

**CRER PARA VER: A IMAGEM RETÓRICA DOS SETE PECADOS
CAPITAIS E O OLHAR MORAL DA TRADIÇÃO CRISTÃ
À CONTEMPORANEIDADE**

André Monteiro de Barros Dorigo

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes
Escola de Belas Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Doutorado em História e Teoria da Arte
Estudos da História e Crítica da Arte

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marize Malta Teixeira

Rio de Janeiro

2015

**CRER PARA VER: A IMAGEM RETÓRICA DOS SETE PECADOS CAPITAIS E
O OLHAR MORAL DA TRADIÇÃO CRISTÃ À CONTEMPORANEIDADE**

André Monteiro de Barros Dorigo

Tese submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em História e Teoria da Arte, na área de concentração Estudos da História e Crítica da Arte.

Aprovada em _____ de _____ de 2015.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Marize Malta Teixeira – Orientadora
PPGAV / EBA / UFRJ

Prof. Dr. Paulo Knauss de Mendonça
PPGHS / UFF

Prof^a. Dr^a. Tamara Quírico
ART / UERJ

Prof^a. Dr^a. Ângela Azevedo Silva Balloussier Ancora da Luz
PPGAV / EBA / UFRJ

Prof^a. Dr^a. Ana Maria Tavares Cavalcanti
PPGAV / EBA / UFRJ

Prof^a. Dr^a. Maria Inez Turazzi - Suplente externo
PPGHS / UFF

Prof. Dr. Amaury Fernandes da Silva Junior - Suplente interno
PPGAV / EBA / UFRJ

Rio de Janeiro
2015

CIP - Catalogação na Publicação

D697c Dorigo, André Monteiro de Barros
Crer para ver: a imagem retórica dos sete pecados capitais e o olhar moral da tradição cristã à contemporaneidade / André Monteiro de Barros Dorigo. -- Rio de Janeiro, 2015.
263 f.

Orientador: Marize Malta.
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, 2015.

1. História da Arte. 2. Cultura Visual. 3. Retórica. 4. Sete Pecados Capitais. I. Malta, Marize, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora Marize Malta pela grande dedicação no acompanhamento desse trabalho e também pela rica convivência ao longo desses anos.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ pelo grande incentivo, em especial àqueles com quem tive a convivência mais próxima, como Amaury Fernandes, Ana Cavalcanti, Ângela Ancora da Luz e Carlos Azambuja.

À CAPES, pela concessão da bolsa sem a qual a dedicação à pesquisa não seria a mesma, prejudicando o seu resultado final.

Aos meus colegas do programa, Joaquim Neto, José Augusto Fialho, Luiza Interlenghi, e Renata Gesomino, que muito contribuíram para o trabalho com suas sugestões e debates.

À minha “colega de orientação” Marcele Linhares pela troca de experiências e por ter dividido comigo as responsabilidades e alegrias de muitos projetos acadêmicos.

Aos proprietários e funcionários da Fazenda Resgate e à equipe técnica da Casa da Hera, em especial à museóloga Aline Bougleux, pelo acolhimento e boa vontade ao franquearem seus espaços à minha pesquisa.

À Cecília Silva e Neyde Xavier pelo empréstimo de obras raras e o indispensável auxílio com o latim. À Luciana Szaniecki pelo incentivo e ajuda com a língua inglesa.

A todos os meus alunos, especialmente os que conviveram comigo de forma mais próxima nessa caminhada, como Denise Carraro, José Carlos Filizola, Márcia Magda e Walter Vinagre.

Aos caros amigos Manuel Jorge, Janete e Shani que, mesmo de longe, sempre me incentivaram.

Aos meus pais, Dante e Rosely, que foram responsáveis pela minha formação escolar e aos meus irmãos Alice e Arthur, que sempre torceram por mim.

Ao meu cunhado Mauricio e à minha sogra Cléa que tanto ajudaram com as crianças nas minhas ausências.

Finalmente, agradeço o amor incondicional de minha esposa Licia e dos meus filhos Dora e Gabriel. Todo o esforço valeu a pena!

“Quando a vida inventou o desejo / O desejo, num outro desejo, se transformou / O desejo não pára, o desejo não cansa / É o moto-contínuo que a vida inventou.”

Canção “Desejo” de Alceu Valença.

“Alegra-te, jovem, na tua juventude, e recreie-se o teu coração nos dias de tua mocidade; anda pelos caminhos que satisfazem ao teu coração e agradam aos teus olhos; sabe, porém, que de todas essas coisas Deus te pedirá conta.”

ECLESIASTES, 11:9.

DORIGO, André Monteiro de Barros. Crer para ver: a imagem retórica dos Sete Pecados Capitais e o olhar moral da tradição cristã à contemporaneidade. Orientadora: Marize Malta Teixeira. Rio de Janeiro: PPGAV / EBA / UFRJ, 2015. Tese (Doutorado em História e Teoria da Arte).

RESUMO

A palavra pecado significa cometer uma falta ou uma falha de conduta. A Igreja Católica definiu que há pecados perdoáveis e outros não. Os últimos são conhecidos como capitais, ou mortais, e merecem a condenação: Soberba, Inveja, Ira, Preguiça, Avareza, Gula e Luxúria. Assim sendo, o presente estudo analisa um tipo de configuração antropomórfica recorrente nas representações visuais dos Sete Pecados Capitais. A concepção dessas imagens tem um claro objetivo retórico: tornar crível a idéia de pecado mortal, de modo a persuadir os fiéis da Igreja a não cometê-los. No entanto, essas imagens personificadas transcenderam o seu sentido religioso original e continuaram a se proliferar na contemporaneidade. Interagindo com diversas mídias, elas demonstram a importância da arte como um meio eficaz de transmissão de mensagens textuais. Além disso, ao abordá-las, é possível verificar a construção, ao longo do tempo, de uma moralidade através do olhar.

DORIGO, André Monteiro de Barros. Crer para ver: a imagem retórica dos Sete Pecados Capitais e o olhar moral da tradição cristã à contemporaneidade. Orientadora: Marize Malta Teixeira. Rio de Janeiro: PPGAV / EBA / UFRJ, 2015. Tese (Doutorado em História e Teoria da Arte).

ABSTRACT

The word sin means to commit an immoral act or foul. The Catholic Church has divided sins into forgivable ones and those that should not be forgiven. The latter are also known as capital sins, or deathly sins, which will warrant the condemnation. These are: pride, envy, wrath, sloth, avarice, gluttony and lust. The aim of this study is to analyze a type of anthropomorphic configuration that is recurrent in the visual representations of the Seven Deadly Sins. The design of these images has a clear rhetorical purpose: to make credible the idea of mortal sin, with the aim of discouraging those faithful to the Church to commit such sin. However, these personified images have far transcended its original religious meaning and continue to proliferate nowadays. Interacting with media they demonstrate the importance of art as an effective means of transmitting text messages. In addition, when studying them, it is possible to note the construction, over time, of a morality through the vision.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO, 1

CAPÍTULO 1: **O que os olhos não veem o coração não sente:** os Sete Pecados Capitais e a imagem retórica cristã

- 1.1 Em busca do Reino dos Céus: pecado, ascetismo e pensamento cristão, 17
- 1.2 A Lei e a lista: Gregório Magno e o cânone dos Sete Pecados Capitais, 24
- 1.3 A imagem retórica: representação antropomórfica do discurso, 30
- 1.4 À imagem e semelhança: Personificações, alegorias e a condenação do antropomorfismo pelos judeus, 35
- 1.5 Leitura ou adoração de imagens? Uma batalha retórica, 42
- 1.6 A Psicomaquia de Prudêncio: verossimilhança e propaganda cristã, 48

CAPÍTULO 2: **O pior cego é aquele que não quer ver:** os pecados personificados e a ameaça do Inferno

- 2.1 Sobre o mal: Tomás de Aquino e os Sete Pecados Capitais, 65
- 2.2 Para purgar os pecados: os sete passos de Dante Alighieri, 68
- 2.3 Apresentação e narrativa: os vícios e virtudes de Giotto di Bodoni, 73
- 2.4 Entre animais e demônios: os Sete Pecados Capitais no Livro de Horas de Robinet Testard e Maître François, 91
- 2.5 Deus tudo vê: a Tabua dos Sete Pecados Mortais de Hieronymus Bosch, 107

CAPÍTULO 3: **Decifra-me ou devoro-te:** os pecados como emblemas morais

- 3.1 Alegorias, emblemas e a imagem impressa, 117
- 3.2 Soberba: a mulher vaidosa, o pavão e o espelho, 122
- 3.3 Inveja: a mulher que devora seu coração, a serpente e o cão, 136
- 3.4 Ira: o soldado, a espada, a tocha e o urso, 144
- 3.5 Preguiça: a mulher sonolenta e o asno, 152
- 3.6 Avareza: a velha sovina, o sapo e o lobo, 161
- 3.7 Gula: a mulher gorda, o copo e o porco, 169
- 3.8 Luxúria: a jovem sensual, o pássaro, o crocodilo e o bode, 179

CAPÍTULO 4: Meninas boas vão para o céu; meninas más vão para qualquer lugar:
os Sete Pecados Capitais após a era emblemática

4.1 Os pecados decorativos: a Fazenda Resgate e a Casa da Hera, 191

4.2 Os pecados em foco: a fotografia alegórica de Oscar Gustav Rejlander e Joel-Peter Witkin, 208

4.3 Pintura, fotografia e publicidade: os sorvetes Magnum e o prazer de pecar, 215

4.4 Tradição e modernidade: os Sete Pecados Capitais como imagens de *microstocks*, 236

CONSIDERAÇÕES FINAIS, 253

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS, 259

INTRODUÇÃO



Figura A: *Firstbite*. **Sete pecados capitais-Luxúria**. Fotografia digital. Disponível em: <http://www.canstockphoto.com.br/foto-imagens/seven-deadly-sins.html#file_view.php?id=10594428> Acesso em 18 fev. 2014, 17:30.

Figura B: Hieronymus Wierix a partir de Phillips Galle. **Luxúria**, da obra *VII Peccatorum Capitalium*, c. 1612, 17,8 x 12,8 cm, gravura em metal, *The British Museum*. Disponível em: <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

As imagens acima são representações figurativas de um dos Sete Pecados Capitais: a Luxúria. No primeiro caso, trata-se de uma fotografia (**Figura A**), cujo autor tem o pseudônimo de *Firstbite*. O seu arquivo está disponível para visualização e compra num estoque de imagens digitais *online*, o *Canstockphoto*.¹ O outro caso é uma gravura, a qual faz parte da obra *VII Peccatorum Capitalium*. Ela foi impressa em princípios do século 17 por Hieronymus Wierix, a partir do desenho de Phillips Galle (**Figura B**). Um exemplar da publicação está arquivado no Museu Britânico, em Londres, o qual foi digitalizado para consulta no *website* da instituição. Na fotografia, a mulher está com o colo desnudo e tem o dedo indicador na boca. Seu batom, a sombra dos seus olhos e o fundo da imagem é rosa, cor que representa a sua feminilidade. A mulher na gravura também possui um leve sorriso e acaricia os chifres de um bode, animal que personifica a imoderação sexual, segundo a cultura

¹ Os estoques de imagem digitais, conhecidos como *microstocks*, são arquivos na internet que disponibilizam fotografias, ilustrações e vídeos prontos para uso por um baixo custo. Eles são muito úteis para atividades como o design e a propaganda.

judaico-cristã. O retrato tem a forma oval, além de figuras de meninos nus ao seu redor, os chamados *putti*². Na parte inferior da imagem, há um texto bíblico em tom de advertência: “ador de um instante faz esquecer os maiores prazeres; com a morte do homem, todos os seus atos serão desvendados.”³

Apesar terem sido originadas a partir de contextos históricos e em mídias diferentes, as imagens descritas são instigantes representações femininas. Elas fitam o espectador da obra, além de demonstrarem uma expressão de malícia e desejo sexual, típicas do pecado da Luxúria. Quer seja uma fotografia digital ou uma gravura, as imagens acima são essencialmente intertextuais e fazem referência a uma antiga tradição das imagens de arte, as quais representam mensagens. Por outro lado, elas contrastam com as imagens abstratas, ou seja, sem narrativas ou conteúdos textuais, as quais são um fenômeno recente na história da arte ocidental. A atribuição de características antropomórficas a objetos, ou a representação de conceitos abstratos através da figura humana pode ser definida como personificação. Como afirma Juan-Eduardo Cirlot, o ato de personificar tem origens no pensamento mítico e desde a Pré-História até o cristianismo foi muito importante na fixação de conceitos abstratos. Segundo o escritor, “personificar constitui uma síntese do animismo e da visão antropomórfica no mundo”⁴. Para Ernst Gombrich, as personificações tornaram-se tão comuns desde a Antiguidade, que as mesmas parecem onipresentes nos países ocidentais. No entanto, como observa o historiador da arte, a familiaridade com elas parece tão natural — em catedrais ou praças públicas, por exemplo — que impede que as pessoas se questionem sobre a origem dessa tradição.⁵

A presente pesquisa se originou da seguinte forma: como sou designer gráfico, sempre recorri aos estoques de imagens digitais *online*, de modo a comprar fotografias para uso em trabalhos profissionais. Aos poucos, fui observando que as imagens com figuras humanas, as quais representam conceitos abstratos, são muito presentes e vendidas por aqueles arquivos. Entretanto, como também sou historiador da arte, fui atraído pelas imagens dos Sete Pecados Capitais, como a personificação da Luxúria (**Figura A**), que está à venda no *Canstockphoto*. Ainda que essa fotografia possa não ser considerada uma obra de arte, ela retoma a linguagem

² Em obras de arte profanas, era comum a presença de meninos gorduchos nus, que poderiam ter asas ou não. Eram chamados de *putti*, cujo singular é *putto*. Não devem ser confundidos com anjos, pois estes têm o caráter sagrado.

³ Tradução livre para (ECLESIÁSTICO: 11, 29): “*Malitia horae oblivionem facit luxuriae magnae: in fine hominis denudatio operum illius.*”

⁴ CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Editora Moraes, 1984, p. 460.

⁵ GOMBRICH, Ernst. *Personification*. In: BOLGAR, R. R. (org.) *Classical influences in European culture AD 500-1500*. Cambridge: 1971, pp. 247-257.

visual das personificações, a qual arrefeceu no Ocidente com o modernismo e o fenômeno das imagens abstratas. Dessa forma, foram duas as motivações para abordar as representações antropomórficas dos Sete Pecados Capitais. A primeira foi buscar compreender a tradição das imagens de arte que narram mensagens. A segunda foi verificar como o discurso cristão sobre o pecado procurou moldar o comportamento dos seus fiéis, e como ele foi reinterpretado na contemporaneidade. Essas motivações geraram as seguintes perguntas. Como um tema de origem medieval pôde ter chegado até os nossos dias, se configurando pelas mais variadas mídias — como na gravura da obra *VII Peccatorum Capitalium* (Figura B) — transcendendo até mesmo os meios considerados tradicionais na arte ocidental? Além disso, como interpretar as suas mensagens?

Em primeiro lugar, o que é pecado? A palavra vem do verbo latino *peccare*, que significa cometer uma falta, ou uma falha de conduta. Essa concepção está enraizada nas grandes religiões monoteístas, como o judaísmo, o cristianismo e o islamismo. 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. Se o homem foi criado à Sua imagem e semelhança, ele é expulso do paraíso após o Pecado Original e passa a habitar o mundo terreno. Por causa dessa falta, o homem se encontra em dessemelhança com Deus. No entanto, a salvação da humanidade estaria na crença em Jesus de Nazaré como *Khristós* — ou seja, o ungido em grego — e no seu martírio redentor. “Porque Deus amou ao mundo de tal maneira que deu o seu Filho unigênito, para que todo o que nele crê não pereça, mas que tenha vida eterna.”⁶

A religião cristã é consequência do sincretismo de preceitos helênicos e judaicos. Por exemplo, os cristãos assimilaram a arte greco-romana para o proselitismo religioso, o que rompia com o segundo dos Dez Mandamentos judaicos⁷. Além disso, fizeram uso do pensamento helênico para fundamentarem os seus discursos e adotaram a língua grega e latina para os disseminarem. Como sustenta o filósofo Miguel Spinelli, “partimos do pressuposto de que o evento Jesus não é tão somente uma questão privativa de fé, mas também do discurso; tanto que São João o denominava de *logos*.”⁸ Cabe destacar que entre os antigos gregos não havia a idéia de pecado, mas as virtudes morais eram perseguidas como um ideal. Como

⁶ JOÃO: 3, 16.

⁷ “Não farás para ti imagem de escultura, nem alguma semelhança do que há em cima nos céus, nem em baixo na terra, nem nas águas debaixo da terra.” (ÊXODO, 20:4).

⁸ SPINELLI, Miguel. **Helenização e recriação de sentidos: a filosofia na época da expansão do cristianismo**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002, p. 105.

define a filósofa Marilena Chauí, a palavra moral vem do latim *mores*, que significa costume.⁹ Dessa forma, moral é um conjunto de práticas ou costumes tradicionais de uma sociedade, as quais podem ser reconhecidas e valorizadas, tornando-se virtudes. Segundo Aristóteles, a virtude moral é uma forma de sabedoria e nunca está nos extremos de um comportamento, mas no seu meio-termo. Para o filósofo, a prudência é fundamental na conduta do homem, pois faz com que julgue a melhor atitude dentre as possíveis.¹⁰ No entanto, a virtude para o cristão significava o contrário do pecado e a sua prática tinha por objetivo a salvação da sua alma. Para a filosofia antiga, o homem seria capaz de controlar seus impulsos através da razão. Para o cristianismo, isso só seria possível através da obediência às leis de Deus.¹¹

Muitos cristãos adotaram práticas ascéticas e criaram comunidades monásticas, de modo a seguirem o exemplo virtuoso de Jesus. Ainda que isolados em desertos, alguns desses 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) — que era beneditino — define o princípio dos Sete Pecados Capitais. A palavra capital vem do latim *caput*, que significa cabeça, ou liderança. Eles também foram chamados de pecados mortais, visto que impediam a salvação da alma. 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”¹², construída pela vivência ascética cristã. No entanto, a criação de uma listagem também tinha um claro objetivo retórico, ou seja, tornar verossimilhante a idéia de pecado mortal, de modo a persuadir os fiéis da Igreja.

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.¹³ Nesse sentido, é de se inquietar como um tema de origem medieval tenha inspirado inúmeras manifestações artísticas, transcendendo, inclusive, o seu contexto religioso. Só para citar alguns exemplos recentes no Brasil, no carnaval carioca de 2001, a escola de Samba Viradouro apresentou um desfile com o enredo sobre os Sete Pecados Capitais. Na teledramaturgia, há a novela **Sete pecados** da Rede Globo de Televisão, transmitida entre os anos de 2007 e 2008. Já no cinema

⁹ CHAUI, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo, Ática, 2000, p. 437.

¹⁰ ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, Livro II, 2. In: Coleção **Os Pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

¹¹ CHAUI, Marilena. *Op. cit.*, p. 441.

¹² 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.

¹³ Catecismo da Igreja Católica, 1866.

norte-americano, o filme *Seven: os sete crimes capitais*, de 1995, é um dos que exploraram o tema de forma mais explícita. Nas artes plásticas, o Museu de Arte de Berna e o Centro Paul Klee (na mesma cidade) realizaram a exposição **Luxúria e Vício. Os Sete Pecados Capitais de Dürer a Nauman**¹⁴ no ano de 2010, agrupando uma vasta coleção de obras sobre o tema. O objetivo era verificar como os Sete Pecados Capitais foram representados por artistas ao longo dos séculos e também perceber como a idéia de pecado se transforma na contemporaneidade (**Figura C**).



Figura C: Cartaz da Exposição *Lust und Laster. Die 7 todsünden Von Dürer bis Nauman*.

Disponível em: <<http://www.kunstmuseumbern.ch>> Acesso em 07 nov. 2014.

Ainda que a lista dos Sete Pecados Capitais tenha sido concebida pela religião católica, as suas representações visuais não têm um caráter sagrado. Elas se voltam para fins persuasivos e não devocionais. Assim sendo, o presente estudo tem como objetivo abordar um tipo específico de representação dos Sete Pecados Capitais: as suas configurações personificadas. Essas imagens buscavam tornar crível a idéia de pecado mortal, de modo a convencer os fiéis da Igreja a não cometê-los. No entanto, elas transcenderam o seu sentido cristão original e continuaram a se proliferar na contemporaneidade. Interagindo com diversas

¹⁴ Tradução livre para “*Lust und Laster. Die 7 todsünden Von Dürer bis Nauman.*”

mídias, elas apontam a importância da arte como um meio eficaz de transmissão de mensagens textuais. Além disso, ao abordá-las, é possível verificar a construção, ao longo do tempo, de uma moralidade através do olhar.

A palavra *crer* tanto pode apresentar o significado religioso de ter fé, acreditar em algo que não se vê, ou simplesmente confiar, dar crédito. Nesse sentido, a imagem figurativa é um importante artifício usado para a persuasão, visto que provoca a verossimilhança com o mundo visível. No entanto, não basta apenas ver uma imagem para acreditar na mesma: é necessária uma linguagem visual capaz de ser reconhecida e aceita pelos seus espectadores. Dessa forma, para compreender o seu sentido, é preciso *crer* na imagem para poder vê-la. Como foi apresentado, existe um tipo de configuração recorrente nas representações visuais dos Sete Pecados Capitais, de modo a persuadir os seus espectadores na transmissão de mensagens de cunho moral. Esse tipo de configuração pode ser definido como **imagem retórica** e tem como fundamento o pensamento de Aristóteles (384 – 322 a.C.), para quem a arte poética e a pictórica são meios de imitação. “Imitador, como o pintor ou qualquer outro artista plástico, o poeta necessariamente imita sempre por uma de três maneiras: ou reproduz os originais tais como eram ou são, ou como os dizem e eles parecem, ou como deviam ser.”¹⁵ O objetivo da imitação é a verossimilhança, “quando mostramos a verdade ou o que parece verdade, a partir do que é persuasivo em cada caso particular.”¹⁶

As primeiras reflexões acerca da similaridade entre poesia e pintura remetem ao poeta grego Simônides de Céos (557 – 468 a.C.). Foi dele a célebre frase “a pintura é poesia calada e a poesia, pintura que fala” a qual faz referência ao fato de que tanto a poesia quanto a pintura serem imitações da natureza¹⁷. Seguidor dos preceitos aristotélicos, o poeta romano Horácio (65 – 8 a.C.) foi o autor da expressão “*Ut pictura poesis*”, ou “Como é a pintura é a poesia”, a qual consta na sua obra *Arte Poética*. Em seu contexto, esta frase se refere à capacidade de ambas provocarem a verossimilhança com a realidade. No entanto, a mesma suscitou também diversas discussões teóricas acerca da comparação entre as artes.

Segundo a retórica clássica, a estrutura linguística de um discurso é definida pelos conceitos de invenção (*inventio*), disposição (*dispositio*) e elocução (*elocutio*). Em linhas gerais, a *inventio* significa o teor do discurso, aquilo sobre o qual se pretende falar. A *dispositio* é a estruturação do conteúdo a ser discursado e a *elocutio* é a forma como isto

¹⁵ ARISTÓTELES. *Arte Poética*, XXV. In: *A Poética Clássica: Aristóteles, Horácio e Longino*. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 48.

¹⁶ ARISTÓTELES, *Retórica*, II,1355b.

¹⁷ CEIA, Carlos. **Dicionário de termos literários**. Disponível em <<http://www.edtl.com.pt>> Acesso em 21 out. 2011, 15:00.

deverá ocorrer, se lentamente ou aceleradamente, por exemplo. Para se conseguir a persuasão em um discurso, podem ser utilizados apelos emocionais (*pathos*) ao público ouvinte pelo uso de figuras de linguagem. No entanto, essas figuras também podem ser entendidas como **imagens retóricas**, como as personificações e alegorias, as quais representam conceitos abstratos, como ideias filosóficas e morais.

Na Antiguidade, as personificações e as alegorias estavam muito presentes nas moedas de gregos e romanos e na Idade Média eram encontradas principalmente na decoração de igrejas. No século 15, por influência do aristotelismo, cresce a importância da alegoria como a materialização pela imagem de um conceito ou pensamento. Essa importância também foi impulsionada com disseminação dos chamados livros de emblema. O mais importante deles foi a **Iconologia**, do escritor Cesare Ripa (1555 – 1622). Esses livros, baseados em textos e imagens, ultrapassaram as limitações lingüísticas e serviram de modelo às práticas de representação dos artistas. Além disso, com o desenvolvimento da perspectiva linear no Renascimento, os quadros passaram a fixar um momento único, sendo a narrativa transmitida através da representação de gestos e movimentos corporais, além de expressões faciais dos personagens. Como observa o historiador da arte Michel Baxandall, a compreensão pelo público do método perspectivo e do sentido alegórico nas imagens foi fundamental na pintura italiana do século 15.

Combinando-se esses dois tipos de pensamento — uma experiência geométrica suficiente para perceber uma construção prospectiva complexa e uma cultura religiosa que permite aplicar um sentido alegórico — emerge uma nuance suplementar que caracteriza a representação narrativa dos pintores quatrocentistas.¹⁸

Para o tratadista Leon Battista Alberti (1404 – 1472), a qualidade de um pintor estaria associada à capacidade de impressionar o espectador da sua obra, tal como um bom orador conquista uma platéia. Alberti difundia a integração entre a arte poética e a pictórica, a partir do modelo do orador romano Cícero (106 – 43 a.C.) às artes visuais¹⁹. De acordo com a historiadora da arte Sonia Gomes Pereira, “toda a teoria do *Ut pictura poesis*, originária da Retórica antiga, e retomada no Renascimento, sobretudo por Alberti, concedia à pintura o status de arte liberal, justamente pela sua função de contar história.”²⁰

¹⁸ BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p.181.

¹⁹ CEIA, Carlos. **Dicionário de termos literários**. Disponível em <<http://www.edtl.com.pt>> Acesso em 21 out. 2011, 15:00.

²⁰ PEREIRA, Sonia Gomes. **A sincronia entre valores tradicionais e modernos na Academia Imperial de Belas Artes: os envios de Rodolfo Amoedo**. In: *Artcultura*, Uberlândia, v.12, n.20, jan.-jun. 2010, p. 90.

As personificações e alegorias, como as dos Sete Pecados Capitais, tiveram muita importância na arte do Renascimento, Barroco e perduram até os dias atuais, como esse trabalho pretende discutir. No entanto, como a História da Arte as interpretou e quais seriam os novos desafios para essa atividade? Em primeiro lugar, as suas origens remontam à *Ekphrasis*, a tradição de descrever obras de arte nascida da retórica clássica. Um dos seus exemplos mais marcantes foram as descrições do sofista Filóstrato (c.170 – 250) a respeito dos antigos afrescos de Nápoles. Como afirma o escritor Jean-François Groulier:

Essa origem retórica da *Ekphrasis* como gênero descritivo fez dela o paradigma do discurso sobre pintura até hoje, pelo menos no domínio literário. Quer se trate da teoria da arte, da crítica de arte ou de ensaios mais gerais, a descrição sempre foi um gênero dominante, desde os sofistas até os escritos contemporâneos.²¹

Além disso, como observa Groulier, a descrição de uma obra de arte sofre a influência subjetiva de quem a descreve, sendo também uma interpretação da mesma. Textos como os de Giorgio Vasari (1511 – 1574), um dos fundadores do campo da História da Arte, são ligados ao modelo retórico, como se observa na divisão e na ordem do seu discurso. Assim sendo, “a descrição se ordena em função da invenção, que corresponde ao argumento da fábula, indo a seguir da disposição até a ação”²². Além disso, o público também deveria observar as pinturas de acordo com a ordem preestabelecida pela retórica,²³ ficando assim imbricadas as maneiras de se ver e escrever sobre a arte.

