da brevidade da sua vida.



Figura 12: Representações de pássaros da fauna brasileira. Janela da sala de visitas da Fazenda Resgate. Fonte: MARQUESE, Rafael de Bivar. O Vale do Paraíba cafeeiro e o regime visual da segunda escravidão: o caso da Fazenda Resgate. Anais do Museu Paulista, vol. 18, num. 1, janeiro-junho, 2010, p. 113.

No salão de visitas do Resgate, as representações dos pássaros se assemelham a uma natureza-morta. Como afirma Rafael de Bivar Marquese, Villaronga realizou um verdadeiro inventário da fauna ornítica brasileira, conforme os modelos da história natural dos oitocentos. “Na tradição do gênero, as coisas naturais, transformadas ou não pela ação humana, convertiam-se em bem possuído, símbolo de ostentação para os que comissionavam ou adquiriam tais imagens, e de marcação de poder em relação aos que as viam.”²³ Com a devastação das matas, os pássaros perderam seu *habitat* natural e passaram ocupar os quadros nos parapeitos das janelas (Fig. 12), de onde era possível observar, no passado, os cafezais. As representações dos pássaros dialogam visualmente com as dos Sete Pecados Capitais. Assim como as aves estão pousadas em arbustos, típicos da flora brasileira, das cabeças dos pecados saem folhagens. Além disso, se as primeiras são um bem conquistado, as últimas lembram as pessoas das suas fraquezas, tal como os crânios das naturezas-mortas *Vanitas*. A seguir, um quadro resume as imagens dos pecados analisadas anteriormente.

Tabela 1:

Pecados	Descrição das figuras
Soberba	Uma mulher com expressão de desdém usando uma tiara.
Gula	Um homem gordo de boca aberta e folhagens na cabeça, representando Baco.
Preguiça	Um homem de olhos fechados e sorriso nos lábios.
Avareza	Um homem com expressão de desejo e touca branca na cabeça, representando a figura do “judeu usurário”.
Inveja	Homem de expressão angustiada com folhas de arruda na cabeça.
Luxúria	Um homem com expressão de desejo, com pele rubra, cavanhaque e chifres, representando o demônio.
Ira	Um homem chinês de bigodes finos e cavanhaque com a boca aberta gritando.

As representações criadas por Villaronga dão vida nova a uma antiga tradição iconográfica. Entretanto, o pintor deu maior importância às expressões faciais de cada personagem, minimizando o uso dos atributos para a caracterização de cada um deles. Por exemplo, a Preguiça nem os possui, sendo apenas identificada pelo homem de olhos fechados e de sorriso nos lábios. Em alguns casos, o artista utilizou-se da iconografia tradicional para representar os pecados, como a Soberba, representada pela mulher de aparência nobre com uma tiara. Já em outros, ele usou de elementos conhecidos na época para identificá-los, como o chinês, que personifica a Ira. Por fim, ainda que estivessem se divertindo alegremente, os convidados de Aguiar Vallim (além do próprio)

não poderiam se esquecer do julgamento de suas almas no Juízo Final. Como afirma Carlos Eugênio Marcondes Moura, essas figuras dos pecados eram um “lembrete no mínimo incômodo para quem, no enlevo de uma valsa ou de uma conversação, levantasse os olhos e deparasse com aquelas ‘caratonhas’ acusatórias, que chamavam a atenção para as fragilidades da carne e do espírito.”²⁴



NOTAS E REFERÊNCIAS

¹ A região conhecida como “O Resgate” foi adquirida por Gabriel Inácio Monteiro de Barros, como dote de casamento com Alda Rumana de Oliveira Arruda. Transformada em fazenda, era uma propriedade policultora, mas com muitas áreas de mata nativa, propícias ao cultivo do café. Em 1833, ela foi vendida ao português José de Aguiar Toledo, que instaurou o cultivo do grão em larga escala. Manoel de Aguiar Vallim, um de seus herdeiros, comprou as partes de seus irmãos e lá se estabeleceu como morador. Em meados do século 19, quando Bananal era o maior produtor de café da Província São Paulo, a Resgate era a sua principal fazenda. Cf. SCHNOOR, Eduardo. Das casas de morada às casas de vivenda. In: CASTRO, Hebe Maria de Mattos de; SCHNOOR, Eduardo (Org.). Op. cit., p. 33.