O campo da História da Arte foi solidificado por duas disciplinas fundamentais: a iconografia e a iconologia, as quais objetivam a interpretação de mensagens contidas na arte. Em torno dos anos 1930, ambas foram usadas para criticar o método formalista de análise de pinturas, o qual se voltava principalmente para aspectos como composição e cor, minimizando o valor dos temas das obras.²⁴ A diferença entre iconografia e iconologia é identificada na obra do crítico e historiador da arte Erwin Panofsky. Para ele, a obra de arte teria três níveis de interpretação e significado. O primeiro deles, “o natural”, era conseguido pela descrição pré-iconográfica (identificação de objetos, eventos, etc.). O segundo nível era o da análise iconográfica propriamente dita, na qual se identificava o “significado convencional” da imagem. Sua apreensão ocorre quando, por exemplo, um homem segurando uma faca torna-se a representação de São Bartolomeu, ou quando um pêssgo na mão de uma

²¹ GROULIER, Jean-François. **Descrição e interpretação**. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura – Textos essenciais*, Vol. 8, São Paulo: Editora 34, 2006, p. 10.

²² *Ibid.*, p. 11.

²³ *Idem.*

²⁴ BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru: EDUSC, 2004, p. 44.

mulher é a personificação da verdade. O terceiro, e mais importante nível, era o da análise iconológica, a qual se distinguiu da anterior por buscar o “significado intrínseco” da imagem, que por vezes o próprio artista desconhecia. Como afirma Panofsky, quando se procura compreender a obra de arte como um documento oriundo da personalidade de seu autor, como Da Vinci, ou da civilização renascentista, ou de uma religião, a obra passa a ser tratada por seus valores intrínsecos, ou simbólicos. Nesse último caso é onde está o objeto da iconologia, em oposição à iconografia. Segundo Panofsky, a iconografia é a descrição e a identificação dos motivos das imagens. Porém a iconologia é a interpretação das suas histórias e alegorias, ou seja, “uma iconografia que se torna interpretativa”²⁵. Dessa forma, ao elaborar um estudo iconológico, confrontam-se as representações que possuem um tema comum por um longo prazo. A importância desse método é ressaltada pelo historiador da arte Giulio Carlo Argan:

Tal como se pode fazer a história da arte como história das formas, também se pode fazê-las como história das imagens. A atividade artística é essencialmente atividade da imaginação: mas na imaginação incluem-se atividades sedimentadas na memória. (...) A história da arte (do ponto de vista iconológico) é, pois, a história da transmissão, da transmutação das imagens.²⁶

O conceito de arte e de artista se torna fundamental desde a Renascença, como atesta a obra de Giorgio Vasari acerca da vida dos principais pintores, escultores e arquitetos da época²⁷. Desde então, o discurso tradicional sobre a arte ganhou corpo como uma grande narrativa de sucessivos períodos estilísticos. No entanto, a História da Arte passou a enfrentar novos desafios na contemporaneidade e diversos debates vêm ocorrendo acerca da natureza, dos limites e dos procedimentos da disciplina. A recuperação da obra de Aby Warburg, por exemplo, faz parte desse esforço. Apesar de não ter desenvolvido um método de análise como o de Panofsky, Warburg criou importantes conceitos como *Nachleben* e *Pathosformeln*. O primeiro deles pode ser definido como uma vida póstuma, uma sobrevivência de imagens e elementos da Antiguidade — sem uma idéia de continuidade ou influência artística — em obras de outros tempos e contextos. O segundo pode ser traduzido como “fórmulas do patético”, ou seja, um registro de possíveis relações anacrônicas, mas dinâmicas, ocorridas afetivamente entre as imagens.²⁸ A partir da obra de Warburg, o filósofo e historiador da arte

²⁵ PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre iconologia*. Madrid: Alianza Editorial, 1994, p.54.

²⁶ ARGAN, Giulio Carlo. *Guia da História da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1992, p.38.

²⁷ “*Le Vite de Piu Eccelenti Pittori, Scultori e Architettori*”, editado pela primeira vez em 1550.

²⁸ Aby Warburg formou uma biblioteca para estudos culturais, atualmente conhecida como **Instituto Warburg**. Suas obras foram organizadas não por uma ordem alfabética, mas por um sistema por ele chamado de “lei da boa vizinhança”. Além disso, criou o **Atlas Mnemosyne**, o qual tinha por objetivo agrupar as referências imagéticas, fossem elas gravuras, pinturas ou fotografias, sobre determinado tema que estava pesquisando.

Didi-Hubermann coloca em questão o tradicional modelo de temporalidade cronológica da História da Arte. Para ele, as imagens são objetos temporalmente complexos e impuros, estruturados por configurações anacrônicas. Dessa forma, não haveria, por princípio, uma separação entre obras de arte e imagens cotidianas, ou mesmo entre História e atualidade.

A redefinição da História da Arte vem acontecendo ao mesmo tempo em que surgiram os primeiros estudos de Cultura Visual, marcados pelo transculturalismo e pela atenção dada às produções vindas de regiões até então marginais, como África, América Latina e Ásia. No entanto, como questiona Deborah Cherry, será que a Cultura Visual deveria ser uma nova disciplina?²⁹ Para o crítico e historiador da arte William Mitchell, por exemplo, ela poderia ser definida como uma “nova disciplina híbrida”³⁰, sendo consequência da disseminação em escala global das novas mídias e da intensa visualidade do cotidiano pós-moderno. Ainda que seu campo de estudo não esteja claramente estabelecido, a Cultura Visual veio a colaborar com os debates acerca da História da Arte. Principalmente ao criticar a postura elitista de privilegiar o estudo de apenas certos tipos de objetos, os quais representariam os cânones de uma excelência estética ocidental européia. Como afirma Mitchell, assim como a poesia é o fetiche da História Literária e o cinema dos estudos dos *Media*, a pintura é o fetiche da História da Arte³¹. No Renascimento, a importância da pintura foi assim descrita por Alberti: “Talvez não se encontre arte de algum valor que não tenha vínculos com a pintura, de tal forma que se pode dizer que toda a beleza que se encontra nas coisas nasceu da pintura.”³² No entanto, a História da Arte lida com objetos que excedem a questão do meramente visual, além de poder abordar com aprofundamento histórico os objetos da pós-modernidade, duas das principais críticas feitas à Cultura Visual.

Sendo a História da Arte uma atividade retórica e intertextual, os novos desafios para a disciplina, como o de lidar com as novas mídias, colocaram em questão o seu discurso tradicional. Assim sendo, William Mitchell retomou o termo iconologia, usando o seu sentido mais literal — um estudo sobre *logos* (palavras, idéias, discurso, etc.) e *icons* (imagens, pinturas, etc.). Mitchell critica os teóricos que se preocuparam em definir as diferenças entre textos e imagens e atacaram a tradição da *Ut pictura poesis* como algo que deveria ser corrigido. O seu argumento é que não há diferença essencial entre poesia e pintura, ou texto e imagem, que é dada pelas naturezas inerentes de uma mídia, pelos objetos que ela representa

²⁹ CHERRY, Deborah. *Art History Visual Culture*. *Art History*, v. 27, n. 4, Setembro, 2004, p. 480.

³⁰ MITCHELL apud CHERRY, op.cit., p. 480.

³¹ MITCHELL, W.J.T. *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2005, p. 222.

³² ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Campinas: Editora Unicamp, 1986, p. 103.

ou pelas “leis da mente humana”. As diferenças podem ser percebidas a partir de formas de uso, hábitos, escolhas e convenções, ou seja, a partir de aspectos culturais.³³ Além disso, a palavra iconologia também pode ser usada para conectar uma obra de arte a uma longa tradição de reflexão teórica e histórica da noção de imagem. Em seu sentido estrito, esta tradição teria se iniciado com a obra **Iconologia**, de Cesare Ripa (c.1560 - c.1622) e teve a sua culminância com Erwin Panofsky. Porém, num sentido amplo, os estudos críticos do ícone começam com a própria idéia de que os homens foram criados à imagem e semelhança de Deus até chegar à moderna produção de imagens em publicidade e propaganda.³⁴

Para Mitchell, as imagens são produtos da própria poética e, tal como propôs Aristóteles, são como seres vivos, ou seja, como uma segunda natureza que os homens criaram ao redor de si mesmos.³⁵ Assim sendo, a pergunta fundamental a ser feita a uma imagem não é exatamente o que ela significa, mas o que ela deseja. Essa afirmação, em princípio desconcertante, vem de uma “dupla consciência” pela qual as pessoas se relacionam com as imagens: mesmo sabendo que não vivem, por que são tão seduzidas e influenciadas por elas?³⁶ A provocação apresentada por Mitchell a respeito dos desejos da imagem é uma crítica à maioria das pesquisas realizadas sobre o tema. De uma forma geral, os trabalhos são centralizados nos produtores e nos consumidores de imagens, ou visam a estudar a imagem como uma forma de expressão do seu autor, por exemplo. O propósito de Mitchell é concentrar as pesquisas na imagem em si, o que não quer dizer o abandono da interpretação de suas mensagens — pelo contrário, significa focar justamente no seu poder de convencimento. Esse poder é o que causa a chamada “dupla consciência” nas pessoas. “Precisamos, em outras palavras, compreender ambos os lados do paradoxo da imagem: que ela está viva — mas também morta; que ela é poderosa — mas também fraca; que ela é significativa — mas também sem sentido.”³⁷

A “imagem viva”, segundo Mitchell, é um tropo verbal e visual, uma figura de linguagem.³⁸ Se as imagens são como formas vivas, as mídias são o seu habitat ou ecossistema, ou seja, onde elas adquirem vida. O autor sustenta que o conceito de mídia não pode ser definido como apenas o objeto ou o meio pelo qual a imagem torna-se aparente. A

³³ MITCHELL, W.J.T. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987, p.48.

³⁴ MITCHELL, W.J.T. *Iconology: image, text, ideology*, op. cit., p. 2.

³⁵ Ibid., xv.

³⁶ Ibid., p. 7.

³⁷ “We need, in other words, to grasp both sides of the paradox of the image: that it is alive – but also dead; powerful – but also weak; meaningful – but also meaningless.” Cf. MITCHELL, 2005, p.10.

³⁸ Ibid., p. 10.

mídia é mais que um mero material ou uma mensagem, como havia definido Marshall McLuhan. É um conjunto de práticas materiais — envolvendo a tecnologia, as tradições e os hábitos, por exemplo — as quais trazem juntas uma figura e um objeto para formar uma imagem.³⁹ Nesse sentido, o conceito de **imagem viva** de Mitchell se imbrica com o de **imagem retórica**, a ser desenvolvido nessa pesquisa. Como houve uma demanda por verossimilhança na tradição cristã, de modo a configurar os Sete Pecados Capitais como imagens antropomórficas, elas foram representadas em diversas mídias ao longo da História. Dessa forma, tal como os seres humanos, elas se adaptaram aos mais diferentes *habitats*, de modo a permanecerem vivas — ainda que transcendam o sentido cristão original — até os dias atuais.

Os Sete Pecados Capitais foram tema de diversos estudos, em áreas como a lingüística, a teologia, a filosofia, além da arte. Cabe citar algumas obras recentes, como a dissertação de mestrado de Thaís Marinni Succi na área de Estudos Linguísticos. Intitulada **Os provérbios relativos aos Sete Pecados Capitais**, foi defendida em 2006 na Universidade Estadual Paulista. Através dos provérbios, a autora buscou avaliar os valores que a sociedade brasileira confere aos desvios de conduta reprovados pela Igreja Católica. No campo da teologia, há a dissertação **Pecado e sua compreensão na atualidade: entre o pecado original e o sócio-estrutural** de Marcos Vinício Miranda Vieira, defendida na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em 2003. O autor propõe repensar a questão do pecado a partir de um enfoque histórico-teológico, desde o pecado original e principalmente após o Concílio Vaticano II, nos anos 1960, em que o tema foi tratado com renovado interesse. No campo da arte, as representações visuais dos sete pecados capitais na Idade Média são tratadas pelo professor Ricardo da Costa na comunicação **A noção de pecado e os Sete Pecados Capitais no Livro das Maravilhas (1288-1289) de Ramon Llull**, apresentada no **Seminário Internacional Os Pecados Capitais na Idade Média**, organizado pela ANPUH-RS em 2004. Por fim, cabe ressaltar que a presente pesquisa tem como originalidade abordar o tema dos Sete Pecados Capitais iconologicamente, ou seja, realizar uma história das suas imagens retóricas e relacioná-las com o seu discurso e as suas mídias, ou *habitats*, ao longo do tempo.

A pesquisa baseia-se em obras que se encontram disponíveis nas seguintes formas: em originais, como na **Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro** e em reproduções digitalizadas em *websites*. Cabe lembrar que a História da Arte se fundamentou a partir dos estudos das

³⁹ MITCHELL, W.J.T. **Op. cit.**, 2005, p.198.

obras e das biografias dos artistas. No entanto, ela só conquistou popularidade através das reproduções das imagens de arte, como ocorreu, por exemplo, nos livros ilustrados da disciplina. Nesse sentido, as fontes visuais desta pesquisa estão disponíveis fundamentalmente na *World Wide Web*. As imagens das pinturas estão armazenadas, principalmente, no *Web Gallery of Art* e as gravuras no *website* do *British Museum*. Além dos sites mencionados sobre pinturas, as imagens fotográficas estão disponíveis no site *Masters of Photography*, além dos estoques de imagens digitais como *iStockphoto* e *Canstockphoto*. A principal edição da **Iconologia** a ser consultada é a inglesa, de 1709, a qual pode-se ter acesso virtual pelo **site da Universidade Estadual da Pensilvânia**. Além disso, há também quatro edições da obra na **Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro**. As fontes textuais são diversas, cujos temas principais são: **poética, retórica, ética, pecado, livros de emblema, alegorias, iconologia, personificações, publicidade, fotografia e imagem digital**. A edição da **Bíblia** a ser consultada é a traduzida por João Ferreira de Almeida e impressa pela Sociedade Bíblica do Brasil em 1969.

Como foi dito anteriormente, pretende-se abordar de forma comparativa imagens e textos relativos aos Sete Pecados Capitais. Segundo o historiador March Bloch, o método comparativo no campo das ciências humanas, o qual vem da antropologia, “consiste em buscar, para explicá-las, as semelhanças e as diferenças que apresentam duas séries distintas de natureza análoga, tomadas de meios sociais distintos”⁴⁰. Além disso, essa abordagem dará ênfase aos seus aspectos interpretativos, conforme embasamento teórico preconizado por Erwin Panofsky em **Estudos de Iconologia e Significado nas Artes Visuais** e William Mitchell nas obras *Iconology: Image, Text, Ideology; Picture Theory e What do Pictures Want?*. Na língua portuguesa, a palavra imagem tem uma definição bastante ampla, podendo significar desde imitação ou aparência, assim como pinturas ou fotografias. Na língua inglesa, ao contrário, a palavra *image* se refere ao aspecto mental da imagem, como uma figura ou representação, por exemplo. Já a palavra *picture* está ligada às suas manifestações concretas, significando gravura, fotografia, painel e etc. Dessa forma, para compreender a relação entre o aspecto mental e o material da imagem, será usada a obra **Las três eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image** de José Luis Brea.⁴¹ O filósofo define como “imagem-matéria” aquela que está indissolúvelmente ligada a sua forma material, que emana de um objeto, seja ela uma pintura, escultura ou um desenho. Já a “imagem-filme” não está mais

⁴⁰ BLOCH, March apud LIMA, Alonso Guilherme Soares. Historia comparada: potencialidades e limitações. In: **História Social**, Campinas, n.13, p. 23-37, 2007.

⁴¹ BREA, José Luis. *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Akal, 2010.

presa a uma forma singular, nem sua ocorrência depende de um determinado espaço-tempo. Materialmente falando, essa imagem habita apenas a película, que seria nada mais que um “limbo”, “um lugar entre”. Desta forma, a sua existência não é mais estática, mas sim dinâmica, pois se pauta pela sua capacidade de multiplicação. A terceira era é a da imagem digital, ou “e-image”. Típica da pós-modernidade, essa imagem se caracteriza pela produção ilimitada, ou seja, há cada vez mais aparelhos capazes de produzi-la, além de ter se desprendido do seu aspecto material. Outra característica desse tipo de imagem, segundo Brea, é o seu “regime de hipervisão”. Ao ampliar uma imagem em alta qualidade de uma pintura, por exemplo, é possível verificar detalhes nítidos como a trama da tela e as pinceladas do artista. Por fim, cabe ressaltar que, devido ao grande período cronológico a ser estudado, outros teóricos serão usados, conforme o tema e a época a ser abordada.

O primeiro capítulo desse trabalho tem como objetivo investigar a relação entre a imagem retórica cristã e os Sete Pecados Capitais. Como foi definido o seu cânone pelo papa Gregório Magno e como o cristianismo fez uma clara e deliberada escolha por catequizar pela imagem, se helenizando e rompendo com o judaísmo, a sua matriz religiosa. Além disso, será apresentada a obra poética de **Antonio Clemente Prudêncio**, um cidadão romano convertido ao cristianismo, o qual buscou propagar a mensagem cristã através de imagens de batalhas entre os Vícios e as Virtudes, a **Psicomaquia**. Além da tradução desse poema para o inglês, feita por Luis Snider, as principais obras a serem usadas neste capítulo como referência serão a **Retórica**, a **Poética** e a **Ética a Nicômaco**, de Aristóteles.

No segundo capítulo, será analisado como a demanda por verossimilhança do catolicismo, em fins do medievo, fez com que os pecados fossem melhor identificados, além de terem uma relação intrínseca com a construção imagética do Inferno. Serão analisadas diversas representações dos Sete Pecados Capitais, como as pinturas em afresco dos Vícios e das Virtudes de **Giotto di Bondoni**, as iluminuras em manuscritos, como as de **Robinet Testard** e de **Maitre François**, além de pinturas em madeira, como a Tábua dos Pecados Mortais de **Hieronimus Bosch**. As principais obras a serem usadas como referência neste capítulo são as edições em português da Suma Teológica, de **Tomás de Aquino**, além da **Comédia**, de Dante Alighieri.

No terceiro capítulo, será estudada a migração das imagens retóricas dos Sete Pecados Capitais para as gravuras, principalmente na Alemanha, Flandres e depois nos Países Baixos. Será verificado o processo de uniformização iconográfica dos pecados, através da cultura visual trazida com a imprensa. Cada um deles será abordado individualmente, segundo a sua

ordem canônica: Soberba, Inveja, Ira, Acídia, Avareza, Gula e Luxúria. Serão analisadas obras de renomados artistas, como o alemão **Hans Burgkmair**, o flamenco **Pieter Brugel**, ou mesmo de dinastias de gravadores, como os **Galle**, da Holanda. Além disso, será tratada a relação dos livros de emblema, como a **Iconologia**, de Cesare Ripa, com a arte do período. Como foi dito anteriormente, a principal edição consultada da **Iconologia** será a inglesa, de 1709, a qual se pode ter acesso virtual pelo **site da Universidade Estadual da Pensilvânia**.

No quarto e último capítulo, será verificado como as imagens retóricas dos Sete Pecados Capitais permanecem — ainda que em mídias, ou *habitats*, improváveis — apesar do processo de laicização ocorrido na modernidade. Primeiramente, serão analisadas representações em fazendas Ciclo do café no Brasil, como na **Fazenda Resgate** e na **Casa da Hera**. Depois, será estudada a relação entre pintura e fotografia alegórica, como nas obras de **Oscar Rejlander** e **Joel-Peter Witkin**. Neste capítulo, também será discutida a subversão da moral cristã em prol do consumo, ou seja, o vício como virtude, na publicidade dos **sorvetes Magnum** e nas imagens de *microstock*. Nesse último caso, pretende-se averiguar como as imagens digitais ainda compartilham da mesma linguagem visual das pinturas renascentistas. De modo a abordar as imagens de publicidade, serão usadas as obras de Roland Barthes, tais como **Mitologias** e **Inéditos, volume 3: imagem e moda**.

Nas considerações finais, portanto, é feito um resumo dos quatro capítulos do trabalho, além de serem destacados os principais resultados alcançados pelo mesmo.

CAPÍTULO 1 • **O que os olhos não veem, o coração não sente:** os Sete Pecados Capitais e a imagem retórica cristã

1.1 Em busca do Reino dos Céus:
pecado, ascetismo e pensamento cristão

1.2 A Lei e a lista: Gregório Magno e
o cânone dos Sete Pecados Capitais

1.3 A imagem retórica: representação
visual do discurso

1.4 À imagem e semelhança: personificações,
alegorias e a condenação do antropomorfismo
pelos judeus.

1.5 Leitura ou adoração de imagens?
Uma batalha retórica

1.6 A Psicomaquia de Prudêncio:
verossimilhança e propaganda cristã

1.1 Em busca do Reino dos Céus: pecado, ascetismo e pensamento cristão

Segundo a tradição judaica, existem no íntimo do homem duas tendências: uma para praticar o bem e a outra o mal. No primeiro caso, o homem serve a Deus e ao próximo segundo os preceitos da Lei divina. No outro, ele vive em pecado e viola as escrituras. A busca desenfreada por bens materiais, por prazer sexual ou por cultuar ídolos são alguns exemplos pecaminosos. O mal desencaminha o homem e o domina “como o fermento faz com a massa, ou como um hóspede que passa a dominar o hospedeiro.”¹ As Escrituras Hebraicas estabelecem o livre-arbítrio, ou seja, o homem pode escolher entre obedecer ou desobedecer a Deus. No entanto, elas também preconizam que entre essas duas opções, deve-se escolher a primeira. “Os céus e a terra tomo hoje por testemunhas contra ti que te propus a vida e a morte, a bênção e a maldição; escolhe, pois, a vida, para que vivas, tu e a tua descendência.”² Para que o homem obedeça a Deus e não faça o mal através do pecado, deve resistir às tentações. Segundo o Gênesis, mesmo com a proibição divina, Adão e Eva foram persuadidos pela serpente a comerem a fruta da árvore do conhecimento. Assim sendo, o pecado original provocou severas conseqüências para a humanidade, visto que, expulsos do paraíso, Adão e Eva passaram a habitar o mundo terreno como mortais. Como afirma o professor Alan Unterman, “o *Talmud* conta como a serpente teve relações sexuais com Eva no jardim do Éden e injetou nela sua peçonha, o que afetou todos os seus descendentes. Os místicos entenderam que isso representou uma fissura na unidade divina.”³ Dessa forma, todos os homens têm o veneno dentro de si, ou seja, a tentação para se cometer o pecado. Somente quando se vive segundo a Lei, praticando o caminho do bem, é que se pode evitá-lo.

A fé judaica contempla a crença de um tempo de salvação, quando um descendente do Rei David reconstruiria a nação de Israel, trazendo assim a paz e a justiça. Era a expectativa do messias, ou seja, do ungido que se tornaria o novo rei dos judeus. Nesse tempo, Deus acabaria com a inclinação para o mal das pessoas e, dessa forma, o pecado seria extinto. “Durante o reinado do messias, o Príncipe da Paz, haverá a ressurreição dos mortos, seguida pelo grandioso dia do juízo para toda a humanidade. Será revelado o caminho para o jardim do Éden.”⁴ Entretanto, mesmo com toda a expectativa dos judeus, a figura de Jesus de Nazaré foi rejeitada por grande parte deles. Isso ocorreu, segundo o historiador Edward Gibbon, pois o messias “fora mais freqüentemente representado na figura de um rei e conquistador, que na

¹ UNTERMAN, Alan, **Dicionário judaico de lendas e tradições**. Rio de Janeiro: Zahar, 1992, p. 124.

² DEUTERONÔMIO, 30:19.

³ UNTERMAN, Alan, **op. cit.**, p. 202.

⁴ *Ibid.*, p. 124.

de um profeta, mártir e filho de Deus”⁵. Por outro lado, idéia do filho de Deus exposto ao sofrimento gerou uma identificação direta com as pessoas, visto que o sofrer é inerente à vida humana. Além disso, o martírio de Jesus trouxe à voga o antigo culto do deus que morre tragicamente, mas retorna à vida de forma triunfante.⁶ Segundo o historiador Arnold Toynbee, a aceitação de Jesus de Nazaré como *Khristós*, — o ungido, em grego — significava acolher a idéia helênica da encarnação. “Segundo a crença cristã, o Deus de Israel que criara o homem à sua imagem, também proporcionara um meio de salvação às suas criaturas humanas, encarnando-se, Ele próprio, numa delas.”⁷

Para os seus discípulos, o nazareno veio ao mundo para libertar a humanidade do pecado e promover a sua reconciliação com Deus. No entanto, suas pregações causaram repúdio entre as autoridades romanas e judaicas, que as consideravam subversivas ou blasfemas. Conforme as Escrituras Cristãs, o ungido nasceu de Maria como um homem, concebido sem o pecaminoso ato sexual pelo poder do Espírito Santo, como consta no Evangelho de Mateus⁸. Segundo João, era a palavra divina que havia se encarnado e por isso pôde viver entre as pessoas⁹. Se, no pecado original, Adão havia trazido a morte para o homem, com a ressurreição de Jesus, houve a sua superação e a conseqüente libertação dos pecados humanos. Portanto, crer em Jesus Cristo e na sua ressurreição é acreditar numa vida eterna.

Segundo os Evangelhos, antes de subir ao Céu, Cristo passou quarenta dias entre os discípulos. Ele prometeu o regresso no Juízo Final, quando todas as pessoas seriam julgadas por seus atos. Na sua segunda vinda, “Cristo, julgará com o poder adquirido como Redentor do mundo, vindo para salvar os homens.”¹⁰ Os segredos de cada indivíduo serão revelados, bem como será avaliada a sua atitude perante Deus e o próximo. “Cada homem será repleto de vida ou condenado para a eternidade segundo suas obras.”¹¹ No entanto, a crença num julgamento dos atos do homem, tendo por juiz uma entidade sobrenatural e poderosa, é comum em grande parte das religiões. Acredita-se que tal exame seria feito no plano

⁵ GIBBON, Edward. **Declínio e queda do Império Romano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 239.

⁶ Jesus Cristo pode ser comparado a Hórus, o deus egípcio, que era a reencarnação de Osíris e filho de Ísis. Além disso, tal como os faraós, Jesus era filho de um deus com uma mulher. Maria, sua mãe, tomara o lugar de Ísis como a Grande Mãe de Deus, a *Theotókos*.

⁷ TOYNBEE, Arnold. **Helenismo: história de uma civilização**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983p. 25.

⁸ “José, filho de Davi, não temas receber Maria, tua mulher, porque o que nela foi gerado é do Espírito Santo. Ela dará à luz um filho e lhe porás o nome de Jesus, porque ele salvará o seu povo dos pecados deles.” (MATEUS, 1:22-23).

⁹ “E o Verbo se fez carne, e habitou entre nós, cheio de graça e de verdade, e vimos a sua glória, glória como unigênito do Pai.” (JOÃO, 1:14).

¹⁰ **Catecismo da Igreja Católica**, Compêndio 135.