² Ibid., p. 35.

³ SCHNOOR, Eduardo. Op. cit., p. 43.

⁴ BENINCASA, Vladimir. *Fazendas paulistas: arquitetura rural no ciclo cafeeiro*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) — Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, 2007, p. 94.

⁵ Ibid., p. 94.

⁶ José Maria de Villaronga y Panella nasceu em 1809, na cidade de Barcelona. Foi pintor, decorador, restaurador e arquiteto. Trabalhou para diversos fazendeiros do Vale do Paraíba e da região de Campinas, realizando principalmente retratos e pinturas murais. Faleceu em São Paulo, em 1894.

⁷ ZALUAR, Augusto Emilio *apud* SCHNOOR, Eduardo. Op. cit., p. 49.

⁸ Ibid., p. 49.

⁹ MARQUESE, Rafael de Bivar. *O Vale do Paraíba cafeeiro e o regime visual da segunda escravidão: o caso da Fazenda Resgate*. Anais do Museu Paulista, vol. 18, num. 1, janeiro-junho, 2010, p. 111.

¹⁰ BENINCASA, Vladimir. Op. cit., p. 100.

¹¹ LAUAND, Jean. *O pecado capital da Acídia na análise de Tomás de Aquino*. Notas de conferência proferida no Seminário Internacional “Os Pecados Capitais na Idade Média”, da UFRS, em 2004. Disponível em: <http://www.hottopos.com/videtur28/ljacidia.htm#_ftnref13> Acesso em 14 jul. 2013, 16:40.

¹² Catecismo da Igreja Católica, 1866.

¹³ Os judeus adotaram o costume de cobrir a cabeça para lembrarem-se da presença de Deus, principalmente nos rituais religiosos. Na Idade Média, porém, esse costume ainda não era comum. A obrigação de usarem chapéus distintivos em países cristãos e muçulmanos teria fomentado esse costume. In: UNTERMAN, Alan. *Dicionário Judaico de Lendas e tradições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Edições, 1992, p. 54.

¹⁴ GRINBERG, Keila. Nova língua interior: os judeus no Brasil. In: *Brasil: 500 anos de povoamento*. Rio de Janeiro: IBGE, 2000, p. 130.

¹⁵ FARIA, Sheila Siqueira de Castro. Op. cit., p. 71.

¹⁶ Ibid., p. 70.

¹⁷ DANZIGER, Leila. Melancolia à brasileira. A aquarela *Negra tatuada vendendo caju*, de Debret. *19&20*, Rio de Janeiro, v. III, n. 4, out. 2008. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net>. Acesso em: 12 de ago. 2014.

¹⁸ ECO, Umberto. *História da feiúra*. Rio de Janeiro: Editora Record, p. 92.

¹⁹ Em 1877, por exemplo, realizou-se uma grande comemoração pelo fato do Imperador ter concedido títulos honoríficos a importantes nomes da região. Como descreve o historiador Eduardo Schnoor, a festa ocorreu no palacete de Manuel de Aguiar Vallim, com direito a um grande show de fogos. “Realizada no dia 7 de setembro, o solar foi ornamentado em verde e amarelo. (...) Ao povo, antes da festa, um espetáculo pirotécnico.” In: SCHNOOR, Eduardo. Op. cit., p. 59.

²⁰ O poeta romano Horácio (65 a.C. – 8 a.C.) assim a define: “*Ira furor brevis est*”. In: Epistulae, 1,2,62.

²¹ SCHNOOR, Eduardo. Op. cit., p. 50.

²² MOURA, Carlos Eugênio Marcondes. Até onde o olhar alcança. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes. *Vida cotidiana em São Paulo no século 19: memórias, depoimentos e evocações*. São Paulo:Ateliê, 1988, p. 385.

²³ MARQUESE, Rafael de Bivar. Op. cit., p. 112.

²⁴ MOURA, Carlos Eugênio Marcondes. Op. cit., p. 385.



NOTA BIOGRÁFICA DE ANDRÉ MONTEIRO DE BARROS DORIGO

Designer Gráfico, Mestre e Doutor em Artes Visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ. A presente comunicação é fruto da Tese “Crer para Ver: a imagem retórica dos Sete Pecados Capitais e o olhar moral da tradição cristã à contemporaneidade”, defendida em março de 2015, com orientação da Professora Doutora Marize Malta Teixeira.