¹¹ *Ibid.*, 135.

espiritual, como ocorre, por exemplo, na antiga religião egípcia.¹² Aliás, como sustenta o filósofo Miguel Spinelli, “olhando-se para a história do cristianismo, por um lado, as culturas egípcia e hebraica estão intimamente relacionadas.”¹³

Em linhas gerais, a doutrina cristã defende a paz e o amor entre os homens e prega o arrependimento e o perdão. Além disso, estimula o desapego aos bens materiais terrenos e nutre a esperança num reino futuro de base divina. No entanto, de que forma o cristianismo se tornou uma nova religião? Segundo Spinelli, através da interpretação, sistematização e propagação dos ensinamentos de Cristo para diversos povos. “A existência de Jesus foi verbalmente concebida, levando-se em conta não só a cultura hebraica (da qual o Cristianismo é consequência), mas as exigências de outras culturas.”¹⁴ Nesse sentido, um judeu convertido ao cristianismo teve uma fundamental importância: Saulo de Tarso. Ele não conheceu Jesus e foi um ativo perseguidor da comunidade dos nazarenos. Entretanto, numa viagem à cidade de Damasco, na Síria, teria tido uma visão de Cristo. Além de converter ao cristianismo, trocou seu nome para Paulo. Como era um cidadão romano, realizou diversas viagens pelo Mediterrâneo e pela Ásia Menor, divulgando a mensagem cristã. Paulo escreveu numerosas cartas — as chamadas **epístolas** — aos **gálatas**, aos **coríntios** e aos **romanos**. Foi responsável pela teoria do universalismo cristão, sustentando que a salvação de Deus não era o privilégio para apenas um povo eleito, como se autodenominavam os judeus, mas sim para todos que acreditassem na sua palavra. Segundo Spinelli, assim como Moisés foi o legislador do povo hebreu, escrevendo e organizando a Torá, coube semelhante feito a Paulo, considerado o “Moisés do Novo Testamento”. Mesmo que o apóstolo Pedro tenha sido o encarregado por Cristo de construir a sua Igreja, foi “São Paulo quem dogmatizou e deu autoridade à doutrina do Cristianismo. E ao se dirigir a vários povos, além de usar técnicas de convencimento, valeu-se de várias fontes de inspiração: ‘Eu sou devedor aos gregos e aos bárbaros, aos sábios

¹² No antigo Egito, Anúbis, o deus da mumificação e o protetor das necrópoles, levava o defunto à presença de Osíris, o senhor do reino dos mortos. Realizava-se a pesagem do coração do finado em uma grande balança. Se o órgão pesasse mais que uma pena, significava que seu dono havia cometido graves delitos em vida. Dessa forma, era condenado a eternos castigos no inferno ou tinha a sua alma devorada por Ammit, ou Amut, uma besta com partes de crocodilo, leão e hipopótamo. No entanto, se o coração fosse mais leve que a pena, os falecidos eram admitidos no reino de Osíris (paraíso) e, assim como ele, poderiam renascer.

¹³ SPINELLI, Miguel, **Helenização e recriação de sentidos: a filosofia na época da expansão do cristianismo**. Porto Alegre: EDIPUC RS, 2002, p. 106. Nesse sentido, o autor cita os Atos dos Apóstolos (7:22) “E Moisés foi educado em toda a ciência dos egípcios e era poderoso em palavras e obras.” Além disso, segundo Arnold Toynbee, seria provável que o culto a um único deus, Aton, implantado no reinado de Aqueenáton (c. 1352 – 1338 a.C.) tenha influenciado Moisés a instituir a crença monoteísta hebraica, que, por sua vez, chegou até ao cristianismo. In: TOYNBEE, Arnold. **A Humanidade e a Mãe-Terra**. Rio de Janeiro: Zahar, 1974, pp. 146-148.

¹⁴ SPINELLI, Miguel, op.cit., p. 105.

e aos ignorantes”¹⁵. No entanto, por causa do seu grande poder de persuasão, acabou sendo levado a um tribunal. Segundo a tradição cristã, foi decapitado em 64 — mesmo ano da execução de Pedro — no reinado do Imperador Nero. Iniciava-se o período das perseguições aos cristãos.

Se governo romano era tolerante com o helenismo e o judaísmo, as duas grandes culturas filosóficas e religiosas do Mediterrâneo, por que as perseguições aos cristãos ocorreram? Em primeiro lugar, a fé cristã parecia subversiva às autoridades, visto que se estendia “universalmente ao liberto e ao escravo, ao grego e ao bárbaro, ao judeu e ao gentio”¹⁶. Em segundo, ao se voltarem contra o paganismo romano, os cristãos negaram a origem divina do poder imperial. Dessa forma, recusaram-se a cultuar a figura do imperador, o que era inadmissível. No entanto, mesmo submetidos às mais diversas atrocidades, os cristãos sobreviventes não esmoreciam e resistiam de forma pacífica. Diante dos seus perseguidores, seguiam o exemplo de Jesus. “Bendizei o que vos maldizem, fazei bem aos que vos odeiam, e orai pelos que vos maltratam e perseguem.”¹⁷ O termo “santo”, que primeiramente se referia a todos os cristãos, passou a designar especialmente aqueles supliciados em nome da fé. Para que fossem lembrados, os santos eram representados em esculturas e pinturas — tal como os deuses helênicos — e ostentavam seus objetos de tortura como atributos¹⁸. Com o tempo, os pagãos também foram se convertendo ao cristianismo pelo exemplo de conduta dos mártires. Assim sendo, como afirma Gibbon, o avanço do cristianismo no Império Romano é parte fundamental da sua história, pois ocorre paralelamente ao seu lento declínio.

Na prática, quanto mais intensas eram as perseguições romanas, mais os cristãos se aproximavam uns dos outros. Dessa forma, foram criadas diversas comunidades, em que a fraternidade prevalecia entre os seus membros. Para salvarem as suas almas, buscavam seguir o exemplo de Jesus, o que provocou uma reforma nos costumes romanos. Como afirma Gibbon, sua fé era demonstrada principalmente por suas virtudes, “que a divina persuasão que iluminara ou vencera o entendimento devia, ao mesmo tempo, purificar o coração e dirigir os atos do crente.”¹⁹ Ao pregarem o arrependimento dos pecados, os cristãos recebiam até mesmo ex-criminosos, o que ocasionou graves críticas. A esperança na imortalidade os

¹⁵ SPINELLI, Miguel, *op.cit.*, p. 106.

¹⁶ GIBBON, Edward, *op. cit.*, p. 240.

¹⁷ MATEUS, 5:44.

¹⁸ Por exemplo, a imagem de São Bartolomeu costuma empunhar uma faca, além de ter a pele descarnada, para recordar que foi esfolado vivo por pregar a fé cristã.

¹⁹ GIBBON, Edward, *op. cit.*, p. 255.

impulsionava a viver não apenas virtuosamente, mas se penitenciando, visto que “o desejo da perfeição tornava-se a paixão dominante de suas almas.”²⁰ No entanto, muitos cristãos também se isolavam do convívio social, em busca de uma vida longe das tentações mundanas. Esses místicos ascéticos fugiam para regiões desérticas do norte da África, da Palestina ou da Ásia Menor e adotavam severos costumes. Alimentavam-se apenas de frutas, raízes ou insetos, eram castos e martirizavam o próprio corpo, tal como havia ocorrido com Cristo²¹. Aos poucos, o cristianismo passou a institucionalizar o ascetismo, construindo centros onde era possível rezar e praticar a penitência em grupo. A partir do século 3 da era cristã, surgiram os primeiros monastérios²² no deserto egípcio. Essas comunidades ascéticas foram criando suas próprias regras para aceitar novos integrantes, como os votos de pobreza, castidade, caridade e obediência.

Com o intuito de orientar os cristãos a estabelecerem uma vida virtuosa e livre das tentações dos pecados, manuais de conduta foram escritos, como a obra *Didache*, (doutrina em grego) ou **Didaquê**. Também conhecida como **Doutrina dos Doze Apóstolos**, é a mais antiga coleção de preceitos morais, orações e normas litúrgicas que se tem notícia no cristianismo. Considera-se que tenha sido elaborada ainda no primeiro século e a sua escritura é anônima, mesmo que seu título faça referência aos apóstolos. Na obra há uma lista de pecados, os quais só poderiam ser redimidos pela penitência em público. São eles a idolatria, a blasfêmia, o assassinato, o adultério, a luxúria, o falso testemunho e a fraude.²³ A **Didaquê** tornou-se um protótipo para o desenvolvimento dos textos doutrinários sobre os pecados, escritos pelos chamados Pais da Igreja²⁴. Suas obras abarcaram desde os seus aspectos ontológicos até uma classificação sistemática dos pecados. Por exemplo, Tertuliano (c. 160 - c. 220) foi um importante escritor de obras apologéticas, as quais defendiam o cristianismo contra os ataques do paganismo e das heresias. Em duas obras, *De Poenitentia* (Sobre a Penitência) e *De Pudicitia* (Sobre a Castidade), pregava a necessidade do cristão desenvolver um senso próprio de culpa e arrependimento e definiu três pecados irredimíveis: a idolatria, a

²⁰ GIBBON, Edward, **op. cit.**, p. 255.

²¹ Por exemplo, São Hilarião se exilou no deserto da Palestina e costumava enrolar-se em silícios, deixando o próprio corpo em carne viva. São Simeão, também conhecido por Simeão Estilita ou Simeão da Montanha, viveu longos anos em cima de uma torre de pedra, em busca da aproximação com Deus.

²² Cabe ressaltar que essas atitudes de extremo desapego e sofrimento não eram comuns entre judeus, visto que “o judaísmo não estimula o ascetismo institucionalizado na forma de monasticismo, celibato ou voto de pobreza, embora essas manifestações possam ser encontradas nos movimentos sectários.” O jejum, no entanto, era comumente praticado em dias especiais, pois era considerado “uma espécie de sacrifício no qual a gordura e o sangue da pessoa são oferecidos a Deus no altar.” In: UNTERMAN, Alan, **op. cit.**, pp. 32-33.

²³ KNAPINSKI, Ryszard. *The deadly sins in teaching and tradition of the medieval church*. In: *The seven deadly sins*. Warsaw: Royal Castle in Warsaw; International Cultural Centre in Cracow, 2006, p. 20.

²⁴ Também conhecidos como os Santos Padres, foram teólogos, professores e bispos que produziram textos doutrinários cristãos entre os séculos 1 e 7. O estudo sistemático desses escritos é chamado de Patrística.

lascívia e o assassinato²⁵. Clemente de Alexandria (c. 150 – c. 215) e seu discípulo Orígenes (c. 185 – c. 254) escreveram sobre como refrear o livre-arbítrio do homem, que está propenso a cometer o pecado. Segundo o historiador Paul Johnson, Orígenes é tão importante quanto Paulo de Tarso para a doutrina cristã. “Se Paulo trouxe para a primeira geração de cristãos as úteis habilidades de um teólogo capacitado, Orígenes foi o primeiro grande filósofo a repensar a religião desde os primeiros princípios.”²⁶ Ainda de acordo com o autor, se antes o pensamento cristão era uma apropriação de conceitos helênicos — principalmente platônicos — tendo por estrutura os escritos paulinos, com Orígenes o cristianismo tornou-se um universo próprio. “O efeito da obra de Orígenes foi a criação de uma nova ciência, a teologia bíblica, por meio da qual cada frase das escrituras era explorada sistematicamente em busca de significados ocultos, alegorias e assim por diante.”²⁷ Utilizando seus conhecimentos de hebraico, realizou correções na Septuaginta,²⁸ a tradução da Bíblia judaica para o grego, que tornou-se o cânone do Velho Testamento para os cristãos. Orígenes considerava que havia um demônio específico para cada pecado cometido pelo homem. Para se afastar da presença maligna, tornou-se um crente fervoroso e levava uma vida de extrema abnegação.

Ainda que o isolamento, a miséria e a mortificação da carne apartassem os religiosos dos costumes mundanos, provocavam constantes tentações nos mesmos. Tomando ciência disso, o escritor asceta Evágrio do Ponto (c. 346 – c. 400) enumerou as principais doenças espirituais que afligiam os monges. Seriam elas a gula, a luxúria, a avareza, a ira, a melancolia, a preguiça, a vaidade e o orgulho.²⁹ Mais que isso, o escritor sustentou que tais doenças, ou vícios, eram o oposto das virtudes. A listagem de Evágrio influenciou outro importante teólogo, João Cassiano (c. 360 – 435). Considerado um dos fundadores do monasticismo ocidental, Cassiano conheceu diversas comunidades no deserto egípcio e acabou por fundar a sua própria em Marselha, na atual França, no ano de 410. O local ficou conhecido como abadia de São Vitor, um modelo para os mosteiros da Europa. Segundo afirma o professor Jean Lauand, o trabalho de Cassiano junto aos padres do deserto se assemelha a de um moderno repórter. Como resultado de suas pesquisas, o teólogo elaborou

²⁵ KNAPINSKI, Ryszard, *op.cit.*, p. 20.

²⁶ JOHNSON, Paul. **História do Cristianismo**. Rio de Janeiro: Imago, 2001p. 74.

²⁷ JOHNSON, Paul, *op. cit.*, p. 75.

²⁸ A Septuaginta é considerada a mais antiga tradução da Bíblia hebraica para o grego. Conhecida também como a Versão dos Setenta foi escrita por setenta e dois rabinos, que segundo a tradição, teriam completado o trabalho em setenta e dois dias.

²⁹ SIKEWITZ, Robert apud KNAPINSKI, Ryszard, *op.cit.*, p. 20.

uma importante obra, a qual indicava os remédios para os oito principais vícios,³⁰ definidos ainda por Evágrio do Ponto. Além disso, realizou conferências para os monges, estimulando os mesmos a terem uma espiritualidade ativa, através do conhecimento teórico (*scientia theoretica*), além da oração (*oratio ignitia*). Sua teologia influenciou futuros líderes de ordens religiosas, como São Bento de Nursia e Santo Inácio de Loyola.

Contemporâneo de Cassiano, Agostinho de Hipona (354 – 430) foi um dos maiores teólogos da Igreja, influenciando profundamente o sentimento de culpa do homem medieval. Segundo ele, o pecado é definido como “uma palavra, um ato ou um desejo contrários à Lei eternal.”³¹ O pecador vive de acordo com os seus impulsos, ou seja, segundo a carne, por ignorar a Lei divina ou mesmo pela incapacidade de fazer o bem. Para ele, o pecado original determinou a imperfeição humana, através da queda do paraíso. “Assim, o bispo de Hipona vê o homem, após o pecado de Adão, como um ser mortal, pecador e debilitado. Nessa condição, a criatura humana anseia por Deus e quer unir-se a Ele, pois só Nele encontrará repouso.”³² Segundo a sua teoria da predestinação, os homens não teriam a opção de aceitar ou rejeitar Cristo, visto que a vontade de Deus prevalece sobre a vontade dos homens. O Criador age continuamente de forma soberana e incontestável, não podendo haver o livre-arbítrio, tal como concebido na religião judaica, por exemplo. Agostinho também desenvolveu a crença de que a Igreja é a cidade espiritual de Deus, além de defender o primado e a infalibilidade dos papas. O teólogo deixou um enorme volume de escritos, os quais foram copiados ao longo da Idade Média. “Durante mil anos, Agostinho foi o mais popular dos patriarcas; as bibliotecas européias medievais continham mais de quinhentos manuscritos completos da *Cidade de Deus* (...).”³³ Através da propagação do seu pensamento, a Igreja Católica, que coabitava com o Império Romano, encontrou uma base teórica sólida para a concepção de uma sociedade cristã total. Na prática, isso significava que as pessoas não poderiam escolher se pertenceriam a ela ou não, pois ela era o desígnio de Deus. Como afirma Paul Johnson:

Agostinho foi o gênio das trevas do cristianismo imperial, o ideólogo da aliança entre a Igreja e Estado e o gerador da mentalidade medieval. Depois de Paulo, que forneceu a teologia básica, ele fez mais para moldar o cristianismo que qualquer outro ser humano.³⁴

³⁰ *De Institutis Coenobiorum et de Octo Vitorium Principalium Remediis* (Sobre as Instituições para os Monges e Remédios para os Oito Principais Vícios). In: KNAPINSKI, Ryszard, **op.cit.**, p. 20.

³¹ Catecismo da Igreja Católica, Compêndio, 392.

³² GRACIOSO, Joel. **O caminho do bem de Santo Agostinho**. Biblioteca EntreLivros - Santa Filosofia. São Paulo: Ed. Duetto, n. 7, s.d.

³³ JOHNSON, Paul, **op.cit.**, p. 137.

³⁴ *Ibid.*, pp. 136-137.

1.2 A Lei e a lista: Gregório Magno e o cânone dos Sete Pecados Capitais

O cristianismo foi oficializado por Roma no século quarto,³⁵ passando a ser tutelado pelos imperadores. Era finalmente a vitória dos propagandistas do catolicismo,³⁶ que há tempos pregavam a aliança entre os propósitos da Igreja e do Império. Depois de legitimados, os cultos cristãos deixaram as catacumbas e tornaram-se públicos. Os padres e bispos passaram a se vestir com paramentos especiais, além de serem introduzidos incensos e o canto de corais nas cerimônias. Já as danças eram evitadas, por serem consideradas de cunho erótico. Dessa forma, a Igreja buscava substituir, no imaginário dos fiéis, os antigos rituais politeístas pagãos por um esplendoroso culto a Deus. Como afirma Johnson:

Por isso, a partir do final do século IV, verificou-se uma explosão espetacular de cor nas vestimentas e tapeçarias, o uso de vasos de ouro e prata e elaboradas pias de mármore, dosséis de prata sobre o altar, uma miríade de velas de cera (indicadoras de respeito na prática doméstica romana) e um elaborado incensamento.³⁷

No período entre a morte de Santo Agostinho, em 430, e a coroação do Imperador Carlos Magno, em 800, há um intervalo de quase quatro séculos em que se formam os chamados Reinos Bárbaros e também a noção de que a Igreja cristã é uma sociedade mundial. Nessa época, os assuntos eclesiásticos invadiram definitivamente os seculares e todas as atenções se voltaram para o papa, o líder supremo da cristandade. Segundo Johnson:

Durante esses quatro séculos, pois, a Igreja serviu de ‘portadora’ da civilização (européia ocidental, no caso), assim como, em seu período formativo, a máquina religiosa-cultural helênica ‘transmitira’ o judaísmo cristão para um contexto romano e universalista.³⁸

Sem a proteção do Império Romano³⁹, a Igreja Católica procurou outro reino forte para protegê-la, como foi o caso do Reino Franco. Entretanto, após a unificação do Estado da Igreja⁴⁰, em 756, acelera-se a emancipação do papado e a sobreposição do poder espiritual sobre o poder político, o qual se estenderia pela Baixa Idade Média. Muito contribuiu para essa conquista da Igreja a figura de Gregório I (540 - 604). Nascido de uma nobre família

³⁵ Em 313, foi publicado por Constantino o Édito de Milão, que garantia a liberdade de culto aos cristãos. No entardecer daquele século, em 392, foi a vez de Teodósio decretar a abolição de todos os cultos pagãos — com a pena de morte para os infratores.

³⁶ A palavra católico vem do grego *Katholikos*, que significa para todos, ou universal.

³⁷ JOHNSON, Paul, *op.cit.*, 124.

³⁸ *Ibid.*, 137.

³⁹ Oficialmente, o Império Romano ocidental cai em 476, quando a cidade de Roma foi invadida por povos de origem germânica e o Imperador Rômulo Augusto foi deposto.

⁴⁰ O Estado da Igreja, ou Santa Sé, é criado a partir de terras conquistadas dos lombardos e doadas pelo rei franco Pepino, o Breve, à Igreja. Inicia-se a monarquia pontifical, regime de governo em que o papa é o chefe de estado. No século 19, os territórios da Igreja foram anexados ao Reino da Itália. Com o Tratado de Latrão, de 1929, o Estado Eclesiástico foi recriado na Cidade do Vaticano, um enclave murado na cidade de Roma.

romana, seu pai era advogado e administrador de propriedades episcopais. Com 33 anos de idade foi eleito prefeito de Roma. Pouco tempo depois, por influência dos escritos e da personalidade de São Bento, ingressa na vida religiosa. Constrói monastérios nas terras de sua família, como o Mosteiro de Santo André, e torna-se secretário do Papa Pelágio II. Aos 50 anos é eleito papa, sendo considerado um dos maiores administradores da Igreja.

Por conta de sua obra teológica, Gregório Magno também é considerado um Doutor da Igreja, além de um Padre Latino, por se expressar em latim. Através de seus escritos, procurou fortalecer a religiosidade dos fiéis e instruir o clero. Redigiu a **Regra Pastoral**, que norteava o comportamento dos padres, utilizada largamente ao longo da Idade Média. Mais que isso, compôs hinos religiosos e introduziu nas cerimônias o cantochão,⁴¹ o qual ficou conhecido depois como Canto Gregoriano. Como era um monge, teve acesso às obras de Evágrio do Ponto e João Cassiano, escritas há cerca de duzentos anos antes, as quais versavam sobre as oito maiores tentações dos padres do deserto. No seu livro sobre a Moral em Jó (*Moralia in Job*), Gregório recria uma nova listagem, mas definindo como sete os pecados principais. O número sete possui um simbolismo ambíguo. Por um lado, representa a ordem cósmica que governa o tempo e o espaço. “Deus criou o mundo em sete dias e o abençoou justamente no sétimo”⁴². Por outro, o sete também está ligado às forças de destruição como a besta de sete cabeças citada no Apocalipse. Como afirma o professor Jean Lauand, ao contrário dos Dez Mandamentos, os quais estão expressamente enunciados na Bíblia, a doutrina dos sete pecados seria “uma elaboração do pensamento”⁴³, construída pela vivência ascética cristã.

Essa experiência é originalmente dos padres do deserto, que, na radicalidade de sua proposta, foram realizando uma tomografia da alma humana e descobrindo, em suas profundezas, as possibilidades para o bem e o mal.

Como num *rally* ou num enduro, em que as condições da máquina são exigidas em condições extremas, o monaquismo originário buscava testar os limites antropológicos, no corpo e no espírito (os limites do jejum, da vigília, da oração etc.).⁴⁴

Além da experiência dos monges do deserto, a lista dos sete pecados também foi baseada em excertos bíblicos. Nos escritos do apóstolo Paulo de Tarso, há diversos trechos os

⁴¹ De origem pagã, é um gênero de canto monofônico e de uma só melodia, com ritmo livre. A partir do século 6, foi adaptado por Gregório Magno de modo a ser usado nas celebrações católicas tal como uma oração cantada.

⁴² GÊNESIS, 2: 3.

⁴³ 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.

⁴⁴ LAUAND, Jean. **São Tomás de Aquino e os Pecados Capitais**. Trechos de estudo publicado em **Tomás de Aquino – Sobre o Ensino (De Magistro) & Os sete pecados capitais**, São Paulo: Martins Fontes, 2001. Disponível em: <http://www.hottopos.com/notand10/jean.htm#_ftnref1> Acesso em 02 ago. 2013, 15:00.

quais tratam da relação entre a lei divina e o pecado, como na epístola aos Romanos: “Que diremos, pois? É a lei pecado? De modo nenhum. Mas eu não teria conhecido o pecado, senão por intermédio da lei; pois não teria eu conhecido a cobiça, se a lei não dissesse: não cobiçarás.”⁴⁵ Na primeira carta aos Coríntios, há aconselhamentos aos fiéis sobre os comportamentos condenáveis: “Mas agora vos escrevo que não vos associeis com alguém que, dizendo-se irmão, for impuro, ou avarento, ou idólatra, ou maldizente, ou beberão, ou roubador; com esse tal nem comais.”⁴⁶

De que forma o pensamento de Gregório foi determinante para a fixação dos sete pecados capitais? Segundo ele, a soberba é “a rainha de todos os vícios”. Quando ela se apodera do coração do homem, sete pecados principais se instalam naquele órgão, como generais, sendo que outros vícios menores os seguem, como soldados⁴⁷. Isso significa que os sete pecados são como cabeças,⁴⁸ ou líderes, para os demais vícios. Seriam eles a Van glória, a Inveja, a Ira, a Tristeza ou Melancolia, a Avareza, a Gula e a Luxúria⁴⁹. Essa noção de que os pecados motivam a prática de outros ainda vigora no atual Catecismo da Igreja Católica. “O pecado arrasta ao pecado e a sua repetição gera o vício.”⁵⁰ Como afirma Gregório, a partir da vanglória, por exemplo, vêm a desobediência e a ostentação como soldados. Depois da inveja, há a difamação e a murmuração, ou fofoca⁵¹. A ira tem como seguidores o insulto, a indignação e a blasfêmia. Da tristeza, ou melancolia, derivam o rancor, o desespero, ou a covardia. Seguindo a avareza vêm a fraude, o engano e o perjúrio. A partir da gula, há a impureza, dentre outros. Por fim, a luxúria gera a desconsideração, a inconstância e a precipitação.⁵²

Entretanto, como cada pecado capital foi caracterizado? Segundo Gregório, a soberba é a “raiz de todo o mal.”⁵³ Ela está presente no pecado original, quando Adão e Eva comem o fruto proibido, indo de encontro ao alerta de Deus. “Dele não comereis, nem tocareis nele,

⁴⁵ ROMANOS 7:7

⁴⁶ 1 CORÍNTIOS 5:11

⁴⁷ *Morals on the Book of Job by St. Gregory the Great, translated with notes and indices, in Three Volumes.* Volume III, 5ª PARTE, livro XXXI, XLI. Disponível em:

<<http://www.lectionarycentral.com/GregoryMoralia/Book31.html>> Acesso em 30 jul. 2013, 10:40.

⁴⁸ Cabe ressaltar que a palavra capital vem do latim *caput*, ou cabeça. “Inicialmente o adjetivo *capitalis* significava ‘o que está acima dos outros; principal, dominante.’” In: Dicionário Etimológico. Disponível em: <<http://www.dicionarioetimologico.com.br/>> Acesso em 30 jul. 2013, 10:40.

⁴⁹ *inanis gloria, invidia, ira, tristitia, avaritia, uentris ingluies, luxuria.*

⁵⁰ Catecismo da Igreja Católica, Compêndio, 396.

⁵¹ A palavra em latim é *sussurratio*. Segundo Jean Lauand, ela pode ser traduzida como murmuração, ou fofoca. In: LAUAND, Jean, **O pecado capital da acídia na análise de Tomás de Aquino**, loc cit.

⁵² *Morals on the Book of Job*, loc. cit.

⁵³ *Morals on the Book of Job*, loc. cit.

para que não morrais.”⁵⁴ Porém, a serpente, ou o demônio, fez com que não acreditassem na Sua palavra. “Então a serpente disse à mulher: É certo que não morrereis. Porque Deus sabe que no dia em que dele comerdes se vos abrirão os olhos, e como Deus, sereis conhecedores do bem e do mal.”⁵⁵ Em suma, a soberba é o sentimento de ser auto-suficiente perante o Criador, além de ser maior e melhor que o próximo. No entanto, a “rainha de todos os vícios” conduz também ao fracasso, como nesse trecho dos Provérbios: “A soberba precede a ruína e o espírito eleva-se antes da queda”⁵⁶. O soberbo é o deus de si mesmo e passa a vangloriar-se perante os outros. Dessa forma, os pecados capitais também estão ligados entre si, pois da vanglória nasce a inveja, como alerta São Paulo. “Não nos deixemos possuir de vanglória, provocando uns aos outros, tendo inveja uns dos outros.”⁵⁷ Ela surge pela cobiça do que é de outrem, pela insatisfação com aquilo que Deus reservou para cada um dos homens. No entanto, São Paulo recomenda: “Ande cada um segundo o Senhor Ihe tem distribuído, cada um conforme Deus o tem chamado. É assim que ordeno em todas as igrejas.”⁵⁸ A inveja pelos bens materiais, ou pelo sucesso dos outros gera o pecado da ira. Segundo Gregório, quanto mais a mente é ferida pela inveja, mais irada fica.⁵⁹ A prática da violência, além do sentimento de revolta e vingança, são manifestações desse pecado. Como exemplo, a Bíblia narra o que teria sido o primeiro homicídio da humanidade: a morte de Abel por Caim⁶⁰. Entretanto, para evitar que a violência gere mais violência, Jesus Cristo prega o amor ao oponente, como no Evangelho de Lucas. “Digo-vos, porém, a vós outros que me ouvís: amai os vossos inimigos, fazei o bem aos que vos odeiam; bendizei aos que vos maldizem, orai pelos que vos caluniam.”⁶¹

Segundo Gregório Magno, a ira também desenvolve a melancolia, ou acídia, pois quanto mais agitada fica a mente, mais ela sofre com a dor, o que a deixa em estágio de letargia⁶². “A *acídia* é uma forma de preguiça espiritual devida ao relaxamento da vigilância e

⁵⁴ GÊNESIS, 3:3.

⁵⁵ Idem, 3:5.

⁵⁶ PROVÉRBIOS, 16:18

⁵⁷ GÁLATAS, 6:26.

⁵⁸ CORÍNTIOS, 7:17.

⁵⁹ *Morals on the Book of Job*, loc. cit.

⁶⁰ Caim e Abel cresceram juntos, o primeiro tornou-se um pastor e o segundo um lavrador. Certa vez, ambos fizeram oferendas a Deus: Adão trouxe uma ovelha e Caim legumes. “Agradou-se o Senhor de Abel e de sua oferta; ao passo que de Caim e de sua oferta não se agradou. Irou-se, pois, sobremaneira Caim, e descaiu-lhe o semblante.” (GÊNESIS, 4:4-5). Deus questionou o porquê do comportamento de Caim e o alertou. “Se procederes bem, não é certo que serás aceito? Se, todavia, procederes mal, eis que o pecado jaz à porta, o seu desejo será contra ti, mas a ti cumpre dominá-lo.” (GÊNESIS, 4:7). Mesmo assim, possuído pela ira e sem escutar a voz de Deus, Caim se levantou contra Abel e o matou.

⁶¹ LUCAS, 6:27.

⁶² *Morals on the Book of Job*, loc. cit.

à negligência na guarda do coração.”⁶³ Quando esse pecado se apodera do homem, ele se descuida das obrigações com Deus e com o próximo, tal como um agricultor desleixado que abandona a sua plantação. “Passei pelo campo do preguiçoso e junto à vinha do homem falto de entendimento; eis que tudo estava cheio de espinhos, a sua superfície coberta de urtigas, e o seu muro de pedra em ruínas.”⁶⁴

A melancolia desemboca na avareza, pois quando um coração perturbado perde a alegria de viver, busca nos bens exteriores a sua consolação⁶⁵. O dinheiro passa a ser um deus para os avarentos, que crêem que tudo podem comprar com ele. Entretanto, não é possível ser fiel a Deus e ao dinheiro ao mesmo tempo. “Ninguém pode servir a dois senhores; porque ou há de aborrecer-se de um, e amar ao outro; ou se devorará a um e desprezará ao outro. Não podeis servir a Deus e às riquezas.”⁶⁶ Para os homens que buscam a fortuna e os prazeres mundanos — se alimentando em excesso ou praticando a libidinagem — vem de São Paulo o alerta. “O destino deles é a perdição, o deus deles é o ventre, e a glória deles está na infâmia; visto que só se preocupam com as coisas terrenas.”⁶⁷

Gregório considera que o pecado da gula vem antes do vício da luxúria, pois os órgãos digestivos estão acima dos genitais no corpo humano⁶⁸. No entanto, para curar os excessos praticados pelos incontinentes, São Paulo dá o remédio: “Fazei, pois, morrer a vossa natureza terrena: prostituição, impureza, paixão, lasciva, desejo maligno, e a avareza, que é a idolatria; por estas coisas é que vem a ira de Deus sobre os filhos da desobediência.”⁶⁹

A seqüência acima apresentada dos sete vícios capitais não é aleatória. Gregório os separou em pecados espirituais (*peccata spiritualia*) e pecados carnis (*peccata carnalia*). Assim sendo, a vanglória, a inveja, a ira, a melancolia e a avareza são males que atacam o espírito, enquanto a gula e a luxúria acometem a carne. Com o uso da lista dos sete pecados capitais pela Igreja, a vanglória também passou a se chamar soberba (*superbia*) e a melancolia ficou mais conhecida como acídia (*acedia*). Além disso, foi criado o acrônimo **SIIAAGL**, com as iniciais de cada um deles na ordem determinada por Gregório, de modo a facilitar a sua fixação. No entanto, no século 13, foi concebida outra sigla que se tornou mais popular entre os fiéis: **SALIGIA**. O responsável foi Henrique de Susa (1210-1271), especialista em

⁶³ Catecismo da Igreja Católica, Compêndio, 574.

⁶⁴ PROVERBIOS, 24:30-31.

⁶⁵ *Morals on the Book of Job*, loc. cit.

⁶⁶ MATEUS, 6:24.

⁶⁷ FILIPENSES

⁶⁸ *Morals on the Book of Job*, loc. cit.

⁶⁹ COLOSSENENSES, 3:-6.

direito canônico e cardeal-bispo da cidade de Óstia, na atual Itália. Mesmo misturando as iniciais de pecados espirituais com carnavais, a palavra era ainda mais fácil para se memorizar.⁷⁰ O objetivo disso seria provocar nos fiéis um exame de consciência constante, para que se confessassem aos padres. Inclusive, o verbo latino *saligiare* é derivado daquela palavra e significa cometer um pecado mortal.⁷¹

A classificação dos pecados foi uma constante entre os Pais da Igreja. Antes de Gregório Magno, Tertuliano, Orígenes e São Cipriano (século 3) já haviam feito uma separação entre os pecados cometidos pelo pensamento (*peccatum mentale*), pelas palavras (*peccatum verbale*) e pelas ações do homem (*peccatum operationis*).⁷² Os escolásticos distinguiram os pecados da transgressão em excesso (*peccata transgressionis*) e o pecado da omissão (*peccata omissionis*). O teólogo Pedro Lombardo (século 12) difere os pecados contra Deus, contra si mesmo e contra o outro. Essas classificações realizadas no medievo ainda permanecem no atual Catecismo da Igreja Católica:

A variedade dos pecados é grande. Distinguem-se segundo o seu objeto, ou segundo as virtudes ou mandamentos a que se opõem. Podem ser diretamente contra Deus, contra o próximo e contra nós mesmos. Podemos ainda distinguir entre pecados por pensamentos, por palavras, por ações e por omissões.⁷³

A discussão de maior polêmica, no entanto, se referia à distinção entre os pecados veniais (*crimina venalia*) e os mortais (*peccata mortifera*). O primeiro deles ocorre quando se trata de uma transgressão leve, ou até mesmo grave, mas sem que o seu autor tenha o pleno conhecimento do que esteja fazendo. Dessa forma, o pecado venial “impede o progresso da alma no exercício das virtudes e na prática do bem moral; merece penas purificadoras temporais”⁷⁴. Em contrapartida, o pecado mortal, além de se tratar de uma falta grave, é cometido de forma deliberada. “Este pecado destrói a caridade, priva-nos da graça santificante e conduz-nos à morte eterna do inferno, se dele não nos arrependermos.”⁷⁵ São Tomás de Aquino (1225-1274) sustenta que a vida da alma é mantida pela caridade, a qual une o homem a Deus. Quando um ato a ela se opõe, necessariamente se comete um pecado mortal⁷⁶. Nesse sentido, os pecados capitais também são considerados mortais, por levarem à morte espiritual.

⁷⁰ KNAPINSKI, Ryszard, *op.cit.*, p. 22.

⁷¹ KRUZEL, Krzysztof. *Saligia in the Print Collection of the Polish Academy of Arts and Sciences*. In: *The seven deadly sins*. Warsaw: Royal Castle in Warsaw; International Cultural Centre in Cracow, 2006, p. 30.

⁷² KRUZEL, Krzysztof, *op. cit.*, p. 22.

⁷³ Catecismo da Igreja Católica, Compêndio, 393.

⁷⁴ **Catecismo da Igreja Católica**, Compêndio, 396.

⁷⁵ *Ibid.*, 395.

⁷⁶ KNAPINSKI, Ryszard, *op.cit.*, p. 22.

A listagem com os principais vícios foi criada para um contexto específico, o monástico, mas coube a Gregório Magno universalizá-la para a catequese dos fiéis da igreja. Séculos mais tarde, Tomás de Aquino retomaria o tema, dando a ele uma maior profundidade conceitual e doutrinária. Entretanto, Gregório estruturou a lista dos sete pecados capitais numa época conturbada, em que a identificação dos pecados não era fácil para a maioria dos crentes. Naquela altura, “não adiantava especular acerca de sutilezas doutrinárias”⁷⁷. Segundo Paul Johnson, o papa teria nascido para governar na Alta Idade Média, quando a Igreja tinha que manter o seu rebanho unido, além de integrar ao sistema eclesiástico “as nações emergentes ao norte dos Alpes”⁷⁸. Como sustenta Jean Lauand, Gregório “não por acaso denominado Magno, cuja morte em 604 marca o fim do período patrístico, é um dos maiores gênios da pastoral de todos os tempos.”⁷⁹

Os Pais da Igreja, como Gregório, eram grandes mestres retóricos, cujos discursos foram incorporados pelas artes visuais do medievo. Como afirma o historiador da arte Émile Mâle, “a arte medieval é como a literatura medieval (...). A personalidade do artista não aparece sempre, mas incontáveis gerações de homens falam através de sua boca.”⁸⁰ Nesse sentido, a retórica, ou a arte da persuasão, se imbrica com as imagens para que os analfabetos possam aprender com olhos as regras da fé cristã, conforme será tratado a seguir.

1.3 A imagem retórica: representação visual do discurso

Desde Homero que a Grécia é eloqüente e se preocupa com a arte de bem falar. Tanto a *Ilíada* como a *Odisséia* estão repletas de conselhos, assembléias, discursos; pois falar era tão importante para o herói, para o rei, como combater bem.⁸¹

Para os helenos, o bem falar não era apenas valorizado, era considerado uma ciência e uma arte. A retórica pode ser definida como o conjunto de regras as quais determinam como a linguagem deve ser utilizada de forma eloqüente, ou seja, com a intenção de persuadir, ou influenciar. A palavra vem do grego *rhêtor*, que significa orador, pregador. Na tradição

⁷⁷ JOHNSON, Paul, *op.cit.*, p. 159.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ LAUAND, Jean, *O pecado capital da acídia na análise de Tomás de Aquino*, loc cit.

⁸⁰ Tradução livre para: “*Mediaeval art is like mediaeval literature (...) The personality of the artist does not always appear, but countless generations of men speak through his mouth.*” In: MÂLE, Émile. *Religious Art in France: XIII Century*. Translated by Dora Nussey. New York: E.P.Dutton & Co., 1913, p. 4.

⁸¹ JUNIOR, Manoel Alexandre. Introdução. In: ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução de Manoel Alexandre Junior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa; Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005, p. 16.

ocidental, a definição da retórica como uma disciplina específica é um marco, visto que “começa-se a estudar a linguagem não enquanto ‘língua’, mas enquanto ‘discurso’”⁸². No entanto, em sentido estrito, a palavra retórica pode adquirir um significado pejorativo, como afetação, extravagância, ou mesmo artificialidade de uma fala.⁸³ Para os helenos, é legítimo o uso da argumentação com o propósito de convencimento, característica fundamental do regime democrático, ao contrário do uso deliberado da força, típico da autocracia. Juntamente com a lógica e a dialética, a retórica é uma das bases da filosofia clássica e tornou-se uma cadeira obrigatória, principalmente até o século 19, nas instituições de ensino ocidentais.

A retórica teve seu início na região da Sicília, no século 5 a.C., e foi muito difundida pelos sofistas⁸⁴. Em princípio, duas vertentes da disciplina foram desenvolvidas. A primeira delas buscava tornar o discurso mais potente, através de argumentos lógicos e verossímeis, e teve como referências Córax, seus discípulos Tísias e Protágoras. A segunda, baseada na obra de Empédocles, explorava o fascínio e a sedução da palavra e teve influência sobre Górgias e depois Isócrates.⁸⁵ A divisão entre essas duas vertentes foi motivo de muitas polêmicas ao longo de séculos. Por exemplo, na obra **Górgias**, Platão (428 – 347 a.C.) foi contrário aos sofistas e à retórica, acusada de promover o engano através do apelo às emoções. Em outro diálogo seu, o **Fedro**, ela chega a ser valorizada, mas desde que ligada à argumentação dialética e fundada na verdade. Porém, o grande defensor da disciplina foi Aristóteles (384 – 322 a.C.), o qual dedicou um tratado específico à sua sistematização. Segundo o filósofo, a retórica é “a capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir.”⁸⁶ Esta função não cabe a mais nenhuma arte, pois as demais disciplinas são instrutivas e persuasivas em suas áreas específicas. Por exemplo, a medicina se volta para a saúde e a doença, a geometria “sobre as variações que afetam as grandezas”⁸⁷ e a aritmética para os números. “Mas a retórica, parece ter, por assim dizer, a faculdade de descobrir os meios de persuasão sobre qualquer questão dada. E por isso afirmamos que, como arte, as suas regras

⁸² DUCROT, Oswald; TEODOROV, Tzvetan apud CITELLI, Adilson. **Linguagem e persuasão**. São Paulo: Ática, 2002, p. 7.

⁸³ HOUAISS, Abrahão; KOOGAN, Antônio. **Enciclopédia e Dicionário**. Rio de Janeiro: Edições Delta, 1994, p. 735.

⁸⁴ Os sofistas eram mestres itinerantes que faziam discursos públicos de cidade em cidade. Buscavam atrair estudantes e cobravam taxas para oferecer-lhes formação. A sofística, ou a arte dos sofistas, se concentrava no discurso, com ênfase nas estratégias de argumentação. Como exemplos de sofistas, pode-se citar Protágoras, Górgias e Isócrates.

⁸⁵ CEIA, Carlos. Retórica. **E- dicionário de termos literários**. Disponível em <www.edtl.com.pt> Acesso em 21 maio de 2013.

⁸⁶ ARISTÓTELES, Retórica, II,1355b.

⁸⁷ Ibid., II, 1356a, p. 96.

não se aplicam a nenhum gênero específico de coisas.”⁸⁸ Para Aristóteles, não cabe à retórica uma atitude ética — o que contraria Platão — visto que seu objetivo não é discernir se algo é verdadeiro ou não. Ela é analítica, pois seu objetivo é a verificação dos mecanismos usados de modo a fazer que algo pareça verdade.⁸⁹ “Persuadimos, enfim, pelo discurso, quando mostramos a verdade ou o que parece verdade, a partir do que é persuasivo em cada caso particular.”⁹⁰ Isso não quer dizer que, para o filósofo, a persuasão pelo discurso tem a finalidade de enganar, mas sim de construir um efeito de verdade, ou de verossimilhança, através de provas ou argumentos legítimos a cada situação. A **Retórica** de Aristóteles causou grande influência na cultura helenística, principalmente nos oradores romanos Cícero (106 – 43 a.C.) e Quintiliano (35 – 95 d.C.), os quais ordenaram o discurso a partir dos termos invenção (*inventio*), disposição (*dispositio*), elocução (*elocutio*), memória (*memoria*) e apresentação (*pronuntiatio*).

A eficácia da argumentação do orador depende em grande medida da sua capacidade de produzir imagens. Como sustentam Bogalheiro, Ferreira e Prior: “Ora, não há sensação sem emoção, nem emoção sem memória, nem memória sem imagens, ainda que só imaginadas e não exibidas externa e fisicamente.”⁹¹ Os autores lembram que, segundo Aristóteles, quando não é possível a exibição de imagens que aumentem a capacidade persuasiva de uma mensagem, as palavras devem ser capazes de colocar “o assunto diante dos olhos”⁹². Para o filósofo, a percepção do mundo passa necessariamente pelos sentidos, como ocorre com a visão. Assim sendo, como afirma Manoel Alexandre Junior, a força da eloquência está diretamente relacionada à capacidade de representação de um discurso, a ponto de transformá-lo numa imagem.

O discurso deve efetivamente evocar uma imagem e nutrir-se dela para persuadir, convencer e mover à ação. Uma das maiores artes, faculdades ou dons da proclamação oratória é transformar os ouvidos das pessoas em olhos, e fazer com que eles visualizem ou literalmente vejam aquilo de que estamos a falar; fazer também com que neles empaticamente a palavra seja eficaz e produza o efeito desejado.⁹³

A importância da imagem pode ser constatada antes mesmo de uma fala ser proferida. O orador possui *ethos* quando transmite confiança aos seus ouvintes através de suas

⁸⁸ Ibid., II, 1356a, p. 96.

⁸⁹ CITELLI, Adilson, op. cit., p. 10.

⁹⁰ ARISTÓTELES, *Retórica*, II. 1356a.

⁹¹ BOGALHEIRO, Manuel; FERREIRA, Ivone; PRIOR, Hélder. Em defesa de uma Retórica da imagem. **Rhêtorikê: revista digital de retórica**, n. 0, março de 2008, p. 2. Disponível em: <www.http://www.rhetorike.ubi.pt/00/> Acesso em: 20 de maio de 2013.

⁹² ARISTÓTELES apud BOGALHEIRO, Manuel; FERREIRA, Ivone; PRIOR, Hélder, op.cit., p. 3.

⁹³ JUNIOR, Manoel Alexandre. Eficácia retórica: a palavra e a imagem. **Rhêtorikê: revista digital de retórica**, março de 2008, p. 2. Disponível em: <www.http://www.rhetorike.ubi.pt/00/> Acesso em: 20 de maio de 2013.

qualificações conhecidas, ou mesmo as que aparenta ter. Como afirma Aristóteles: “depositamos confiança no orador na medida em que ele exhibe certas qualidades, isto é, se nos parece que é bom, bem disposto ou ambas as coisas”⁹⁴. A presença da imagem também é verificada na estrutura lingüística do discurso, o *logos*. Sua elaboração é definida pelos conceitos de invenção (*inventio*), disposição (*dispositio*) e elocução (*elocutio*). O primeiro deles significa o teor do discurso, aquilo sobre o qual se pretende falar. A palavra *inventio*, que em grego é *heurésis*, “também significa criação ou criatividade, o que aqui se conclui a proximidade com imaginação.”⁹⁵ A *dispositio* é a estruturação do conteúdo a ser discursado, o qual depende de narrativas e descrições vivas. “Neste caso, a dimensão imagética não remete apenas para o seu caráter criativo, mas também para a possibilidade do discurso ser explorado para formar imagens.”⁹⁶ Por fim, a *elocutio* é a forma, ou estilo, como o discurso deverá ocorrer, se lentamente ou aceleradamente, por exemplo. Além disso, para se conseguir a persuasão, podem ser utilizados apelos emocionais (*pathos*) ao público ouvinte pelo uso tropos, ou figuras de estilo. Como afirmam Bogalheiro, Ferreira e Prior:

Também desta forma se mostra que na *elocutio*, ao se constituir o estilo do discurso e suas figuras de estilo — muitas das quais, consideradas conceptualmente como imagens — está presente forte carga imagética, tanto em termos heurísticos como em termos da estimulação da produção de imagens.⁹⁷

Segundo o orador Quintiliano, “tropo é a mutação do significado de uma palavra, porém com graça”⁹⁸. A metáfora é um dos mais importantes, a qual foi definida por Aristóteles como “transferência dum nome alheio do gênero para a espécie, da espécie para o gênero, duma espécie para outra, ou por via de analogia.”⁹⁹ Assim sendo, o filósofo exemplifica que “a velhice está para a vida como a tarde para o dia; chamará, pois à tarde velhice do dia, e à velhice, tarde da vida, como fez Empédocles, ou ocaso da vida.”¹⁰⁰ Segundo a retórica clássica, além da estrutura lingüística do discurso, existem as etapas de sua memorização (*memoria*) e apresentação (*actio* ou *pronuntiatio*), as quais também têm ligações diretas com a imagem. Para Quintiliano, a memória tem uma função basilar para a retórica: “Porque toda a ciência tem seu fundamento na memória (...). E não sem razão esta pode ser chamada do

⁹⁴ ARISTÓTELES, Retórica, VIII. In: op. cit., p. 124.

⁹⁵ BOGALHEIRO, Manuel; FERREIRA, Ivone; PRIOR, Hélder, op.cit., p. 4.

⁹⁶ Ibid., p. 4.

⁹⁷ Ibid., p.5.

⁹⁸ Tradução livre para “Tropo es la mutación del significado de una palabra à otro, pero con gracia.” In: QUINTILIANO, *Instituciones Oratórias*, Tomo II, 8, VI. Tradução: Ignacio Rodriguez e Pedro Sandier. Madrid: Imprenta de Perlado Páez y Compañia, 1916.

⁹⁹ ARISTÓTELES, Poética, XXI. In: op. cit., p. 42. Cabe ressaltar que Aristóteles faz uso corrente da taxionomia na suas obras. Por exemplo, se a arte é um gênero, suas espécies são a tragédia ou a comédia.

¹⁰⁰ Ibid, p. 43.

tesouro da eloquência”¹⁰¹. Segundo o professor João Adolfo Hansen, essa afirmação se fundamenta em duas concepções aristotélicas. A primeira delas é que só existe pensamento por imagens e a segunda é que a memória é constituída por imagens de lugares. Assim sendo, para se lembrar de alguma coisa, é preciso lembrar-se da sua localização em algum espaço ou ambiente. “Essa coisa mentalmente espacializada é um *topos*, ‘lugar’, que, por ser repetido quando os vários gêneros do discurso são usados, é ‘comum’”¹⁰². Para Aristóteles, os *topoi* são argumentos gerais, os quais são considerados válidos para uma discussão. Daí a definição retórica do termo “lugar-comum”, que une a idéia de um argumento geral à imagem de um espaço, ou lugar, conhecido por muitos.

Por fim, a apresentação de um discurso, ou *pronuntiatio*, é quando o orador utiliza-se da voz, das expressões faciais e dos gestos a fim de ilustrar a sua fala. Dentre as etapas da arte retórica, “será aquela que só por si se aproximou mais de uma Retórica da Imagem. (...) O orador surge como um pintor que ilustra com imagens as suas idéias.”¹⁰³ Para o orador Cícero, no intuito de transformar a retórica numa espécie de arte total, a eloquência é um espetáculo, situado entre a pintura e o teatro¹⁰⁴. Isso ocorria, como afirma Manoel Alexandre Junior, porque os antigos oradores tinham a noção de que uma platéia poderia até ficar indiferente a fala do orador, mas nunca a uma imagem. “O discurso cumpre-se, portanto, na evocação de uma imagem, e representar ou dar visibilidade a essa imagem, é tanto função da retórica como da pintura e do teatro.”¹⁰⁵

Entretanto, se a “retórica da imagem” é o uso de expressões e gestos pelo orador de modo a ilustrar o seu discurso para convencer — tal como uma pintura ou uma encenação teatral — como poderá ser definida uma “imagem retórica”? Partindo da afirmação aristotélica, de que a função da retórica “não é persuadir, mas discernir os meios de persuasão mais pertinentes a cada caso,”¹⁰⁶ o conceito de “imagem retórica” não tem apenas o significado de imagem persuasiva. Mais que isso, significa uma imagem capaz de descobrir os meios persuasivos para cada situação, ou seja, uma imagem com uma poética persuasiva. Assim como a “retórica da imagem” está para a *pronuntiatio* de um discurso, a “imagem retórica” está para a sua *elocutio*, pois se utiliza de tropos com o intuito de persuadir um

¹⁰¹ Tradução livre para “*Porque toda la ciencia tiene su fundamento en la memoria (...). Y no sin razón se llama esta el Tesoro de la elocuencia*”. In: QUINTILIANO, *Instituciones Oratórias*, Tomo II, 11, II, I. Tradução: Ignacio Rodriguez e Pedro Sandier. Madrid: Imprenta de Perlado Páez y Compañía, 1916.

¹⁰² HANSEN, João Adolfo. Lugar Comum. In: MUHAMA, Adma et. al (org.). **Retórica**. São Paulo: Annablume; IEB, 2012, p. 160.

¹⁰³ Ibid., p.5.

¹⁰⁴ JUNIOR, Manuel Alexandre. Eficácia retórica: a palavra e a imagem, In: op. cit, p. 17.

¹⁰⁵ Ibid., p. 18.

¹⁰⁶ ARISTÓTELES, **Retórica**, I, 1355b.

determinado público num determinado contexto. Nesse caso tropos visuais, como as personificações e alegorias, os quais representam conceitos abstratos, como idéias filosóficas e morais. Por fim, do mesmo modo que a palavra retórica tem como origem o termo grego *rhêtor*, que significa orador, a “imagem retórica” também tem o sentido de uma representação figurativa antropomórfica, a qual profere discursos persuasivos.

1.4 À imagem e semelhança: personificações, alegorias e a condenação do antropomorfismo pelos judeus

A atribuição de características típicas do ser humano a objetos, ou a representação de conceitos abstratos através da aparência humana pode ser definida como personificação. Como afirma o escritor Juan-Eduardo Cirlot, o ato de personificar tem origens no pensamento mítico e, desde a Pré-história até o Cristianismo, foi de fundamental importância na criação e fixação de conceitos abstratos. Segundo o autor, personificar “constitui uma síntese do animismo e da visão antropomórfica no mundo”¹⁰⁷. Desde a Antiguidade, foram personificados as grandes questões da vida humana, como a vida, a morte, o bem e o mal. Os estados de espírito, ou os temperamentos como a melancolia; os sentidos como o olfato e a audição; os sentimentos como o medo, o amor, o desejo, dentre outros. Havia também personificações de atividades culturais como a arte, a cosmografia, a história, etc. O ato de personificar é tão comum desde a antiguidade greco-romana, que essas representações parecem ser onipresentes nos países ocidentais. Há personificações esculpidas nos pórticos das catedrais e nos monumentos em praças públicas. Há também nas moedas e cédulas de dinheiro e até mesmo nas histórias em quadrinhos e cartazes. No entanto, o historiador da arte Ernst Gombrich observa que a familiaridade com elas parece tão natural, que impede as pessoas de questionarem sobre a origem dessa tradição. Nesse sentido, seria preciso observar o antigo costume dos gregos de transformar conceitos em deuses e vice-versa. Personificar seria um modo de pensamento mito-poético, o qual forma substantivos abstratos¹⁰⁸ vinculados aos nomes de divindades. Por exemplo, a imagem de uma mulher alada na proa de um navio pode ser entendida tanto como uma figura de retórica, a personificação do termo vitória, quanto uma divindade protetora, a deusa *Niké*, ou Vitória, filha do titã Palas e da ninfa

¹⁰⁷ CIRLOT Juan-Eduardo. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Editora Moraes, 1984, p.460.

¹⁰⁸ Os substantivos abstratos são aqueles que dependem de outros para se manifestar. Eles designam estados, qualidades, ações e sentimentos de seres, dos quais são abstraídos e sem os quais não podem existir. Por exemplo: a beleza não pode existir por si mesma, ela precisa de outro ser para manifestar-se. Disponível em <www.sportugues.com.br> acesso em 31 de maio de 2013.

Estige.¹⁰⁹ Além da Vitória, também eram populares a Fortuna, a Vingança, a Liberdade, a Fama, a Paz, a Noite e a Morte. Assim sendo, as personificações estão geralmente ligadas a termos abstratos e não a figuras individuais. Segundo o historiador da arte Erwin Panofsky, elas são definidas como:

Imagens que veiculam a idéia, não de objetos e pessoas concretos e individuais (tais como São Bartolomeu, Vênus, Mrs. Jones ou o Castelo de Windsor), mas de noções gerais e abstratas como Fé, Luxúria, Sabedoria e etc.¹¹⁰

Como as figuras humanas não são por si só capazes de representar tamanha quantidade de noções gerais e abstratas, foram adicionadas a muitas delas elementos simbólicos, os chamados atributos. Segundo Juan-Eduardo Cirlot, o atributo pode ser um “objeto característico, ser, inclusive ambiente, que se associa à personificação de um modo constante”¹¹¹. A Justiça, por exemplo, tem a sua representação fixada por uma mulher vendada com uma balança em uma das mãos e uma espada na outra. No entanto, a personificação está ligada de forma íntima a outra figura de estilo, a alegoria. De acordo com o historiador da arte Erwin Panofsky, ela pode ser definida como “a combinação de personificações e/ou símbolos”¹¹² Já para Cirlot, são “representações gráficas ou artísticas, imagens poéticas e literárias, simbolização geralmente consciente de idéias feitas, baseada na personificação.”¹¹³ Conforme o exemplo citado da Justiça, a venda nos olhos tem o significado de que a visão pode provocar o erro, a espada significa a distinção entre o bem e o mal e, por fim, a balança simboliza a igualdade perante a lei. Nesse sentido, como define João Adolfo Hansen, “a alegoria (grego: *allós* = significa outro; *agourein* = falar) diz b para significar a. A Retórica antiga assim a constitui, teorizando-a como modalidade da elocução, isto é, como *ornatus* ou ornamento do discurso.”¹¹⁴ Ainda de acordo com Hansen, há duas formas de alegoria: a primeira delas é chamada de “alegoria dos poetas”.

Expressão alegórica, técnica metafórica de representar e personificar abstrações (...). Nos textos antigos que lançam mão de procedimentos alegorizantes, há um pressuposto e um efeito, que permitem isolar uma estrutura e função da alegoria: ela é mimética, da ordem da representação, funcionando por semelhança.¹¹⁵

¹⁰⁹ GOMBRICH, E.H. *Personification*. In: BOLGAR, R. R. (org.) *Classical Influences in European Culture AD 500-1500*. Cambridge: 1971, pp. 247-257.

¹¹⁰ PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1979, p.51.

¹¹¹ CIRLOT, op. cit., p. 70.

¹¹² PANOFSKY, Erwin, **op. cit.**, p.70.

¹¹³ CIRLOT, op. cit., p. 69.

¹¹⁴ HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Atual, 1986, p. 1.

¹¹⁵ *Ibid.*, p.1.

Nesse caso, a alegoria refere-se a uma construção poética de sentido figurado, podendo ser identificada em apenas um trecho, ou mesmo numa obra literária inteira. Por exemplo, no poema teológico **Psicomaquia**, de Prudêncio (348 - c.410), os dilemas morais da alma são representados por figuras femininas, as quais lutam entre si. São as personificações da batalha entre o vício e a virtude, as quais serão vistas posteriormente. No poema épico **Comédia**, de Dante Alighieri (1265 - 1321), os três principais personagens personificam a Razão (Virgílio), a Fé (Beatriz) e o Homem (Dante). Na Bíblia, também há diversas passagens de cunho alegórico, como ocorre nas parábolas¹¹⁶ de Cristo. Para o escritor Luiz Paulo Horta, “não é outra coisa o universo das parábolas — o mundo sensível servindo de encaminhamento, de pista, para o mundo do espírito.”¹¹⁷ Nesses exemplos, a alegoria funciona como um apelo aos sentidos, principalmente à visão, de modo a transmitir uma mensagem de cunho moral. Entretanto, segundo Hansen, o outro tipo de alegoria não pode ser confundido com as dos poemas clássicos e medievais, nem mesmo com as das passagens bíblicas. Definida como “alegoria dos teólogos”, tem como objetivo a interpretação religiosa de textos sagrados. Assim sendo, há uma alegoria de caráter construtivo, ou retórico, e outra de natureza interpretativa, ou hermenêutica. “Elas são complementares, podendo-se dizer que simetricamente inversas: como expressão, a alegoria dos poetas é uma maneira de falar; como interpretação, a alegoria dos teólogos é um modo de entender (...).”¹¹⁸ Além disso, o próprio verbo grego *állegorein* tem o sentido de falar, assim como interpretar de forma alegórica. Na Bíblia, há passagens que são tratadas de modo literal e outras alegoricamente. Exemplificando o segundo caso, há os versos do Cântico dos Cânticos, conforme a seguir:

Beija-me com os beijos de tua boca; porque melhor é o teu amor do que o vinho./ Suave é o aroma dos teus unguentos, como unguento derramado é o teu nome; por isso as donzelas te amam./ Leva-me após ti, apressemo-nos. O rei me introduziu nas suas recâmaras.¹¹⁹

Também conhecido como Cântico do rei Salomão, o texto foi escrito como um poema de amor. O teor erótico dos versos causou controvérsias entre os sábios, sendo que alguns o consideravam um elemento estranho ao cânone bíblico. Entretanto, havia outra corrente que defendia uma interpretação alegórica para eles. Segundo a tradição judaica, tratava-se de uma descrição do amor entre Deus e o povo de Israel¹²⁰. Para os cristãos, como o místico São

¹¹⁶ As parábolas são narrativas alegóricas protagonizadas por seres humanos, que transmitem preceitos morais.

¹¹⁷ HORTA, Luiz Paulo. **A Bíblia, um diário de leitura**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011, p. 142.

¹¹⁸ HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**, op. cit., p.2.

¹¹⁹ CANTARES, 1-4.

¹²⁰ UNTERMAN, Alan. **Dicionário judaico de lendas e tradições**. Rio de Janeiro: Zahar, 1992, p.56.

Bernardo (1090-1153)¹²¹, era um símbolo do amor de Cristo para com a sua Igreja¹²². Na prática, desde os primórdios da cultura judaica, a exegese bíblica representava um desafio: como interpretar corretamente os seus ensinamentos?¹²³ De acordo com o professor Miguel Spinelli “a questão que se impunha (e que, aliás, persiste até hoje) era esta: os textos bíblicos são simbólicos e, por isso, é necessário interpretá-los literalmente ou, ao contrário, são literais e devem ser interpretados simbolicamente?”¹²⁴ Com a dispersão dos judeus pelos grandes centros do mundo greco-romano, o problema da exegese se tornou mais urgente. Segundo Spinelli, o exegeta colocava toda a informação de que dispunha para exercer corretamente o seu ofício. Nesse sentido, foram utilizados conhecimentos dos filósofos gregos, como o método de interpretação alegórica da sua mitologia, para a exegese bíblica¹²⁵. Havia casos de filósofos judeus helenísticos, como Aristóbulo de Panias, que viveu no segundo século antes de Cristo e buscou fundir o pensamento grego com a lei hebraica. O apóstolo Paulo de Tarso também era um judeu helenizado: além de receber a tradição das escrituras judaicas, foi educado através de textos helênicos, como os tratados retóricos e a filosofia estóica. Como afirma o teólogo Jerome Murphy-O’Connor, “Paulo foi exposto à tradição do judaísmo helenizado, do qual seu contemporâneo Fílon de Alexandria era a personalidade mais eminente”¹²⁶. Filon de Alexandria (20 a.C. – 42 d.C.), por sua vez, era seguidor de Aristóbulo e defendia a interpretação alegórica da Bíblia, principalmente em questões polêmicas. Segundo ele, os versículos em que Deus ganha formas humanas, ou mesmo quando a ele eram atribuídas características impróprias, jamais poderiam ser interpretados de forma literal. Segundo afirma Spinelli:

Em função dessas dificuldades, sobretudo pelo conflito entre palavra divina e interpretação humana, o texto bíblico ficava resguardado da leitura dos populares, sem uma prévia orientação. Parece, inclusive, que só depois dos trinta anos era permitido aos jovens hebreus ler o início do Gênesis e o Cântico dos Cânticos.¹²⁷

Se o antropomorfismo nos textos sagrados fosse aceito, haveria o risco de se cometer a idolatria. Para os judeus, o culto aos ídolos é terminantemente proibido, conforme a sua

¹²¹ São Bernardo de Claraval foi monge cisterciense e doutor da igreja, tendo escrito a obra **Comentário ao Cântico dos Cânticos**.

¹²² HORTA, Luiz Paulo, **op. cit.**, p. 140.

¹²³ Os sábios judeus desenvolveram variados métodos de interpretação bíblica. Uns buscam o significado direto, mas nem sempre literal, chamado de *Peshat*. Os que interpretam o texto bíblico de forma alegórica, ou seja, diferentemente do seu significado original, usam o método conhecido como *Midrash*. In: UNTERMAN, Alan, **op. cit.**, p., 206.

¹²⁴ SPINELLI, Miguel. **Op. cit.**, 2002, p. 133.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 134.

¹²⁶ CONNOR, Jerome Murphy-O. **Paulo: biografia crítica**. São Paulo: Edições Loyola, 2000, p. 65.

¹²⁷ SPINELLI, Miguel, **op. cit.**, p. 134.

interpretação literal do segundo dos Dez Mandamentos bíblicos: “Não farás para ti mesmo ídolos, nem imagens de tudo aquilo que está no céu acima, nem abaixo na terra, nem na água abaixo da terra.”¹²⁸ Não apenas a representação figurativa de Deus era impedida, mas também a escrita ou mesmo a pronúncia do seu nome¹²⁹. Esse comportamento é baseado, por sua vez, no terceiro mandamento que diz: “Não tomará o nome do Senhor teu Deus em vão, porque o senhor não terá por inocente o que tomar o seu nome em vão.”¹³⁰ Mais que proibir a reprodução de qualquer objeto litúrgico usado nas sinagogas, considerava-se um sacrilégio usar da arte figurativa, como as esculturas, nas etapas do culto religioso judaico.¹³¹ Era permitida a confecção de artefatos decorativos, desde que sem figurações, os quais poderiam ser usados tanto nos templos quanto nas residências.

Além de se oporem ao uso de imagens nos templos, muitos rabinos também eram contrários às ilustrações nos livros de oração judaicos. Havia o receio de que, com isso, o fiel se distraísse nas suas rezas, podendo perder inclusive a noção de que Deus não tem forma. No entanto, os manuscritos iluminados foram uma manifestação bastante comum na cultura hebraica. A maior parte dos seus ilustradores era de judeus, mas poderia haver artistas de outras religiões também. Há exemplos de manuscritos com representações humanas, inclusive com figuras de Adão e Eva nus, o que leva a crer terem sido feitas por artistas cristãos. Entre judeus de países muçulmanos, havia a predileção por padrões decorativos geométricos que se assemelhavam a tapetes. Nesses casos, a presença de Deus era representada simbolicamente, como uma mão no canto de uma ilustração, por exemplo. A *hagadá* de *pessach* — o livro de orações da chamada Páscoa judaica — era a obra preferida para ser ilustrada. Como não era lido publicamente na sinagoga, mas no âmbito familiar e privado, o artista poderia ter maior liberdade de criação¹³².

Conforme foi visto anteriormente, a personificação é uma figura de retórica que consiste em representar conceitos abstratos através de figuras humanas. Entretanto, ela também pode ser definida como a atribuição de características, comportamentos ou atitudes humanas a objetos ou seres irracionais. É o caso da **Hagadá com cabeças de pássaro (Figura 1.1)**, um

¹²⁸ ÊXODO, 20:4

¹²⁹ Segundo o judaísmo, para se referir a Deus, deve-se usar as quatro consoantes YHVH, em hebraico, ou JHVH, na sua forma latinizada. Em português e espanhol foram criadas as transliterações Javé, ou Jeová, que tentam se aproximar da pronúncia original do tetragrama hebraico. Contemporaneamente, para não citar o Seu nome completo, também é usada a forma abreviada D’us, em português, ou G’d na língua inglesa.

¹³⁰ ÊXODO, 20:7

¹³¹ Entretanto, mesmo com todas essas proibições, é possível encontrar alguns exemplos de sinagogas, como a de Dura Europos, na atual Síria, com decorações de mosaicos ou afrescos, principalmente entre os séculos 1 e 6 d.C. In: UNTERMAN, Alan, *op. cit.*, p., 32.

¹³² UNTERMAN, Alan, *op. cit.*, p. 164.

manuscrito em pergaminho produzido na Alemanha no século 14. A Hagadá (*Haggadah*) é um livro de orações recitado nas cerimônias de *Pessach*, a festa que comemora a liberdade dos judeus após a fuga do Egito. Ao longo da festividade, com duração de sete dias, come-se a matsá (*matzah*): um pão que não usa fermento, conforme a determinação bíblica. “Nela não comerás levedado: sete dias nela comerás pães asmos, pão da aflição (porquanto apressadamente saíste da terra do Egito) para que te lembres todos os dias da tua vida, do dia que saíste da terra do Egito.”¹³³



Figura 1.1: MENAHEM. Hagadá com cabeças de pássaro, ca. 1300. Manuscrito sobre pergaminho em escrita asquenazita quadrada, tinta preta e têmpera, 27 cm x 18,5 cm. The Israel Museum. Disponível em: <<http://commons.wikimedia.org>> Consulta em 22 de abril de 2013.

O chamado “pão da aflição” era comido pelos mais pobres e escravos, além de remeter também ao cativo dos judeus. Segundo a tradição, a prensa com que abandonaram o Egito impossibilitou que a massa do pão que estavam preparando crescesse. “A matsá simboliza a humildade e a pureza de uma pessoa que não está inflada pelo egoísmo.”¹³⁴ Assim sendo, as ilustrações das duas páginas do livro apresentado referem-se a uma narrativa da preparação desse alimento. Seguindo a orientação de leitura do hebraico, ou seja, da direita para a esquerda, a primeira ilustração refere-se à preparação da sua massa (**Figura 1.2**). A matsá tem como componentes básicos a água e a farinha. Depois de feita a mistura, ela é esticada numa

¹³³ DEUTERONÔMIO, 16:3.

¹³⁴ UNTERMAN, Alan, *op. cit.*, p. 168.

mesa e ganha a forma arredondada. São feitos furos com garfos de modo a evitar a fermentação da massa. Depois, são levadas em um tabuleiro para serem assadas (**Figura 1.3**). Cabe ressaltar que a matsá deve ser assada por um adulto, respeitando-se o prazo máximo dezoito minutos após a mistura da água com a farinha. Caso seja feita de outra maneira, ela é considerada um levedado, ou *chamets*.¹³⁵ Se a matsá representa a humildade do homem, o *chamets* simboliza a levedura que cresceu dentro dele, ou seja, a sua arrogância.¹³⁶



Figura 1.2: detalhe da preparação da matsá (*matzah*).



Figura 1.3: detalhe do cozimento da matsá (*matzah*).

A prática de representar personagens com cabeças de ave (ou de outros animais) pode ser encontrada em diversos manuscritos de origem asquenazita¹³⁷ ao longo dos séculos 13 e 14, mas não há um consenso quanto a sua interpretação.¹³⁸ Por um lado, pode-se dizer que são personificações, pelo fato das imagens atribuírem a seres irracionais (os pássaros) comportamentos e características humanas, como também ocorre nas fábulas. Inclusive, em algumas figuras, como a que coloca a matsá no forno (**Figura 1.3**), os cabelos saindo do bico

¹³⁵ UNTERMAN, Alan, *op. cit.*, p. 168.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 61.

¹³⁷ São os judeus de ascendência alemã, os quais usam como língua corrente o ídiche e possuem rituais distintos dos judeus orientais, chamados, por sua vez, de sefaraditas.

¹³⁸ THE ISRAEL MUSEUM, JERUSALEM. Disponível em <<http://www.imj.org.il/imagine/galleries>>

da ave representam a barba de um homem adulto. Por outro lado, pode-se argumentar que as cabeças de pássaro dos personagens são um eufemismo, visto que pretendem suavizar, ou dissimular, o antropomorfismo. Como afirma o escritor Alberto Manguel, tal solução visual seria como “um meio-termo inventivo”, de modo a burlar a proibição estabelecida.¹³⁹ Afinal, a idolatria era considerada um pecado tão grave, que deveria ser condenada até mesmo em pensamento:

A intenção de pecar não é, por si mesma, considerada um pecado, com exceção dos pensamentos idólatras, que já são parte do pecado da idolatria. Deus castiga o pecado, e mesmo o arrependimento e o jejum penitencial de *Iom Kipur*¹⁴⁰ nem sempre são suficientes para ganhar o perdão e livrar de castigo ulterior.¹⁴¹

Voltando à chamada alegoria dos poetas, ou retórica, cabe a seguinte questão: devido à profunda importância do antropomorfismo na civilização helênica, de que maneira esta influenciou a representação no cristianismo? Além disso, como o conceito de idolatria foi pelos últimos revisto, a favor do franco uso das imagens retóricas?

1.5 Leitura ou adoração de imagens? Uma batalha retórica

Os judeus são conhecidos como “o povo do livro”, por conta do profundo respeito aos seus textos sagrados. Suas principais fontes são a Torá — os cinco livros de Moisés, ou Pentateuco — além do *Talmud*, que são as prescrições dos seus costumes. “Deus estuda a Torá no céu, onde está escrita em fogo negro sobre fogo branco (...). A Torá já existia antes do mundo vir a ser, e foi usada por Deus como a planta e o instrumento da Criação.”¹⁴² Segundo as Escrituras Hebraicas, Deus escolheu os judeus para uma aliança de salvação eterna. Ele os conduziu à terra prometida de Canaã e os salvou do cativeiro no Egito. Deus também revelou ao profeta Moisés os Dez Mandamentos e a Torá, que deveriam ser seguidos à risca pelos homens. “Se os israelitas não a aceitassem, o mundo cessaria de existir, pois a Criação era condicionada a essa aceitação.”¹⁴³ A aliança dos judeus para com Deus revela-se externamente com a circuncisão dos homens, nesse caso um ritual executado aos oito dias de nascimento do bebê. Porém, o judaísmo não envolve apenas rituais, compreende todo um

¹³⁹ MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 118.

¹⁴⁰ É o dia do perdão dos pecados, a data mais sagrada dos Judeus, e marca o fim de dez dias de penitências.

¹⁴¹ UNTERMAN, Alan, **op. cit.**, p. 202.

¹⁴² *Ibid.*, p. 264.

¹⁴³ UNTERMAN, Alan, **op. cit.**, p. 264.

sistema de vida. A Torá determina comportamentos específicos para qualquer circunstância, visto que a fé, segundo os hebreus, é determinada pelas ações do homem.

Conforme as Escrituras, enquanto Moisés estava no Monte Sinai recebendo os Dez Mandamentos de Deus, o povo ficou aguardando a sua volta. Por causa de sua demora, resolveram fundir um bezerro de ouro com as jóias que possuíam, para poderem cultuar em uma grande festa. “Então disse o Senhor a Moisés: vai, desce; porque o teu povo que fizeste sair do Egito se corrompeu e depressa se desviou do caminho que lhes havia eu ordenado.”¹⁴⁴ Ao retornar e testemunhar a ocorrência, Moisés irou-se e quebrou as duas tábuas do decálogo. No entanto, ele pediu ao Criador para que não fossem sacrificados por essa terrível falha. “No dia seguinte disse Moisés ao povo; vós cometestes grande pecado: agora, porém, subirei ao Senhor e, porventura, farei propiciação pelo vosso pecado.”¹⁴⁵ Dessa forma, a adoração ao bezerro de ouro é considerado o mais grave pecado cometido pelos judeus, o qual colocou em risco a sua própria existência.

Segundo a tradição hebraica, a idolatria começou quando os homens reverenciavam Deus através de seus representantes, como o Sol e a Lua. Com o tempo, a devoção foi concentrada naquelas representações e o Criador acabou por ser esquecido. Em hebraico, a palavra idolatria é traduzida por *Avodah Zarah*, que tem o significado de culto ao estrangeiro¹⁴⁶. Nesse sentido, a crença monoteísta judaica contrastava profundamente com o politeísmo de outras culturas, como o da helenística. Se, por um lado, os sábios judeus fizeram uso da filosofia dos helenos, por outro, renegavam veementemente as formas de culto por imagens. Desta forma, no judaísmo, “a área de maior criatividade artística não foi a das artes plásticas, mas a de expressão sonora: música, canto e, em particular, a arte de contar histórias, porque nelas a imaginação foi capaz de voar livremente, sem limitações.”¹⁴⁷

Ao condenarem a idolatria, os judeus recusaram a idéia da imagem como uma representação. Como afirma Unterman, “Abraão redescobriu o monoteísmo quando percebeu que os ídolos que seu pai fazia eram meramente de pau e pedra.”¹⁴⁸ Etimologicamente, a palavra representação é originada do termo latino *repraesentare*, ou seja, fazer presente algo ou alguém ausente. O papa e os cardeais, por exemplo, são os representantes no mundo

¹⁴⁴ ÊXODO, 32:8.

¹⁴⁵ ÊXODO, 32:30.

¹⁴⁶ UNTERMAN Alan, **op. cit.**, p. 122.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p., 32.

¹⁴⁸ UNTERMAN Alan, **op. cit.**, p. 122.

terreno de Cristo e os Apóstolos¹⁴⁹. Além disso, representar também significa tornar presente uma idéia, ou um conceito, através de uma imagem, como o ídolo e o ícone. No primeiro caso, o termo vem do grego *eidolon*, que pode significar imagem mental, fantasma, ou estátua (*eidōs* significa forma). Já ícone deriva de *eikon*, ou seja, imagem, semelhança, ou retrato.¹⁵⁰ Entretanto, o sentido de ídolo, como a estátua de um deus, adquire um caráter pejorativo desde a tradução do Velho Testamento para o grego, a **Septuaginta**, no primeiro século antes de Cristo. Como afirmam Paulo Martins e Rosângela Amato, o Segundo Mandamento¹⁵¹ bíblico “ilustra bem a concepção não icônica da arte oriental, que contrasta com o caráter mimético da arte greco-romana e que está na base da polêmica contra as imagens presentes entre as religiões de origem semítica.”¹⁵² Aquela mandamento se opõe não apenas às imagens pagãs, mas a “quaisquer tipos de representação plástica ou pictórica.”¹⁵³

O homem foi criado à imagem e semelhança de Deus¹⁵⁴. No entanto, para os judeus, ser semelhante ao Criador significa imitar a sua conduta, conforme está estabelecido nas escrituras. “Andareis após o Senhor vosso Deus, e a ele temereis: guardareis os seus mandamentos, ouvireis a sua voz, a ele servireis e a ele vos achegareis.”¹⁵⁵ Ao cometer o pecado original, porém, o homem se encontra em “estado de dessemelhança”¹⁵⁶ com o seu Criador, conforme observa o historiador Jean-Claude Schmitt.

Desde aí a questão da imagem se encontra inscrita no drama da história da humanidade, pontuada pela Queda (quer dizer, a perda da *similitudo* entre o homem e Deus) pela Encarnação e pelo sacrifício redentor do Filho de Deus, e no fim dos tempos pela Ressurreição dos mortos e o Juízo final.¹⁵⁷

O cristianismo é a religião do Verbo encarnado, ou seja, da palavra divina que se manifesta de forma corporal, como ocorreu com Cristo. O texto bíblico é uma grande narrativa que engloba toda a história humana, entendida pelos cristãos como uma trajetória que visa à restituição da imagem perdida no momento da Queda. De um primeiro sentido — semelhança do homem com Deus — a imagem passa a significar a mediação entre o homem e o divino, como ocorreu ao longo da Idade Média. “A função dessas imagens é dar significado

¹⁴⁹ MACKOWIECKY, Sandra. **Representação: a palavra, a ideia, a coisa**. Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas, UFSC, Florianópolis, n. 57, p.3.

¹⁵⁰ Disponível em: <origemdapalavra.com.br> Acesso em 13 de agosto de 2013.

¹⁵¹ ÊXODO 20,4. Cf: “Não farás para ti mesmo ídolos, nem imagens de tudo aquilo que está no céu acima, nem abaixo na terra, nem na água abaixo da terra.”

¹⁵² AMATO, Rosângela; MARTINS, Paulo. Imagens antigas retoricamente referenciadas. In: MUHAMA, Adma et. al (org.). **Retórica**. São Paulo: Annablume; IEB, 2012, p. 140.

¹⁵³ Ibid., p. 139.

¹⁵⁴ GÊNESIS 1, 26.

¹⁵⁵ DEUTERONÔMIO 14, 4.

¹⁵⁶ LADNER apud SCHMITT, **O corpo das imagens: ensaio sobre a cultura visual na Idade Média**. Bauru: EDUSC, 2007, p.13.

¹⁵⁷ SCHMITT, Jean-Claude, **op. cit.**, p.13.

ao drama escatológico, marcando suas etapas”, como define Schmitt.¹⁵⁸ Para os cristãos, as imagens sacras figuram as passagens bíblicas e, além de narrativas, são persuasivas, pois serviam de orientação aos pecadores na busca pela salvação de suas almas. Segundo o historiador da arte Émile Mâle, “os mais simples, os ignorantes, todos aqueles que eram chamados de ‘*sancta plebs Dei*’, aprenderam pelos olhos praticamente tudo o que sabiam da sua fé.”¹⁵⁹ A visão permite que as imagens ultrapassem as mais diversas camadas sociais, em contraste com a escrita e a leitura, as quais exigem o domínio dos códigos da escrita¹⁶⁰. Nesse sentido, o escritor Alberto Manguel cita o exemplo das pinturas do mosteiro de São Nilo¹⁶¹, o qual teria sido erguido no século IV, na atual Turquia.

São Nilo imaginava os crentes analfabetos aproximando-se dessas cenas em sua igreja funcional e lendo-as como se fossem palavras de um livro. (...) imaginava-os identificando as imagens preciosas, ligando-as mentalmente umas às outras, inventando histórias para elas ou associando as imagens familiares associações com os Sermões que tinham ouvido, ou então se não fossem totalmente iletrados, com “exegeses” das Escrituras.¹⁶²

Ao tentar ler um livro numa língua totalmente desconhecida, nada se consegue entender. Entretanto, se o livro é ilustrado, pode-se construir um significado para a leitura, ainda que não seja necessariamente o que consta no texto.¹⁶³ Para Manguel, ao lermos uma imagem, sendo ela uma pintura, escultura, ou fotografia, conferimos a ela uma narrativa. Através da capacidade de narrar histórias, há uma ampliação do que está encerrado por sua moldura, introduzindo o caráter temporal na imagem. “Formalmente, as narrativas existem no tempo, e as imagens no espaço.”¹⁶⁴ A concepção de que as imagens poderiam ser lidas foi defendida pelo papa Gregório Magno. Como era um grande doutrinador católico, considerava que as “pinturas são colocadas nas igrejas para que os que não lêem livros possam ‘ler’ olhando as paredes”¹⁶⁵. No entanto, o papa buscava estabelecer a diferença entre o aprendizado pelas imagens e a sua mera adoração. Segundo o argumento de Gregório:

¹⁵⁸ SCHMITT, Jean-Claude, **op. cit.**, p.16.

¹⁵⁹ Tradução livre para: “*There the simple, the ignorant, all Who were named ‘sancta plebs Dei’, learned through their eyes almost all they knew of their faith*”. In: MÂLE, Émile. **Religious Art in France: XIII Century**. Translated by Dora Nussey. New York: E.P.Dutton & Co., 1913, p. vii.

¹⁶⁰ KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual, **Artcultura**, v.8, n.12, jan.-jun. 2006, p. 99.

¹⁶¹ Nilo de Ancira (século IV), nasceu numa família nobre em Constantinopla e estudou com João Crisóstomo, um dos mais importantes Pais da Igreja. Obteve um cargo relevante na corte do imperador Teodósio e chegou a casar-se e ter dois filhos. Entretanto, abandonou a família e fundou um mosteiro para viver uma vida ascética.

¹⁶² MANGUEL, Alberto. **op. cit.**, p. 117.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 116.

¹⁶⁴ *Idem*. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p. 24.

¹⁶⁵ GREGÓRIO apud BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru: EDUSC, 2004, p. 59.

Uma coisa é adorar imagens, outra é aprender em profundidade, por meio de imagens, uma história venerável. Pois o que a escrita torna presente para o leitor, as imagens tornam presente para o analfabeto, para aqueles que só percebem visualmente (...).¹⁶⁶

Para Vilém Flusser, a idolatria é a incapacidade de decifrar uma imagem, de conseguir lê-la, sendo assim sinônimo de adoração¹⁶⁷. Segundo o filósofo, as imagens são mediações entre o homem e o mundo, as quais podem ser usadas como mapas para compreendê-lo. Caso isso não ocorra, as imagens também podem se tornar biombos.

O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver o mundo em função de imagens. Cessa de decifrar as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como um conjunto de cenas. Essa inversão da função das imagens é a idolatria.¹⁶⁸

Como afirma Flusser, os textos, ou “os signos da escrita em linhas”, tem a função de explicar as imagens, sendo uma mediação entre o homem e as mesmas. No entanto, quando o homem cessa de compreender os textos, deixando de se servir dos mesmos para viver em função deles, aparece a “textolatria”, que seria tão alucinante como a idolatria. Assim sendo, a relação entre texto e imagem é fundamental para se compreender a história do Ocidente, pois ela é dialética. Como sustenta Flusser: “Na Idade Média, assume a forma de luta entre o cristianismo textual e o paganismo imagético; (...) À medida que o cristianismo vai combatendo o paganismo, ele próprio vai absorvendo as imagens e paganizando-se”¹⁶⁹. Em geral, a idolatria para os cristãos pode ser entendida como a aversão ao politeísmo ou ao demônio.¹⁷⁰ Entretanto, a veneração de imagens também gerou graves movimentos iconoclastas na cristandade. Em 730, o imperador bizantino Leão III proibiu o culto aos ícones, o que foi ratificado pelo Concílio de Hieria¹⁷¹, cidade próxima à Constantinopla. Com isso, muitas obras de arte foram destruídas, como mosaicos, afrescos ou estátuas de santos. Segundo o sociólogo Jean Baudrillard, os iconólatras eram condenados porque “se contentavam em venerar Deus em filigrana”¹⁷² — ou seja, viam nas imagens meros reflexos da divindade. Entretanto, o contra-ataque dos ícones veio com o Segundo Concílio de Nicéia, de 787, que voltou a legitimá-los, sendo até hoje uma das mais importantes manifestações do cristianismo ortodoxo. O historiador Peter Burke assim descreve a força daquelas imagens:

¹⁶⁶ GREGÓRIO apud MANGUEL, Alberto. Uma história da leitura (...), **op. cit.**, p. 117.

¹⁶⁷ FLUSSER, Vilém. **Ensaio sobre a fotografia**. Lisboa: Relógio d'água, 1998, p. 24.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p.31.

¹⁶⁹ FLUSSER, Vilém, **op.cit.**, p. 30.

¹⁷⁰ Catecismo da igreja Católica, Compêndio, 445.

¹⁷¹ Apesar de se dizer ecumênico, esse Concílio, de 754, não contou com a participação dos bispos ocidentais.

¹⁷² BAUDRILLARD, Jean. **A arte da desapareição**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997, p. 26.

Os ícones, seguindo convenções distantes do realismo fotográfico, demonstram o poder da imagem religiosa com especial clareza. A pose de Cristo, da Virgem ou dos santos é geralmente frontal, olhando diretamente para os espectadores e, assim, encorajando-os a tratar o objeto como uma pessoa.¹⁷³

A Igreja Católica historicamente reagiu aos movimentos iconoclastas e ratificou a sua posição a favor da catequese pela imagem. Como afirma Baudrillard, “toda a fé e a boa-fé ocidental se empenharam nesta aposta da representação: que um signo possa remeter para a profundidade do sentido, que um signo possa trocar-se por sentido”¹⁷⁴. Além disso, como diz o sociólogo, quem dava caução para esta troca era Deus.¹⁷⁵ Antes do ocorrido em Bizâncio, o papa Gregório Magno já havia defendido a colocação de quadros em igrejas. Diante da ameaçadora Reforma Protestante, o Concílio de Trento reafirma a importância das imagens sagradas, além das peregrinações e do culto às relíquias. Como afirma Burke, na época do Barroco, “o estilo teatral ou retórico expressava a consciência da necessidade de persuadir o espectador (...).”¹⁷⁶ Nesse sentido, as imagens cristãs “também podem ser descritas como ‘propaganda’ para a Igreja Católica”¹⁷⁷. Nos dias de hoje, a pregação pela imagem é citada no Catecismo da Igreja Católica, como no texto do Cardeal Joseph Ratzinger — o qual viria a ser o papa Bento 16.

A tradição secular e conciliar diz-nos que também a imagem é pregação evangélica. Os artistas de todos os tempos apresentaram à contemplação e à admiração dos fiéis os fatos salientes do mistério da salvação, no esplendor da cor e na perfeição da beleza.¹⁷⁸

Além disso, é ressaltado que “hoje mais do que nunca, na época da imagem, a imagem sagrada pode exprimir muito mais que a palavra, pois é muito mais eficaz o seu dinamismo de comunicação e de transmissão da mensagem evangélica”¹⁷⁹.

¹⁷³ BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru: EDUSC, 2004, p. 62.

¹⁷⁴ BAUDRILLARD, Jean. Op. cit., p. 27.

¹⁷⁵ Ibid.

¹⁷⁶ BURKE, Peter. **Op. cit.**, p. 72.

¹⁷⁷ Ibid., p. 72.

¹⁷⁸ Catecismo da igreja Católica, Compêndio, Introdução.

¹⁷⁹ Ibid.

1.6 A Psicomachia de Prudêncio: verossimilhança e propaganda cristã

A palavra propaganda tem o sentido de difundir ou promover idéias, princípios e valores. No entanto, como afirma Peter Burke, alguns historiadores têm restrições ao uso do termo ao período anterior à Revolução Francesa. De uma maneira geral, os estudos históricos de propaganda visual estão direcionados à própria revolução de 1789, ou aos regimes autoritários do século 20, como os da Rússia e da Alemanha. No entanto, o autor sustenta que desde Augusto, o primeiro imperador romano, “quer as pinturas e estátuas tenham fornecido uma importante contribuição para a manutenção de determinados regimes ou não, acreditava-se largamente que elas assim o fizeram.”¹⁸⁰ Nesse sentido, as imagens retóricas foram fundamentais para a propaganda da mensagem cristã e da própria instituição da Igreja Católica¹⁸¹ — a qual se considerava a legítima guardiã das leis de Deus. Entretanto, como a iconografia dos pecados capitais se configurou e de que forma foi a sua propagação?

Antes de serem oficialmente listados pelo papa Gregório Magno, os pecados, ou os vícios, foram representados numa dramática batalha contra as virtudes, pela alma do cristão. Trata-se do poema épico **Psicomachia**, do escritor Aurélio Clemente Prudêncio (348 - 410),¹⁸² um dos mais importantes poetas cristãos da antiguidade. Sua obra foi influenciada pela de outros moralistas cristãos, como a de Tertuliano (c. 160 - c. 220), a de Ambrósio de Milão (340 - 397), além da própria Bíblia. No entanto, por sua formação clássica, utilizou-se também de referências pagãs, como as obras de Virgílio (70 a.C. – 19 a.C.). Posteriormente, Prudêncio seria até mesmo conhecido como o “Virgílio cristão.”¹⁸³ Cabe ressaltar que o período entre os séculos 4 e 5 foi de fundamental importância na conciliação entre a herança pagã e o cristianismo. A hesitação que muitos Pais da Igreja tiveram, acerca da incorporação ou não de elementos da tradição clássica, havia sido superada. Inclusive, para justificarem o

¹⁸⁰ BURKE, Peter, **op. cit.**, p. 74.

¹⁸¹ Cabe ressaltar que, no ano de 1622, o Papa Gregório 15 criou o *Propaganda fide*, ou seja, um departamento da Santa Sé que se dedicava a propagar a fé para as regiões do mundo em que o cristianismo ainda não havia chegado. A partir de 1988, esse departamento passou a se chamar Congregação para a Evangelização dos Povos.

¹⁸² Oriundo de uma nobre família, Prudêncio nasceu na província romana de Hispânia Terraconense, região norte da atual Espanha. Estudou retórica clássica e exerceu um cargo público na sua terra natal. O sucesso como servidor fez com que fosse chamado pelo imperador Teodósio I para ocupar um cargo de destaque em Roma. Como afirma Louis Snider, tradutor da *Psicomachia* para o inglês, Prudêncio era um patriota, devotando a maior parte de sua vida ao Império Romano. No entanto, ele também era profundamente cristão, o que o motivou a abandonar a carreira pública, já em idade avançada. Ao tornar-se ascético, passou a jejuar ao longo do dia e parou de consumir carne animal. Além disso, o período de seu ascetismo coincide com o de sua produção poética: suas obras foram por ele reunidas e datadas no ano de 405. In: SNIDER, Louis B. *The Psychomachia of Prudentius. Master's Theses. Paper 372. Chicago: Loyola University Chicago, 1938, p. 4.* Disponível em: <HTTP://ecommons.luc.edu/luc_theses/372> Acesso em: 18 de ago. 2013.

¹⁸³ SNIDER, Louis B., **op. cit.**, p. 3.

uso da literatura pagã, alguns cristãos do medievo chegaram a sustentar que os helenos já buscavam intuitivamente uma revelação divina, como afirma Paul Johnson:

Na Idade Média, os metafísicos cristãos retratariam os gregos nas décadas anteriores a Cristo lutando com valentia, mas às cegas, em busca de um conhecimento de Deus, procurando, por assim dizer, conjurar Jesus do nada em Atenas, inventariar o cristianismo a partir de suas pobres mentes pagãs.¹⁸⁴

A incorporação da herança pagã pelos cristãos foi especialmente importante na questão das virtudes humanas, consideradas como o antídoto para os pecados. Aristóteles, por exemplo, considera que o comportamento é uma forma de sabedoria. O homem é superior ao animal, porém não é conduzido apenas pela pura razão. Nesse caso, a virtude está em encontrar o meio-termo na sua conduta, ou seja, entre o irracional e o racional. Como afirma o filósofo, “aos hábitos dignos de louvor chamamos virtudes.”¹⁸⁵ Há dois tipos de virtude: a intelectual, cujo objetivo é o conhecimento, e a moral. Ao contrário da primeira, que requer disciplina e estudo, a segunda é adquirida pelo hábito. A virtude moral nunca se encontra nos extremos de uma conduta, mas sim no seu meio-termo, pois a prudência é a base de todas as demais virtudes. No entanto, a falta ou o excesso conduzem necessariamente ao vício. Por exemplo, o covarde tem uma deficiência de atitude. Já quem age impulsivamente, sem prever as conseqüências, tem uma conduta temerária. Para Aristóteles, a virtude neste caso é a coragem, pois se encontra entre a covardia e a temeridade.¹⁸⁶ Na obra **República**, Platão estabeleceu as quatro virtudes que uma cidade deve possuir, de modo a ser considerada perfeita: a sabedoria, a coragem, a temperança e a justiça. “Se a nossa cidade foi bem fundada, ela é perfeitamente boa (...). É, portanto, evidente que é sábia, corajosa, temperante e justa.”¹⁸⁷ Esse conceito das quatro principais virtudes foi incorporado pelos Pais da Igreja, como Santo Ambrósio e Santo Agostinho, as quais foram chamadas de cardeais.¹⁸⁸ Cada uma delas correspondente a uma parte da alma: a prudência (sabedoria) rege a porção racional, a fortaleza (coragem) as emoções e os afetos, a temperança os impulsos e os prazeres corporais e a justiça regula todas as partes da alma entre si. Há também as chamadas virtudes teológicas, as quais são especificamente cristãs, por terem sido transmitidas por intermédio de Jesus

¹⁸⁴ JOHNSON, Paul, *op. cit.*, p. 16.

¹⁸⁵ ARISTÓTELES, **Ética a Nicômaco**, Livro I, 13. In: Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

¹⁸⁶ *Ibid.*, Livro II, 2.

¹⁸⁷ PLATÃO, **República**, Livro IV, 427.

¹⁸⁸ A palavra *Cardo*, em latim, quer dizer dobradiça, eixo em torno do qual algo gira. Na dobradiça gira uma porta, no eixo da Terra giram os quatro pontos cardeais. No caso das virtudes, em torno das quatro virtudes cardeais, giram as outras virtudes.

Cristo. São elas a fé, a esperança e a caridade. “Elas são penhor da presença e da ação do Espírito Santo nas faculdades do ser humano.”¹⁸⁹

Para ter sucesso na propagação da mensagem cristã, era necessário o conhecimento retórico, de modo a provocar a persuasão. Segundo Aristóteles, uma mensagem deve ser captada primeiramente pelos sentidos, visto que há uma íntima ligação entre a percepção, o intelecto e a imaginação. Afinal, se nada é percebido sensorialmente, nada se pode compreender ou imaginar. Como afirma o filósofo, “para a alma capaz de pensar, as imagens subsistem como sensações percebidas. E, quando se afirma algo bom ou nega-se algo ruim, evita-o ou persegue-o. Por isso, a alma jamais pensa sem imagem.”¹⁹⁰ Dessa forma, a retórica aristotélica se imbrica com a sua poética, pois ambas se fundamentam no discurso. Como afirma o professor Manoel Alexandre Junior:

Aristóteles escreveu dois tratados distintos sobre a elaboração do discurso. A sua *Retórica* ocupa-se da arte da comunicação, do discurso feito em público com fins persuasivos. A *Poética* ocupa-se da arte da evocação imaginária, do discurso feito com fins essencialmente poéticos e literários.¹⁹¹

Tanto a **Retórica** como a **Poética** aristotélica tem em comum o conceito de verossimilhança, visto que “a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas que poderiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade.”¹⁹² Para o filósofo, o conceito de mimese¹⁹³ dá fundamento à produção artística, pois as espécies de arte, como a epopéia, a tragédia e a comédia, “todas vêm a ser, de modo geral, imitações.”¹⁹⁴ Entretanto, a imitação não se restringe à arte literária ou dramática, mas também às artes visuais, quando representam “coisas figurando-as por meio de cores e traços (uns graças à arte; outros, à prática)”¹⁹⁵. O homem é, por natureza, um imitador desde a infância — “e nisso difere dos outros animais, em ser o mais capaz de imitar e de adquirir os primeiros conhecimentos por meio da imitação — e todos têm prazer em imitar.”¹⁹⁶ A imitação da realidade se dá através do representante, ou seja, do sujeito que pratica a ação, e do representado, o objeto o qual se pretende representar. De forma ficcional, o primeiro imita o segundo, mas com a utilização das técnicas retóricas como a eloquência verbal e o uso de

¹⁸⁹ Catecismo da igreja Católica, Compêndio, 384.

¹⁹⁰ ARISTÓTELES, 2006., 119.

¹⁹¹ JUNIOR, Manoel Alexandre, op. cit., p. 33.

¹⁹² ARISTÓTELES, *Arte Poética*, IX. In: **A poética clássica. Aristóteles, Horácio, Longino**. Introdução de Roberto Oliveira Brandão; tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 28.

¹⁹³ Se, para Aristóteles, a mimese é a imitação ou representação da realidade visível, para Platão, a realidade é definida como um simulacro, não se aceitando a relação entre o objeto representado e o real.

¹⁹⁴ ARISTÓTELES, *Arte Poética*, I. In: op. cit., p. 19.

¹⁹⁵ Id., *Arte Poética*, I. In: op.cit., p. 19.

¹⁹⁶ Id., *Arte Poética*, IV. In: op.cit., pp. 21-22.

gesticulação, a representação se confunde com o próprio objeto. Desta forma, a arte ficcional não se preocupa com a verdade, mas sim com a verossimilhança.

De modo geral, o impossível se deve reportar ao efeito poético, à melhoria, ou à opinião comum. Do ângulo da poesia, um impossível convincente é preferível a um possível que não convença. A existência de homens quais pintava Zêuxis talvez seja impossível, mas seria melhor, pois o modelo deve sobrepexceler (...).¹⁹⁷

A alegoria foi usada com o intuito de propagar a mensagem cristã pelos poetas, assim como pelos exegetas bíblicos. Como afirma Luis Snider, “desde o dia que São Paulo escreveu ao povo corinto ‘e a rocha era Cristo’, a alegoria se tornou um meio de propaganda cristã.”¹⁹⁸ Por sua vez, o poeta Prudêncio representou alegoricamente a alma do cristão como se fosse um campo de batalha. Daí o nome da sua obra ser *Psychomachia*, que deriva do grego antigo *psyche* (alma) e *mache* (luta). Mesmo que a idéia de uma “batalha da alma” não fosse originalmente sua — sendo um dos próprios fundamentos do cristianismo — ele teve o mérito de dar uma configuração concreta, verossimilhante, a ela. Nesse sentido, os vícios e as virtudes são figuras femininas armadas que combatem entre si. Além disso, cada uma delas foi descrita com características e comportamentos próprios, o que favoreceu as suas representações iconográficas posteriores.

A **Psicomaquia** se divide em duas partes: um prefácio — que relata trechos do Velho Testamento, e o poema propriamente dito, que invoca Cristo e narra os sete combates entre as forças do bem (cristianismo) e do mal (paganismo). Em grande parte das cópias manuscritas do poema havia ilustrações, como num exemplar feito por um monge da Igreja de Cristo em *Canterbury*, na Inglaterra, por volta do ano 1000 (**Figuras 2.1 e 2.2**).



Figuras 2.1 e 2.2: Ilustrações da história de Abraão em página da *Psychomachia*, ou Conflito da Alma, de Aurélio Clemente Prudêncio. ca. 1000. Manuscrito sobre pergaminho, 20,4 cm x 12,5 cm. Fonte: British Library. Disponível em: <<http://www.bl.uk>> Consulta em 12 de abril de 2013.

¹⁹⁷ ARISTÓTELES, Arte Poética, XXV, In: op.cit., p. 50.

¹⁹⁸ SNIDER, Louis B. **Op. cit**, p. 23.

Na primeira ilustração (**Figura 2.1**), Abraão faz uma oferenda a Deus num altar, na presença de Melquisedeque. Na ocasião, o patriarca judeu pedia ao Criador que lhe concedesse um filho. Esse trecho do poema corresponde ao Gênesis. “Melquisedeque, rei de Salém, trouxe pão e vinho; era sacerdote do Deus Altíssimo; abençoou ele a Abraão e disse: bendito seja Abraão pelo Deus altíssimo”¹⁹⁹. Na ilustração a seguir (**Figura 2.2**), Abraão recebe a visita de três anjos, o que fez com que a sua esposa Sarai, que está representada à esquerda da ilustração, se tornasse fértil, mesmo em idade avançada. As passagens citadas acima estão no prefácio do poema. Os combates entre os vícios e as virtudes ocorrem na segunda parte da obra e obedecem a seguinte ordem: a Fé contra a Idolatria, a Castidade contra a Luxúria, a Paciência contra a Ira, a Humildade contra o Orgulho, a Temperança contra a Libertinagem, a Caridade contra a Avareza e, por fim, a Fé e a Concórdia contra a Discórdia.

No primeiro conflito, a Fé enfrenta a Idolatria. Segundo o texto, ela se veste de forma simples. Sem a proteção de um escudo, ela tem apenas o amor em seu valente coração como arma.²⁰⁰ Na ilustração desses versos (**Figura 3.1**), a Fé tem o corpo inteiramente coberto com vestes e está postada frontalmente à personificação da Idolatria, uma figura masculina com os braços desnudos que empunham uma lança na sua direção. No canto à direita, há um altar com um ídolo, a estátua de animal caprino, postada sobre ele. Na ilustração seguinte, (**Figura 3.2**), a Fé apresenta a Bíblia para a idolatria, o que faz com que ela perca os sentidos e caia no chão, juntamente com a estátua e o altar. Por fim, a Fé pisa na cabeça daquele vício, coroando a sua vitória.



Figuras 3.1 e 3.2: Ilustrações da batalha entre a Fé e a Idolatria em página da *Psychomachia*, ou Conflito da Alma, de Aurélio Clemente Prudêncio, ca. 1000. Manuscrito sobre pergaminho feito por um copista da Igreja de Cristo, Canterbury, Inglaterra. 20,4 cm x 12,5 cm. Fonte: British Library. Disponível em: <<http://www.bl.uk>> Consulta em 12 de abril de 2013.

¹⁹⁹ GÊNESIS, 14: 18.

²⁰⁰ SNIDER, Louis B., *op. cit.*, p. 37.

O próximo conflito é o da Luxúria contra a Castidade. Ao contrário da Fé, essa virtude é descrita no poema com uma armadura e um escudo, além de empunhar uma lança. Já o inimigo é uma cortesã, “filha de Sodoma”, que maneja uma tocha ardente. A virtude consegue se sobressair à oponente e lhe atira uma pedra. Ferida, a Luxúria cai e é mortalmente golpeada. Do seu pescoço jorra um sangue contaminado e fétido, que polui o ar e o solo ao redor.²⁰¹ Esses conflitos estão ilustrados a seguir.



Figuras 4.1 e 4.2: Ilustrações da batalha entre a Castidade e a Luxúria em páginas da *Psychomachia*, de Aurélio Clemente Prudêncio. ca. 1000. Manuscrito sobre pergaminho feito por um copista da Igreja de Cristo, Canterbury, Inglaterra. 20,4 cm x 12,5 cm. Fonte: British Library. Disponível em: <<http://www.bl.uk>> Consulta em 12 de abril de 2013.

Na página à esquerda, a primeira ilustração ainda representa a Fé, a qual está comemorando sua vitória junto às demais virtudes. No entanto, logo abaixo, a Castidade ergue a sua lança e a Luxúria sustenta a tocha na altura de sua cintura (**Figuras 4.1 e 4.3**). Na página seguinte, a Luxúria está de joelhos frente à Castidade e, depois, aquela virtude desfere o golpe fatal com uma espada (**Figuras 4.2 e 4.4**). Nos diversos exemplares da *Psicomachia*, as ilustrações das cenas sofrem pequenas modificações, como pode ser verificado ao se comparar o já citado manuscrito da Igreja de Cristo com outro feito na Abadia de *Saint Albans*, também na Inglaterra, no século 12.

²⁰¹ SNIDER, Louis B., *op. cit.*, p. 39.



Figuras 4.3 e 4.4: detalhes da batalha entre a Castidade e a Luxúria do Manuscrito sobre pergaminho feito por um copista da Igreja de Cristo, *Canterbury*, Inglaterra.

No manuscrito da abadia de *Saint Albans* é a Castidade que segura a lança na altura da cintura e a Luxúria ergue a tocha sobre a sua cabeça (**Figuras 5.1 e 5.3**). Depois, ao erguer a pedra para golpear a Luxúria, ela tenta fugir, em vez de se ajoelhar. Curiosamente, a virtude nessa ilustração é representada sem o seu escudo e a sua armadura, os quais aparecem na cena anterior. Por último, a Luxúria recebe um golpe de lança, no lugar de uma espada (**Figuras 5.2 e 5.4**). Cabe destacar também que, nas ilustrações do manuscrito de *Saint Albans*, as vestes dos personagens são pintadas nas cores verde, vermelha e preta e são representadas com volumes. No outro manuscrito, as ilustrações são feitas apenas com traços, mesmo usando cores como o vermelho e o verde.



Figuras 5.1 e 5.2: Ilustrações da batalha entre a Castidade e a Luxúria em páginas da *Psychomachia*, de Aurélio Clemente Prudêncio. ca. 1120. Manuscrito sobre pergaminho feito por um copista da abadia de *St. Albans*, *Hertfordshire*, Inglaterra. 15 cm x 10,5 cm. Fonte: *British Library*. Disponível em: <<http://www.bl.uk>> Consulta em 12 de abril de 2013.



Figuras 5.3 e 5.4: detalhes da batalha entre a Castidade e a Luxúria do Manuscrito sobre pergaminho feito por um copista da abadia de *St. Albans, Hertfordshire*, Inglaterra.

Dando continuidade ao poema, é a vez da Paciência enfrentar a Ira. Em silêncio e com semblante grave, a virtude espera imóvel como uma rocha o ataque da oponente. Com um golpe de espada, a Ira atinge a cabeça da virtude, a qual não sofre nenhum ferimento, pois seu elmo é indestrutível. Por outro lado, é a arma da inimiga que se despedaça. Descontrolada, a Ira acaba por suicidar-se, sendo derrotada sem que a Paciência ao menos desembainhasse a sua espada. Em seguida, a Soberba surge no campo de batalha montada num grande cavalo, com as vestes e os cabelos esvoaçantes. Insolentemente, ela chama as Virtudes de covardes. No entanto, de forma inesperada, a Soberba e o seu cavalo desaparecem ao caírem numa vala que outro vício, a Desonestidade, havia cavado como uma armadilha para as virtudes. Com isso, a Humildade avança e se aproveita da situação para cortar a cabeça da Soberba e vencer mais uma batalha. Eis que surge outro vício, a Libertinagem (ou Imoderação), a bordo de uma rica carruagem adornada com pedras preciosas e muito ouro. Com os cabelos perfumados e as roupas vistosas, a esperta inimiga joga flores na direção das Virtudes, o que as deixa confusas por alguns instantes. Porém, a Temperança decide se colocar em frente ao carro, empunhando um estandarte com a cruz. Imediatamente os cavalos recuam, a carruagem tomba e a Libertinagem rola na lama. Com uma pedrada certeira, a Virtude dá cabo da agora indefesa oponente. Enquanto durava o combate, as jóias e o ouro da Libertinagem se espalharam pelo chão e a Avareza aproveitou-se disso para furtá-los. Com as mãos em forma de garra, ela guardava os objetos preciosos primeiramente nos seios e depois em bolsas e sacolas, as quais escondiam debaixo do braço. Percebendo-se disso, a Caridade mata a Avareza e distribui as suas riquezas para os pobres.²⁰²

²⁰² SNIDER, Louis B., *op. cit.*, pp. 39-97.



Figuras 6.1 e 6.2: Ilustrações da batalha entre a Fé e a Discórdia em páginas da *Psychomachia*, de Aurélio Clemente Prudêncio. Fim do século 10 e início do 11. Manuscrito sobre pergaminho feito por um copista em Canterbury, Inglaterra. 38,5 cm x 30,8 cm. Fonte: Corpus Christy College, Cambridge, MS 23, part 1. Disponível em: <<http://www.blog.metmuseum.org>> Consulta em 12 de abril de 2013.

Quando parecia que o conflito da alma havia chegado ao fim, a Concórdia é ferida pela Discórdia, que começa a blasfemar contra Deus: “Discórdia é o meu nome; minha família é a Heresia (...). Para mim Deus é variável, algumas vezes ele é pequeno, outras vezes grande. Agora é duplo, depois se torna único novamente.”²⁰³ Sem poder suportar tais absurdos, a Fé, Rainha das Virtudes, volta ao conflito calando a Discórdia com um golpe de espada, o qual decepa a sua língua (**Figura 6.1**). A seguir, as virtudes se aproveitam do ocorrido e esquarteram a Discórdia, como se fossem oferecer aos cães o seu corpo despedaçado.²⁰⁴ Por fim, cinco virtudes estão de pé e duas delas apontam os restos da Discórdia no chão. Com os ânimos acalmados, elas constroem um tribunal no alto de uma montanha para julgar e condenar os vícios, como representado na última ilustração, em que um deles é segurado pelos braços por duas virtudes (**Figura 6.2**).

As cenas descritas acima estão em obra confeccionada por um monge de *Canterbury*, Inglaterra, entre os séculos 10 e 11. No entanto, segundo o historiador da arte Émile Mâle,

²⁰³ Tradução livre para: “Discord is my name; my family is Heresy (...). To me God is variant. Sometimes He is small; sometimes great. Now He is dual; then again, one.” In: SNIDER, Louis B., *op. cit.*, p. 97.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 97.

desde o século 5, época em que viveu Prudêncio, já havia manuscritos ilustrados do seu poema.²⁰⁵ A **Psicomaquia** continuou a ser copiada ao longo do medievo, chegando a ter uma grande repercussão, principalmente entre os séculos 10 e 13. Muito do seu sucesso se deve ao caráter épico e sangrento de suas batalhas — influência direta dos poemas clássicos como a **Eneida**, de Virgílio²⁰⁶ — que chega até as ilustrações do texto. Como afirma Émile Mâle, o poema de Prudêncio:

(...) trouxe um infinito prazer para a época que o sucedeu. Considerou-se que ele havia dado a imagem definitiva ao conflito da alma. A arte medieval se voltou para ele de modo a ter inspiração, e foi através dele que os escultores românicos e os do gótico primitivo extraíram as suas representações dos vícios e das virtudes.²⁰⁷

Na região natal de Prudêncio, foi erguido o monastério de Sant Cugat (São Cucufate, em português) uma abadia beneditina situada na cidade de Sant Cugat del Vallès, atual Catalunha.²⁰⁸ O atual claustro foi erguido no século 12 em estilo românico e possui planta quadrangular.²⁰⁹ Cada lado do claustro possui uma galeria com três fileiras de arcadas, assentadas em seis pares de colunas com capitéis decorados.²¹⁰ Em uma arcada da galeria sul do monastério (**Figura 7.1**), há alguns decorados com folhagens de acanto, influência de capitéis coríntios da Antiguidade, e outros historiados, com representações que narram a vida da Virgem Maria, de Cristo, ou de outros personagens bíblicos, como São Tomé. No entanto, há também um capitel que representa a Psicomaquia de Prudêncio (**Figuras 7.2 e 7.3**).

²⁰⁵ MÂLE, Émile, *Religious Art in France: XIII Century*. Translated by Dora Nussey. New York: E.P.Dutton & Co., 1913, p. 101.

²⁰⁶ Desde o primeiro verso da Psicomaquia, isso é claramente identificado: “Cristo, que sempre se apieda do sofrimento dos homens” é uma adaptação da invocação de Enéias ao Deus Apolo “Oh Febo, que sempre se apieda do sofrimento de Tróia.” Nos dias de hoje, isso poderia até ser considerado um plágio. In: SNIDER, Louis B., *op. cit.*, p. 121.

²⁰⁷ Tradução livre para: “(...) *the poem of Prudentius gave endless pleasure to the age that followed him. It was felt that he gave a definite picture of the inner conflict. Medieval art went to him for inspiration, and it was from him that Romanesque and even early Gothic sculptors took their representations of the virtues and vices.*” In: MÂLE, Émile, *op. cit.*, p. 99.

²⁰⁸ Nascido no século 3, São Cucufate é muito cultuado na península ibérica. Ele pregou a fé cristã na região norte da atual Espanha, juntamente com São Félix. Segundo a tradição, ao ser condenado à fogueira pelo governo romano, Deus havia evitado a sua morte ao apagar as chamas. Depois, ao ser trancado numa masmorra, o santo teria convertido ao cristianismo os carcereiros. Por fim foi degolado, pois se considerou que foi assim que Deus permitiu o seu martírio. Acredita-se que o mesmo local onde foi erguida a abadia teria sido o de sua execução pelas autoridades romanas. Só há comprovações da existência do monastério a partir do século 9.

²⁰⁹ *Monasterios de Catalunya, Monasterio de Sant Cugat Del Vallès*. Disponível em: <<http://www.monestirs.cat/monst/valloc/cvo16cuga.htm>> Acesso em: 15 de set. 2013.

²¹⁰ Além da sua função estrutural, os capitéis românicos são muito variados em suas formas e ornamentos. Eles podem apresentar temas decorativos geométricos, fitomórficos, zoomórficos ou narrativos.



Figura 7.1: Claustro do Monastério de Sant Cugat - Arcada da Galeria Sul. Sant Cugat del Vallès, Catalunha, Espanha, século 12. O capitel com o tema da Psicomaquia está no quinto par de colunas, da esquerda para a direita, e está voltado para o interior da galeria, conforme a seta. Disponível em: < <http://www.monestirs.cat/monst/valloc/cvo16cugaCJ.htm> > Consulta em 15 de set. de 2013.



Figuras 7.2 e 7.3: Faces Leste (Castidade x Luxúria) e Norte (Fé) do capitel historiado com o tema da Psicomaquia de Prudêncio. Monastério de Sant Cugat Del Vallès, Catalunha, Espanha, século 12. Disponível em: < <http://www.monestirs.cat/monst/valloc/cvo16cugaCJ.htm> > Consulta em 15 de set. de 2013.

O capitel em questão possui quatro lados, identificados pelos pontos cardeais. Em cada face há três representações de virtudes: uma maior e outras duas menores. A primeira tem quase a altura do capitel e é envolvida por uma palmeta, ornamento fitomórfico de desenho arredondado. As figuras menores são cariátides, pois têm na cabeça uma representação de coluna. Na face leste do capitel (**Figura 7.2**), a virtude está representada como uma mulher guerreira. Ela está de pé e tem a cabeça inclinada para baixo. Possui uma coroa, veste uma cota de malha e empunha um escudo com o braço esquerdo. Com uma espada na mão direita, ela golpeia mortalmente a figura do vício, representado por outra figura feminina, porém nua, que está deitada às seus pés em menor escala. Essa representação escultórica remete à batalha entre a Castidade e a Luxúria descrita na *Psicomaquia*, como foi visto anteriormente. Ao seu lado, na face norte (**Figura 7.3**), a figura da virtude difere da anterior. Nesse caso, ela está toda coberta por uma longa veste e apenas as suas mãos, que estão próximas ao peito, estão de fora da roupa. Como ela não está armada, esta representação se aproxima da descrição da Fé do poema de Prudêncio. Percebe-se nas demais faces do capitel, a oeste e a sul (**Figuras 7.4 e 7.5**), que as representações das virtudes repetem a mesma indumentária da Castidade: a cabeça coroada e o corpo protegido com cota de malha e escudo. Além disso, ambas têm a figura do vício derrotado aos seus pés.



Figuras 7.4 e 7.5: Faces Oeste (Castidade) e Sul (Castidade) do capitel historiado com o tema da *Psicomaquia* de Prudêncio. Monastério de Sant Cugat Del Vallès, Catalunha, Espanha, século 12.

Disponível em: < <http://www.monestirs.cat/monst/valloc/cvo16cugaCJ.htm> >

Consulta em 15 de set. de 2013.



Figuras 8.1 e 8.2: Caridade x Avareza. Capitel historiado com o tema da Psicomaquia de Prudência. Catedral de Notre Dame du Port, Clermont-Ferrand, França. Foto de Jochen Jahnke. A imagem da Prancha 8.1 está disponível em: < http://commons.wikimedia.org/wiki/File:F08.N.-D._du_Port.0086.jpg > Consulta em 15 de set. de 2013. A imagem da Prancha 8.2 está disponível em: < <http://www.beyond-the-pale.org.uk/zAvaritia.htm> > Consulta em 15 de set. de 2013.



Figuras 8.3: Detalhe do capitel. Fotografia de Jochen Jahnke. Disponível em: <<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:NDPort-4672-s-0025.jpg>>

A Psicomaquia não foi um tema decorativo apenas na região norte da Espanha. Como afirma Émile Mâle, ela também pode ser verificada em templos românicos da França e da Bélgica. Por exemplo, ela está presente na decoração de pórticos, como na Notre Dame de la Coudre, em Parthenay, nos templos de Saint Hilaire, em Melle, e de Saint Nicolas, em Aulnay.²¹¹ Em Clermont-Ferrand, um capitel da Catedral de Notre Dame Du Port possui uma

²¹¹ MÂLE, Émile, *op. cit.*, p. 102.

escultura da luta entre a Caridade e a Avareza (**Figuras 8.1 e 8.2**). A virtude está tradicionalmente representada, empunhando uma espada, se vestindo com a tradicional cota de malha e se protegendo com um capacete e um escudo. No entanto, o vício é um homem quase nu, tem os cabelos desarrumados, longa barba e bigode e cobre as partes íntimas com pele de animal. Como arma, possui uma serpente com a cabeça de dragão. Aos seus pés há um pote onde guarda seu tesouro. Ao lado da Caridade há uma figura alada com um elmo e um escudo, o qual possui a inscrição: “*Demon contra virtu(t) es pignant*” (**Figura 8.3**), que pode ser traduzida como “luta do demônio contra a virtude”. Segundo Émile Mâle, por vezes o vício não mais é representado como uma mulher, podendo adquirir uma forma monstruosa, conforme o exemplo citado.²¹²

A Pscomaquia de Prudêncio inspirou muitos artistas a representarem o cristão ideal como um guerreiro, o qual foi chamado de *Miles Christianus*, ou o soldado de Cristo²¹³. Essa representação teve como principal referência um trecho da **Epístola de Paulo aos Efésios**, que descreve a “armadura de Deus”: “Quanto ao mais, sede fortalecidos no Senhor e na força do seu poder. Revesti-vos de toda a armadura de Deus, para poderdes ficar firmes contra a cilada do Diabo.”²¹⁴ A figura do soldado de Cristo tornou-se popular no período das Cruzadas, entre os séculos 11 e 13, voltando a ser difundida nos séculos 16 e 17. Por exemplo, em gravura feita pelo flamenco Karel Van Mallery (1571-1645) e publicada pelo compatriota Johannes Galle (1600-76), verifica-se a figura de corpo inteiro de um soldado vestido com uma armadura, empunhando um escudo com a mão esquerda e uma espada com a direita. Na base da gravura há uma faixa com o título *Miles Christianus* e as inscrições *Io. Galle excud.* e *C. de Mallery fecit.* (**Figura 9**). Acima de sua cabeça, há um texto em latim que informa que a graça de Deus vem através de Jesus Cristo. Ao seu redor, há vários cartuchos com citações bíblicas.²¹⁵ Elas se referem às armas do crente contra o pecado e não devem nada aos armamentos dos super-heróis contemporâneos. No canto superior esquerdo da imagem, há uma referência ao “capacete da salvação”. Abaixo desse cartucho, outros dois mencionam o “cinto da verdade” e a “espada do espírito”. Do lado direito da imagem, no alto, há a menção ao “escudo da fé” e abaixo deste a “couraça da justiça” e, por fim, a inscrição para calçar os pés “com a preparação do evangelho da paz”. No centro do escudo, o qual está

²¹² MÂLE, Émile, op. cit., p. 102.

²¹³ KNAPINSKI, Ryszard, **op.cit.**, p. 20.

²¹⁴ EFÉSIOS 6: 10-11.

²¹⁵ “Estai, pois, firmes, cingindo-vos com a verdade, e vestindo-vos da couraça da justiça. Calçai os pés com a preparação do evangelho da paz; embaraçando sempre o escudo da fé, com o qual podereis apagar todos os dardos inflamados do maligno. Tomai também o capacete da Salvação e a Espada do Espírito, que é a palavra de Deus.” (EFÉSIOS 6: 14-17)

parcialmente encoberto por uma sombra, há uma representação da cruz, que é um atributo da alegoria da fé. O soldado está pisando em sete espadas, cada qual com a inscrição de um pecado capital. A disposição das mesmas, apontando para o centro, reforça a mensagem de que o guerreiro neutraliza com o pé o poder de cada uma delas. Cabe ressaltar que a indumentária do *Miles Christianus* nada lembra a de um soldado flamenco do século 17, mas sim a de um legionário romano idealizado²¹⁶. Uma possível razão para essa representação visual pode ser encontrada na própria carta de Paulo aos Efésios. Na época de sua escrita, a cidade de Éfeso, na atual Turquia, estava sob dominação militar romana e os soldados eram bastante familiares aos seus moradores. Desta forma, ao pregar aos efésios sobre a “armadura de Deus” contra o Mal, o apóstolo fazia uma alusão à imagem dos soldados romanos, de modo a criar verossimilhança no seu discurso.²¹⁷



Figura 9: MILES CHRISTIANUS. Publicado por Johannes Galle e impressão feita por Carel Van Mallery. 1589-1635. Impressão em papel, 90 cm x 60 cm. Fonte: The British Museum. disponível em: < <http://www.britishmuseum.org> > Consulta em 15 de set. de 2013.

²¹⁶ Alguns dos equipamentos representados na imagem, como o escudo circular, a espada longa e as botas não são exatamente como a dos romanos, visto que os mesmos utilizavam grandes escudos retangulares (*scutum*), espadas curtas (*gladius*) e sandálias (*caligae*).

²¹⁷ YAKOV, David Ben. The Armor of God. Disponível em < <http://www.delusionresistence.org> > Consulta em 15 de set. de 2013.

Assim como o triunfante *Miles Christianus*, as personificações das virtudes passaram a adquirir uma posição mais ereta e uma aparência tranqüila, desde fins da Idade Média. Era como se a calma da vitória sobre os vícios prevalecesse sobre a agitação da Psicomauia. Como sustenta Émile Mâle, “a concepção dinâmica do poeta se rendeu à realização estática do artista. As turbulentas heroínas de Prudêncio foram congeladas em figuras de majestosa imobilidade.”²¹⁸ Além disso, para que as suas representações fossem melhor identificadas, o uso de atributos passou a ter uma maior importância. Em princípios do século 14, por exemplo, Giotto di Bondone (1266-1337) representou individualmente os vícios e as virtudes na Capela Scrovegni em Pádua, atual Itália.

O fenômeno da individualização dos pecados — para a sua melhor identificação — veio ao encontro das novas exigências da Igreja Católica a partir do Concílio de Latrão, de 1215. A confissão regular perante um sacerdote tornou-se obrigatória, além da necessidade de se praticar a penitência. No confessionário, dentre inúmeras perguntas, o fiel era questionado se havia cometido alguns dos Sete Pecados Capitais, por qual dos Cinco Sentidos havia pecado, ou mesmo se havia violado alguns dos Dez Mandamentos. Os sacerdotes tanto faziam a função de médicos, por curarem as doenças espirituais dos pecadores, quanto de juízes, pois determinavam as penitências de acordo com os pecados admitidos. Assim sendo, para auxiliar os padres e os fiéis, foram elaborados diversos manuais de confissão, as **Sumas**, com a catalogação dos pecados e de suas respectivas punições. Uma das mais importantes foi a **Suma Teológica**, de Tomás de Aquino. No entanto, além das obras teológicas, as representações na poesia e na pintura reforçavam o discurso oficial da Igreja. Imagens de almas atormentadas por demônios, assim como as chamas do inferno, o destino dos pecadores, disseminaram o medo e o sentimento de culpa no cristão, como será visto no capítulo a seguir.

²¹⁸ Tradução livre para: “*The dynamic conception of the poet has yielded to the static realization of the artist. The somewhat turbulent heroines of Prudentius have been frozen into figures of majestic immobility.*” In: MÂLE, Émile, op. cit., p. 102.

CAPÍTULO 2 • O pior cego é aquele que não quer ver: os pecados personificados e o medo do Inferno

2.1 Sobre o mal: Tomás de Aquino
e os Sete Pecados Capitais

2.2 Para purgar os pecados: os sete passos
de Dante Alighieri

2.3 Apresentação e narrativa: os vícios e
virtudes de Giotto di Bondone

2.4 Entre animais e demônios: os Sete
Pecados Capitais no Livro de Horas
de Robinet Testard e nas iluminuras
de Maître François

2.5 Deus tudo vê: a Tábua dos Sete
Pecados Mortais de Hieronymus Bosch

2.1 Sobre o mal: Tomás de Aquino e os Sete Pecados Capitais

Após a definição do cânone dos sete pecados capitais por Gregório Magno, o teólogo dominicano Tomás de Aquino (1225-1274) retomaria o tema, dando a ele maior profundidade conceitual e doutrinária. Considerado o mentor do maior sistema teológico-filosófico da Idade Média, Aquino teve uma vida dedicada praticamente à produção intelectual.¹ No século em que viveu, as universidades passaram a ofuscar os monastérios como os principais centros de irradiação cultural na Europa. As ordens religiosas, por sua vez, financiavam os estudos dos seus monges mais brilhantes, o que modificou o perfil dessas instituições. Como sustenta o historiador Paul Johnson, as ordens dominicana e franciscana:

Converteram as universidades, de base de treinamento de advogados e administradores em centros de teologia e filosofia. (...) Nos séculos 13 e 14, a maior parte dos grandes nomes das universidades era composta por frades — Alberto Magno, Aquino e Eckham, dominicanos, e Boaventura, Duns Scotus e Guilherme de Ockham, franciscanos.²

Tomás de Aquino viveu intensamente os conflitos intelectuais da sua época, como a revigorada contraposição entre razão e fé. O crescente interesse por Aristóteles, através de novas traduções para o latim, causou grandes controvérsias.³ No entanto, Aquino concilia a fé cristã com o racionalismo aristotélico, defendendo que o mistério divino poderia ser explanado de um modo lógico e coerente. Como afirma o filósofo Juvenal Savian Filho, a fé para Aquino “é um ato de conhecimento, um pensar consentido, versando sobre o conhecimento de Deus, por intermédio de sua palavra, que é Jesus.”⁴ Dessa forma, não haveria contraposição entre razão e fé, visto que “(...) é a razão humana que tem fé, pois ela é que considera Deus uma resposta viável à questão do sentido.”⁵

¹ Nascido de uma família nobre, seus primeiros preceptores foram os beneditinos da Abadia de Monte Cassino, na atual Itália. Aos 19 anos ingressa na Ordem Dominicana e, um ano depois, vai à Paris continuar a sua formação com o teólogo germânico Alberto Magno (1193 ou 1206-1280). Em 1259, Aquino obtém o título de doutor em teologia e passa a lecionar em várias localidades italianas, ao longo de dez anos. Após uma estada em Paris de três anos, Aquino retorna à sua terra natal, vindo a falecer no convento dos cistercienses de Fossanova, em 1274, aos 49 anos. In: BARAÚNA, João Luiz (et al.). **Os Pensadores: Sto. Tomás de Aquino, Dante Alighieri**. São Paulo: Nova Cultural, 1988, p.8.

² JOHNSON, Paul. **História do Cristianismo**. Rio de Janeiro: Imago, 2001, p. 288.

³ Segundo Aristóteles, Deus não era concebido como um ser todo-poderoso e providente, mas como “inteligência e pensamento”. Em 1215, a Universidade de Paris chegou a proibir a leitura da **Metafísica** e da **Filosofia Natural** do filósofo, o que gerou protestos. Para amenizar a polêmica, o Papa Gregório IX (1160-1241) autorizou a distribuição da sua obra, desde que retirados os conceitos contrários à Igreja. In: BARAÚNA, João Luiz, **op. cit.**, p. 9.

⁴ FILHO, Juvenal Savian. **A escolástica de Tomás de Aquino**. In: Chrispiniano, José; Bruno Fiuza. Arquivos História Viva – Cristianismo. São Paulo: Duetto, 2008, p. 52.

⁵ *Ibid.*, p. 53.

A extensa obra de Aquino foi usada pela Igreja, na busca por argumentos legais que reafirmassem a sua autoridade frente aos movimentos heréticos. Como afirma Paul Johnson, na Alta Idade Média, o Ocidente esteve relativamente imune às heresias, visto que a Igreja “encontrava-se enclausurada na tradição autoritária de Agostinho”⁶. No entanto, entre os séculos 12 e 13, com as profundas mudanças sócio-econômicas, a instituição se viu ameaçada pela emergência de novos líderes. Através de interpretações inovadoras da Bíblia, eles criticavam a ostentação do clero e contestavam o poder papal. Para combatê-los, a Santa Sé criou o Tribunal da Inquisição, com grande participação de frades dominicanos.

A codificação da legislação contra heresia ocorreu em meio século, aproximadamente entre 1180 e 1230, quando culminou na criação de um tribunal permanente, municiado de frades dominicanos, que trabalhavam a partir de uma base fixa, em conjunto com o episcopado, e dispunham de generosa dose de autoridade.⁷

A Igreja não apenas combatia os hereges, mas também os que apresentavam desvios de conduta. Para tal, ela determinou que os fiéis se confessassem a um sacerdote particularmente, no lugar de uma confissão pública.⁸ Em 1198, o Concílio de Paris publicou o primeiro código específico dando instruções para os que se confessavam. Mais tarde, no Concílio de Latrão, de 1215, o Papa Inocêncio III (1160 ou 1161 – 1216) determinou que a confissão auricular (ao pé do ouvido) e anual era obrigatória para todos os católicos adultos. Segundo Johnson, “a insistência de Inocêncio III na confissão privada perante um sacerdote, sem dúvida, derivava de sua resolução de combater o desvio e a heresia lançando mão de todos os meios disponíveis.”⁹ A confissão tornou-se bastante minuciosa e reafirmou-se a necessidade da penitência, de modo a alcançar a remissão dos pecados. Entretanto, se porventura a confissão se fosse considerada incompleta, o fiel estaria condenado ao inferno.¹⁰ Dessa forma, a Europa ingressou num longo período de fobia coletiva, por conta da generalização do sentimento de culpa.¹¹

Além de base legal para combater as heresias, a obra de Tomás de Aquino também foi usada pela Igreja para julgar os desvios de conduta. Voltada objetivamente para o

⁶ JOHNSON, Paul, *op. cit.*, p. 300.

⁷ *Ibid.*, p. 305.

⁸ Na sua fase primitiva, o cristianismo pregava que o batismo era o caminho para a salvação eterna. Com o tempo, o pecado após o batismo passou a preocupar a Igreja, que definiu que o mesmo deveria ser confessado. Na época de Gregório Magno, por exemplo, a confissão era acompanhada de uma cerimônia pública. Foi somente no século 13 que a confissão obrigatória e particular a um sacerdote foi regulamentada.

⁹ JOHNSON, Paul, *op. cit.*, p. 276.

¹⁰ LOPES, Barbara Macagnam. **Os pecados capitais no tratado de Confissom**: a confissão auricular na Península Ibérica do século 15. In: *Aedos*, v. 2. n. 2, 2009, p. 349.

¹¹ KNAPINSKI, Ryszard. *The Deadly Sins in the teaching and tradition of the Medieval Church*. In: *The Seven Deadly Sins*, *op. cit.*, p. 24.

comportamento humano, ela explana qual seria o rumo correto até Deus. Na **Suma Teológica**, seu trabalho mais importante e considerado um resumo da moralidade no medievo, o filósofo define que toda a virtude é moral, ou seja, resulta dos costumes humanos. “Com efeito, virtude moral deriva de *more*, que significa costume. Ora, podemos nos acostumar aos atos de todas as virtudes. Logo toda a virtude é moral”¹². Como já foi visto neste trabalho, Aristóteles considera que há dois tipos de virtude: a moral e a intelectual. No entanto, tomando como base um pensamento de Santo Agostinho, que diz que “a virtude é a razão reta e perfeita”¹³, Aquino sustenta que a virtude moral não se distingue da intelectual, pois a virtude seria a racionalização dos costumes em prol do bem. Como afirma o filósofo: “Ora, toda a virtude humana, por ter o bem do homem como fim, deve ser conforme com a razão.”¹⁴ A questão entre o bem e o mal é da maior importância na definição das virtudes e dos vícios. Segundo Aquino, Deus é o Bem superior, o epílogo da história da humanidade, para onde tudo deverá ser encaminhado no fim dos tempos. Para ele, o mal não é o contrário do bem, mas a sua ausência. O bem está para a virtude, assim como o mal está para o pecado. Além disso, se toda a virtude é moral, o pecado também está diretamente associado aos costumes humanos. Dessa forma, como sustenta o filósofo Paulo Faitanin:

O mal moral foi identificado com o pecado na história do Ocidente cristão: se o mal é a privação do bem, o pecado — que é o mal moral — será a privação do bem que é Deus. Todos os outros males, configurados como privação dos bens na natureza humana, serão oriundos deste. Por isso, a história do mal na humanidade será a história do pecado.¹⁵

O mal teve início com Satã, que se rebelou contra Deus e se afastou dele, ou seja, se privou do Bem superior. Não satisfeito, ele acabou por persuadir o homem a fazer o mesmo, que se deixou seduzir por suas mentiras. Porém, o homem poderia ter resistido à tentação do demônio — visto que possui o livre-arbítrio — mas cometeu o pecado original. Dessa forma, segundo Aquino, para se configurar o pecado, é necessário que este seja feito por um ato voluntário. “Portanto, resulta que o bem ou o mal são razão de louvor ou de culpa somente nos atos voluntários; conseqüentemente, há um só mal no pecado e na culpa, e nestes se identificam o mal, o pecado e a culpa.”¹⁶ Assim como Deus orientou Adão a não comer da fruta da Árvore do Conhecimento, cabe aos teólogos orientarem os fiéis a não cederem às

¹² AQUINO, Tomás de. **Suma Teológica**. Questão 58, Artigo 1. Op. cit., p. 129.

¹³ AGOSTINHO *apud* AQUINO. Op. cit., p. 131.

¹⁴ AQUINO, Tomás de. Op. cit., p. 129.

¹⁵ FAITANIN, Paulo. **O mal como privação do bem em São Tomás de Aquino**. In: Aquinate, n.2, 2006, p. 106. Disponível em: < <http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas> > Acesso em 11 dez. 2013, 13:00.

¹⁶ AQUINO, Tomás de. **Suma Teológica**. Questão 21, Artigo 2. In: São Paulo: Edições Loyola, Volume III, 2003, p. 129.

tentações dos pecados. Além da **Suma Teológica**, Aquino elaborou um tratado em que aborda especificamente os sete pecados capitais, o *De Malo*, ou Sobre o Mal. Como afirma o filósofo Jean Laund, “Se o filosofar do Aquinate é sempre voltado para a experiência e para o fenômeno, mais do que qualquer outro campo é quando trata dos vícios que seu pensamento mergulha no concreto (...).”¹⁷ Segundo Aquino, para se conhecer o mal, é necessário se voltar para as formas concretas de sua manifestação. Inclusive, como aponta Lauand, o teólogo costuma usar em seus escritos expressões como “o que realmente acontece na maioria dos casos...”¹⁸ Assim como Gregório Magno, Aquino considera que os pecados capitais são aqueles que precedem, encabeçam os outros vícios. Além disso, na sua listagem, os quatro primeiros são pecados espirituais, assim como os três últimos são carnisais. A seguir, um quadro compara a listagem dos pecados realizada por Gregório Magno e Tomás de Aquino.

Gregório Magno (século 7): Van glória, Inveja, Ira, Tristeza, Avareza, Gula e Luxúria

Tomás de Aquino (século 13): Van glória, Inveja, Acídia, Ira, Avareza, Gula e Luxúria

Com o passar do tempo, no lugar da Van glória (*Inanis Gloria*), a Igreja utilizou o termo Soberba. No entanto, há também algumas diferenças sobre a lista de Gregório. No lugar do termo Tristeza (*Tristitia*), usado pelo papa, Aquino utiliza a palavra Acídia (*Acedia*). Além disso, ela vem antes do pecado da Ira na sua listagem. A *Tristitia* é caracterizada pela falta de ação, uma forma de preguiça espiritual, ou melancolia. A Acídia, no entanto, tanto pode levar a inação, como na tristeza, como a uma inquietação desenfreada.

E como a acídia é uma tristeza que abate o espírito, a acídia gera o desespero. Ora, a esperança tem por objeto próprio aquilo que é possível, pois o bem e o árduo, dizem respeito também a outras paixões. Daí que o desespero nasça especialmente da acídia.¹⁹

2.2 Para purgar os pecados: os sete passos de Dante Alighieri

A definição tomista da acídia — e dos pecados capitais em geral — teve forte impacto na obra poética de Dante Alighieri (1265-1321). Como afirma o historiador da arte Giulio

¹⁷ LAUAND, Jean. **São Tomás de Aquino e os Pecados Capitais**. Trechos de estudo publicado em **Tomás de Aquino – Sobre o Ensino (De Magistro) & Os sete pecados capitais**, São Paulo: Martins Fontes, 2001. Disponível em: <http://www.hottopos.com/notand10/jean.htm#_ftnref1> Acesso em 02 ago. 2013, 15:00.

¹⁸ AQUINO Tomas de apud LAUAND Jean. Ibid.

¹⁹ 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 31 dez. 2013, 16:00.

Carlo Argan, a obra de Dante “tem uma estrutura doutrinária e teológica modelada no pensamento de São Tomás.”²⁰ Construindo uma visão aterrorizante do inferno que aguardava os pecadores, Dante foi ao encontro de uma das maiores preocupações, talvez a maior, da sua época: a salvação espiritual.²¹

Assim como Aquino chamava Aristóteles de “O Filósofo”, Dante se referia ao mesmo como “Mestre de todo o homem de saber”²² A influência do Estagirita está presente logo no título da **Divina Comédia**, baseado nos preceitos da **Poética** aristotélica. Ao contrário da tragédia, que trata de personalidades importantes e ações nobres, a comédia é um gênero que versa sobre pessoas comuns, podendo ser usado o tom satírico na narrativa²³. Para Dante, o drama dos homens consiste na fraqueza pelos bens terrenos e paixões mundanas, que os levam à perdição eterna. Desta forma, a salvação espiritual estaria na prática das quatro virtudes cardeais e das três teologais.

A Comédia se divide em três volumes, os quais narram uma jornada alegórica feita pelo próprio autor nos três reinos do além: o Inferno, o Purgatório e o Paraíso. Dante teve como companhia o poeta latino Virgílio, no Inferno e Purgatório, e de Beatriz, o amor de sua juventude, no Paraíso. Como foi dito anteriormente neste trabalho, Dante é a personificação do Homem, assim como Virgílio é a Razão e Beatriz a Fé. Tal como um templo gótico, a Comédia possui uma estrutura arquetônica com absoluto rigor matemático. Como afirma o historiador Georges Duby “pode-se considerar a Divina Comédia como uma catedral, a última. Dante baseia-se no que os pregadores dominicanos de Florença lhe tinham revelado, depois de eles próprios terem aprendido na Universidade de Paris.”²⁴ Tudo no poema é dividido com uma seqüência lógica. Por exemplo, seus versos são tercetos rimados, escritos de forma alternada e encadeada. A predominância do número três é uma clara referência à crença no Pai, Filho e Espírito Santo, a figura cristã da Santíssima Trindade.

²⁰ ARGAN, Giulio Carlo. **Historia da Arte Italiana** – Volume 2: De Giotto a Leonardo. São Paulo: Cosac & Naify, p. 21.

²¹ Como afirma Paul Johnson, essa inquietação quanto à salvação espiritual fez com que os teólogos até contabilizassem os que seriam salvos. “No século 13, a posição oficial havia se estabilizado: ‘poucos’, no entender de Aquino, seriam salvos, e ‘muitos’ condenados; a maior parte dos pregadores medievais posteriores apresentava os salvos em um mil, ou mesmo em dez mil”. Se, por um lado, a visão de que a salvação era muito difícil atormentava os fiéis, por outro, fazia com que se dedicassem ainda mais para consegui-la. Como afirma Johnson: “a existência do Inferno, como haviam argumentado alguns dos patriarcas, ajudava a justificar o Céu.” Dessa forma, o medo fazia com que a acídia para com as obrigações religiosas fosse suplantada pela virtude da Diligência. In: JOHNSON, Paul, **op. cit.**, p. 276.

²² DISTANTE, Carmelo. In: **A Divina Comédia - Inferno**. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 8.

²³ ALIGHIERI, Dante apud DISTANTE, Carmelo. In: **A Divina Comédia**. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 7.

²⁴ DUBY, Georges. **O tempo das catedrais** – Arte e sociedade, 980-1420. Lisboa: Editorial Estampa, 1988, p. 184.

Ao ingressarem no Inferno, Dante e Virgílio fizeram literalmente uma viagem ao centro da Terra²⁵. “O Inferno, que eles adentram, é constituído por uma imensa cratera escavada nas profundezas do globo terrestre na queda do corpo do anjo rebelde expulso do paraíso.”²⁶ Depois de um longo caminho, eles chegam ao outro lado da Terra, ou seja, ao sopé do Purgatório. De acordo com Dante, essa montanha é contornada por sete terraços, os quais vão se afinando até chegar ao Paraíso. Cada terraço corresponde a um dos pecados capitais, onde os faltosos recebiam penas de acordo com seus atos. Somente depois de purgá-los, é que seriam aceitos no Paraíso. Antes de atravessar a porta do Purgatório, um anjo grava na testa de Dante a marca dos sete vícios mortais. “Na testa, sete ‘P’, sem que o sentisse, / co’ a espada me inscreveu, e: ‘Que ora laves, / quando aqui entrares, estas chagas’, disse”²⁷. A ordem dos pecados estipulada pelo poeta segue a de Gregório e de Aquino, ou seja, primeiramente os vícios espirituais e depois os carnavais. Dessa forma, o primeiro terraço é o dos que se vangloriam. “Ó orgulhosos cristãos, pobres mortais, / que em vosso engano de mente enfermiça / em diversos caminhos confiais” No entanto, cabe ressaltar que as palavras traduzidas como “orgulhosos cristãos” eram no texto original, em dialeto toscano²⁸, “*superbi cristian*”²⁹. Como foi dito anteriormente, a palavra soberba aos poucos vai substituindo termos como orgulho e vanglória, para designar o primeiro vício mortal. Além disso, tal como Tomás de Aquino, Dante usa o termo acídia (*accidia*) para designar o pecado capital do quarto terraço: “E aquele que cuidar sempre me agrada: / ‘Olha os dois caminantes derradeiros’, / disse, ‘que à acídia dão sua ferroada.’”³⁰

A Divina Comédia foi traduzida em pintura por diversos artistas como Sandro Botticelli (1445-1510), Gustave Doré (1832-1883) e Salvador Dalí (1904-1989). Cabe também destacar a obra **Dante e os Três Reinos**, do pintor Domenico di Michelino³¹ (1417-1491), a qual representa o Purgatório com seus sete terraços, tal como descrito pelo poeta (**Figura 10.1**). A pintura pode ser encontrada na Catedral de Santa Maria Del Fiori, em Florença.

²⁵ Para se compreender a viagem narrada por Dante, é necessário entender também a cosmologia da sua época. Herdeira dos escritos de Aristóteles e Ptolomeu, os quais foram adaptados às Escrituras pelos teólogos, a cosmologia medieval considerava a Terra um globo fixo no espaço. Acreditava-se que nela havia dois hemisférios: o superior, predominantemente terrestre e habitado, e o austral, quase todo marinho e sem habitantes. No centro desse hemisfério inferior, erguia-se do mar a montanha do Purgatório.

²⁶ MAURO, Italo Eugenio. In: **A Divina Comédia - Inferno**. Op. cit., p. 19.

²⁷ ALIGHIERI, Dante. PURGATÓRIO, IX, 112. **Op. cit.**, p. 65.

²⁸ Ao contrário do Latim, a língua culta, o dialeto toscano era falado pelo povo de Florença. Ao escrever a Comédia nesse idioma, Dante é considerado um dos fundadores da língua italiana.

²⁹ Id.. PURGATÓRIO, X, 121. **Op. cit.**, p. 71.

³⁰ ALIGHIERI, Dante. PURGATÓRIO, XVIII, 130. **Op. cit.**, p. 121.

³¹ Michelino foi um pintor italiano da escola florentina, seguidor de Fra Angelico. Foi reconhecido por suas pinturas de passagens bíblicas, sendo que as suas obras mais importantes estão no *Duomo* de Florença.



Figura 10.1: Domenico di Michelino, Dante e os Três Reinos, 1465, óleo sobre tela, Museo dell'Opera del Duomo, Florença. Disponível em < <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/botticel/7portrai/14dante.html>> Consulta em 15 dez. 2013.

A obra apresenta os Três Reinos de Dante como se fossem colados em cada canto da pintura. O canto esquerdo é o lugar do Inferno e o direito é o da cidade de Florença. Dante está no centro e o Purgatório atrás de si, ao fundo da imagem. É possível imaginar uma grande linha oval que parte do Inferno, passa pelo Purgatório e chega até as construções florentinas, do lado oposto, fazendo uma ligação entre os três reinos. Dessa forma, esta estrutura de composição pode ser considerada como um exemplo do gótico tardio. Ela concebe o espaço como um acúmulo metafórico de elementos. Assim como na Comédia, ela se assemelha a um grande esquema, ordenando seus elementos por seu valor simbólico. Por exemplo, Dante Alighieri está no centro da pintura e é mais alto que a muralha de Florença. Não haveria, pois, a ideia de um espaço que unifica proporcionalmente, e de forma verossimilhante, todos os elementos representados. Como afirma o historiador da arte Luiz Marques:

A rigor, não há espaço como extensão a priori na pintura medieval. Apenas lugares, pois eles são qualitativamente diversos e, portanto, descontínuos. Por exemplo: na pintura da Idade Média, uma figura maior que outras significa que ela é mais importante na escala do homem a Deus³².

³² MARQUES, Luiz. Dez coordenadas para os anos 1400-1480. In: Marques, Luiz (Org.) **A perspectiva domina o espaço**. São Paulo: Duetto Editorial, 2009, p. 12.

Como foi dito, o Inferno está representado no lado esquerdo da pintura. Atrás de uma grande porta, homens e mulheres nus seguem um ser monstruoso que ergue uma bandeira, tal como num cortejo. No fim dessa macabra procissão está uma figura com chifres que exala chamas, o Diabo. Segundo Dante, o Inferno é uma imensa cratera que se estreita até o centro da Terra, onde está Satã, o seu Rei. Na pintura, o cenário é escuro e pedregoso, que remete ao interior de uma caverna. Por outro lado, a representação do Purgatório, que está ao fundo da imagem, possui tons mais claros (**Figura 10.2**).

Na base da montanha há outra grande porta, na qual um anjo vigia está sentado, conforme descrito no poema. Ele aponta uma espada para a cabeça de um homem que está de joelhos. Tal como no Inferno, as pessoas estão nuas, mas não estão desesperadas. Ao contrário, cumprem ordeiramente as suas penas. Por exemplo, no primeiro círculo do Purgatório, os soberbos estão carregando pedras nas costas para se redimirem. Após todos os círculos, estão Adão e Eva, os responsáveis pelo pecado original. Acima deles, há o Céu, representado segundo a Cosmologia da época. Dessa forma, em volta da Terra, há oito círculos de corpos celestes, na seguinte ordem: Lua, Mercúrio, Vênus, Sol, Marte, Júpiter, Saturno e as chamadas Estrelas fixas. Na parte superior da pintura, esses círculos são representados como faixas. Acima de Adão e Eva, percebe-se, por exemplo, a representação da lua minguante. Após o céu de estrelas fixas, há outros céus invisíveis, que chegam finalmente até os nove Círculos Angélicos. Eles são assim denominados por estarem em volta de Deus e serem habitados somente por anjos.



Figura 10.2: Detalhe da montanha do Purgatório na pintura **Dante e os Três Reinos**.

No lado direito da pintura, há a representação da cidade de Florença no século 15, podendo ser observado, em destaque, a Catedral de Santa Maria del Fiori, com a sua cúpula. Dante, que havia falecido há mais de um século antes da confecção da pintura, está no seu centro. Ele está vestido com um manto vermelho e sobre sua cabeça há uma coroa de louros trançados.³³ Com a sua mão esquerda ergue um livro, do qual emanam raios luminosos. Dessa forma, ele é representado como um ser consagrado que ilumina a cidade de Florença com a sua obra máxima, a Comédia.

Assim como Dante abordou o tema dos sete pecados capitais no livro do Purgatório da Divina Comédia, o pintor Giotto di Bondone (c.1266 - 1337) representou os sete vícios e as sete virtudes em afrescos da Capela Scrovegni em Padua, atual Itália. Entretanto, para Giotto, os sete vícios são a Estultície, a Inconstância, a Ira, a Injustiça, a Infidelidade, a Inveja e o Desespero. Isso ocorre por se tratarem, respectivamente, dos pecados contrários das quatro virtudes cardeais (Prudência, Temperança, Fortaleza e Justiça) e das três teologais (Fé, Caridade e Esperança). Mesmo representando apenas dois dos sete pecados capitais canônicos — a Ira e a Inveja — o pintor traz importantes inovações pictóricas em seus afrescos, como será visto a seguir.

2.3 Apresentação e narrativa: os vícios e virtudes de Giotto di Bondone

A Capela Scrovegni, ou Arena, foi erguida em princípios do século 14 em Pádua, na atual Itália. Sua encomenda foi efetuada por Enrico degli Scrovegni, um dos homens mais ricos da região. Filho do mercador-banqueiro Reginaldo degli Scrovegni, que falecera naquela época, Enrico herdou não apenas uma considerável fortuna do pai, mas também a sua fama de usurário. Com o crescimento demográfico e comercial na Europa, houve a demanda pelo uso do dinheiro para as transações mercantis. Aproveitando-se disso, a família Scrovegni fez fortuna fornecendo crédito a juros, o que era condenável pela Bíblia, conforme o Êxodo: “Se emprestares dinheiro ao meu povo, ao pobre que está contigo, não te haverás com ele como credor que impõe juros”³⁴. Além disso, quanto mais longo era o prazo do empréstimo, maior era o lucro. Dessa forma, o mercador ganhava ao manipular o tempo, o qual só pertencia a Deus. Como afirma o historiador Jacques Le Goff, a questão da usura é um dos maiores

³³ Domenico di Michelino teria sido o primeiro pintor a representar o poeta com a coroa de louros, o que se tornou comum posteriormente. In: Web Gallery of Art. Disponível em <<http://www.wga.hu/frames-e.html?html/b/botticel/7portrai/14dante.html>> Consulta em: 15 dez. 2013.

³⁴ ÊXODO, 22:25.

problemas ao avanço da economia monetária, pois vai de encontro aos valores morais cristãos.

Um novo sistema econômico está prestes a se formar, o capitalismo, que para se desenvolver necessita senão de novas técnicas, ao menos o uso massivo de práticas condenadas desde sempre pela Igreja. (...) Como uma religião que opõe tradicionalmente Deus e o dinheiro, poderia justificar a riqueza, sobretudo a riqueza mal adquirida?³⁵

A usura é uma das filhas do pecado capital da Avareza. A má fama de Reginaldo Scrovegni era tanta — sabe-se que chegava a cobrar 100% de juros sobre o dinheiro emprestado³⁶ — que Dante Alighieri o cita indiretamente em um trecho da Divina Comédia.³⁷ Ao mesmo tempo em que era severamente criticada pela Igreja, a família Scrovegni mantinha estreitas relações com ela. Enrico construiu um templo dedicado a Santa Úrsula, o qual ficou sob responsabilidade dos monges cistercienses. Além disso, no terreno onde existiam as ruínas do anfiteatro romano de Pádua, determinou a construção de uma igreja dedicada à Santa Maria da Caridade, a Capela Arena. Foram contratados para a sua obra renomados artistas, como o escultor Giovanni Pisano (c.1250 - 1314), além de Giotto di Bondone.³⁸ A complexa relação entre os Scrovegni e a Igreja demonstra o embate entre os valores do ascendente capitalismo e os da tradição ascética cristã. Como afirma Le Goff, “o usurário, especialista em empréstimo a juro, torna-se um homem necessário e detestado, poderoso e frágil.”³⁹ Nesse sentido, a idéia de um purgatório era de especial interesse para os mercadores. Desde princípios da Idade Média, o purgatório passou a ser encarado como um local onde a alma seria purificada, antes de chegar ao paraíso. No entanto, a Igreja acenou com a possibilidade de reduzir, ou mesmo suprimir o sofrimento do purgatório através do pagamento de indulgências. “Por um lado, a Igreja parecia ceder à nova realidade, abrindo

³⁵ LE GOFF, Jacques. **A bolsa e a vida: a usura na Idade Média**. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 6.

³⁶ FERNANDES, Fátima; MASCHIO, Michelle. **Giotto e o purgatório: a difícil missão de salvar a alma de um usurário**. In: ZIERER, Adriana. *Mirabilia 12. Paraíso, Purgatório e Inferno: a religiosidade na Idade Média*. 2011, p. 164. Disponível em <<http://www.revistamirabilia.com/>> Consulta em 14 dez. 2013.

³⁷ No sétimo círculo do Inferno, o poeta verifica que algumas almas atormentadas portavam bolsas de dinheiro. “Nenhuma foi por mim reconhecida / dessas almas que o fogo aí angustia, / mas vi que todas tinham, suspensa / ao colo uma bolsinha que trazia, / cada qual, uma cor e uma figura / que brindar-lhes a vista parecia.” Essas bolsas tinham emblemas pintados, os quais poderiam identificar as suas respectivas famílias. No caso da Scrovegni, seu brasão possuía uma porca azul e gorda. Além disso, o poeta comenta que ninguém procura conversar com ele, exceto um paduano. “E um tal, que de uma porca azul e grossa / tinha o emblema na bolsa alva pintado, / me interpelou: ‘Que fazes nesta fossa?’” In: ALIGHIERI, Dante. *Inferno*, XVII, 52-57. **Op. cit.**, p. 123.

³⁸ A fama conquistada por Giotto também está registrada na Comédia de Dante. O poeta considera que o pintor havia superado seu mestre Cimabue, conforme trecho do Purgatório: “Julgava assim Cimabue da pintura / o campo ter que ora por Giotto é tido, / que a fama do primeiro torna obscura”. In: ALIGHIERI, Dante, *Purgatório*, XI, 94-96. **Op. Cit.**, p. 76.

³⁹ LE GOFF, Jacques. **Op. cit.**, p.6.

mão de sua rigidez sobre o tempo de Deus, por outro, ganhava controle sobre um novo e lucrativo tempo, o tempo do purgatório.”⁴⁰



Figura 11: Vista a partir da entrada da Capela Arena. Ao fundo, encontra-se o altar. Afresco sobre parede, 1303-05. Fonte: Web Gallery of Art. Disponível em: < <http://www.wga.hu/frames-e.html?html/g/giotto/padova/index.html> > Consulta em 15 de dez. de 2013.

A Capela Arena (**Figura 11**) foi construída em forma de abóboda cilíndrica e o seu interior foi decorado com afrescos por Giotto e sua equipe. Ao fundo do templo, observa-se o arco redondo que leva ao altar. Sobre ele, há a figura de Deus enviando o anjo Gabriel para a sua missão. Abaixo, encontram-se quatro painéis: três deles narrando as cenas da Virgem Maria recebendo a mensagem de Deus, a Anunciação. O quarto representa a traição de Judas. O teto abobadado em azul possui dez medalhões com as figuras de Jesus, Maria e dos

⁴⁰ BAPTISTA JUNIOR, Roberto. **O tempo da Igreja e do mercador**. Entrelivros Santa Filosofia n. 7, pp. 20-140, 2004.

profetas. Do lado oposto ao altar, na entrada da capela, há a representação do temível Juízo Final. As pinturas que narram as cenas bíblicas foram realizadas dentro de molduras. É possível identificar três fileiras delas, de acordo com o tema que abordam. De cima para baixo, à direita do altar-mor, a primeira fileira narra a vida de São Joaquim e Sant'Ana, respectivamente os pais de Maria e os avós de Cristo. Logo abaixo, há painéis representando a infância de Cristo e, sob esses, as cenas narram a sua paixão. Do lado esquerdo do altar-mor, a linha mais alta narra a vida da Virgem Maria. Abaixo desta, há representações do ministério de Cristo. Tal como no lado direito, as cenas da terceira fila narram a sua paixão.

As virtudes e os vícios estão pintados individualmente, em seqüência, próximos ao chão. No entanto, estão em lados separados: os primeiros à direita do altar-mor e os últimos, à esquerda. As virtudes são as quatro cardeais e as três teologais e os vícios são os seus opostos. Ao contrário dos demais painéis narrativos das passagens bíblicas — os quais são cenas ricamente coloridas com muitos personagens — as personificações aparecem individualizadas e quase monocromáticas. Representadas como esculturas inseridas em um nicho, seus nomes estão acima de suas cabeças, como se fossem entalhados. Há também um breve texto abaixo delas, mas que estão ilegíveis nos dias de hoje. As figuras possuem um tratamento visual assemelhado ao mármore, a chamada pintura jaspeada. Há a predominância dos tons cinza com alguns toques de rosa, verde, azul ou amarelo. No entanto, o fundo dos nichos é azul escuro, de modo a contrastar e ressaltar as personificações. Entre elas, há painéis decorativos imitando mármore, conforme se verifica na **Figura 12**.



Figura 12: Detalhe dos Painéis com representações em seqüência das sete virtudes. A Fé e a Caridade. 1306. Fonte: Web Gallery of Art. Disponível em: < <http://www.wga.hu> > Consulta em 15 de dez. de 2013.



Figura 12.1 e 12.2: Representações da Prudência e da Loucura. 1306. Fresco, 120 x 55 cm. Capela Scrovegni, Padua, Itália. Fonte: Web Gallery of Art. Disponível em: < <http://www.wga.hu> > Consulta em 15 de dez. de 2013.

A Prudência (*Prudentia*) é uma mulher madura, que está sentada atrás de uma mesa de trabalho, sobre a qual há um livro (**Figura 12.1**). Ela segura um espelho e nele se concentra fixamente. O espelho significa a busca pela verdade e o autoconhecimento. Tradicionalmente, o objeto tem um simbolismo positivo, por causa da sua associação com a luz. Desta forma, os maus espíritos não suportam espelhos, por serem oriundos das trevas. Em certas ocasiões, a Virgem Maria é representada com um espelho, em referência à Cristo, que seria a imagem de Deus.⁴¹ A prudência guia o pensamento do homem para conduzi-lo no caminho do bem e se afastar do mal. Por outro lado, a Loucura (*Stultitia*) é representada por um homem jovem gordo em pé, de corpo inteiro (**Figura 12.2**). O termo *Stultitia* tem o sentido de incapacidade racional de escolher entre o caminho do bem e o do mal e, dessa forma, é traduzida como Loucura. Como se trata de uma pessoa débil, ela se veste com roupas fora dos padrões da época, que deixam os pés e as pernas descobertas. Tal como um ser bárbaro, empunha uma clava com a mão direita, além de a mão esquerda estar erguida, numa atitude de violência. Se a Prudência é a virtude que norteia e organiza as demais, a Loucura as desorganiza e desestabiliza, por ser irracional.

⁴¹ TRESIDDER, Jack. **O grande dicionário dos símbolos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, p. 130.



Figura 13.1 e 13.2: Representações da Fortaleza e da Inconstância. 1306. Fresco, 120 x 55 cm. Capela Scrovegni, Padua, Itália. Fonte: Web Gallery of Art. Disponível em: < <http://www.wga.hu> > Consulta em 15 de dez. de 2013.

A Fortaleza (*Fortitudo*) está vestida com uma armadura e ergue um grande escudo, que chega a cobrir quase o seu corpo inteiro (**Figura 13.1**). Enquanto outras figuras saltam tridimensionalmente dos seus nichos, a Fortaleza procura estar dentro dele. No seu escudo, que está parcialmente encoberto, há o emblema de um leão, que simboliza força, coragem e autoridade. No livro de Joel, por exemplo, a palavra de Deus é comparada ao rugido daquele animal: “Rugiu o leão, quem não temerá? Falou o Senhor Deus, quem não profetizará?”⁴² Desta forma, a representação da Fortaleza, como um soldado em posição de alerta, significa que o espírito do homem deve estar guarnecido com a palavra de Deus, de modo a não se desequilibrar, ou seja, a sucumbir ao mal.

A Inconstância (*Inconstantia*), por sua vez, é representada por uma mulher de corpo inteiro, o qual é totalmente coberto por vestes (**Figura 13.2**). Ela abre os braços, pois tenta se equilibrar sobre uma roda, ou um disco, que por sua vez está sobre um solo inclinado. A mulher possui um semblante de preocupação. O seu desequilíbrio é tal, que a sua roupa chega a se levantar por trás dela. Segundo a Bíblia, o profeta Ezequiel tem uma visão em que rodas acompanham os homens, para onde quer que eles se dirijam. “Andando eles, andavam elas, e parando eles, paravam elas, e elevando-se eles da terra, elevavam-se também as rodas

⁴² JOEL, 3:8.

juntamente com eles; porque o espírito dos seres viventes estava nas rodas.”⁴³ A alegoria da mulher sobre a roda representa a dificuldade, ou mesmo a impossibilidade, do espírito se equilibrar sem a presença de Deus. Se a Fortaleza está ereta, firme e parada, a Inconstância está numa posição diagonal, de movimento e instabilidade. Cabe ressaltar que a escolha por esse vício é mais um aspecto original das representações de Giotto, visto que o pecado contrário à Fortaleza é geralmente a Temeridade ou a Covardia.⁴⁴



Figura 14.1 e 14.2: Representações da Temperança e da Ira. 1306. Fresco, 120 x 55 cm. Capela Scrovegni, Padua, Itália. Fonte: Web Gallery of Art. Disponível em: < <http://www.wga.hu>> Consulta em 15 de dez. de 2013.

Também numa pose estática, a Temperança (*Temperantia*) está representada em pé, voltada frontalmente para o espectador (**Figura 14.1**). Com a mão esquerda agarra a bainha de uma espada. A mão direita segura uma fita, que por sua vez envolve a lâmina da arma. Sua fisionomia é serena, contrastando com a tensão no semblante da Ira. A temperança faz com que a pessoa seja moderada nas suas atitudes, dominando suas vontades. A espada simboliza o discernimento, o intelecto, sendo também o atributo de outras virtudes, como a Justiça e a Constância. São Paulo considera a palavra de Deus como a “espada do espírito”⁴⁵. Por outro lado, a Ira é uma mulher que está de pé e rasga o seu vestido na altura dos seios, deixando-os

⁴³ EZEQUIEL, 1: 19-20.

⁴⁴ SILVA, Robson de Oliveira. Das virtudes e dos vícios de Giotto na Capela Arena: premissas filosóficas. *Revista Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 12, p. 142, 2012. Disponível em: < <http://www.raf.ifac.ufop.br/sumarios-n12.html>>. Acesso em: 21 dez. 2013.

⁴⁵ TRESIDDER, Jack, op. cit., p. 130.

parcialmente à mostra (**Figura 14.2**). A posição dos braços e dos dedos, que se agarram à roupa, passam a sensação de um movimento brusco. Seu corpo se inclina para trás e seus olhos e boca estão cerrados, tensos. Seu ato de violência demonstra o seu desespero, que acaba por destruí-la espiritualmente. Quando alguém está irado, mesmo se voltando contra outra pessoa, acaba por devastar a si mesmo e não o seu oponente. Na *Psicomaquia*, do poeta Prudêncio, ao enfrentar a sua virtude contrária, a Ira perde o controle e, desesperada, acaba por se suicidar. Cabe destacar ainda que, acima do afresco da Ira na Capela Arena, há a representação de Jesus diante de Caifás — o sumo sacerdote judeu que comandou o seu julgamento — o qual rasga as suas próprias roupas por considerar que Cristo blasfemou.⁴⁶



Figura 15.1 e 15.2: Representações da Justiça e da Injustiça. 1306. Fresco, 120 x 60 cm. Capela Scrovegni, Padua, Itália. Fonte: Web Gallery of Art. Disponível em: < <http://www.wga.hu> > Consulta em 15 de dez. de 2013.

No centro da Capela Arena, há as representações da Justiça (*Iusticia*) e da Injustiça (*Iniustitia*). São os dois maiores afrescos dos vícios e das virtudes, com cinco centímetros de largura a mais do que os outros. Nos dois casos, as figuras estão sentadas e, em vez de terem o nicho representado como um retângulo, têm atrás de si arcos. A alegoria da Justiça é representada por uma mulher coroadada de semblante sereno, a qual está sentada num trono (**Figura 15.1**). O arco atrás de si é pontiagudo ou gótico. Suas mãos sustentam pratos de uma

⁴⁶ MATEUS, 26: 65: “Então o sumo sacerdote rasgou as suas vestes, dizendo: Blasfemou!”

balança, atributo que simboliza equilíbrio e harmonia. Sobre a sua mão direita há um anjo e sobre a esquerda há um carrasco. São a Benevolência e o Castigo, outras duas personificações ligadas á Justiça. Nas cenas abaixo dela, que imitam baixos-relevos, estão representados homens a cavalo e camponeses em festa. É a justiça que reina entre os homens. A Injustiça, ao contrário, é um homem velho barbado, o qual segura um cajado com a mão direita e uma espada com a esquerda (**Figura 15.2**). O primeiro está erguido, enquanto a outra está apontada para baixo. Ele está sentado em frente a um arco redondo, ou romano, em ruínas. Diante do homem, várias árvores crescem de forma desordenada. Inclusive, o solo em que estão é irregular. Abaixo das árvores, há cenas de crimes. Um homem está deitado sob um cavalo, enquanto outro tenta dominar o animal. Ao lado, uma mulher, também deitada, está sendo despida. Respectivamente, são figurações de um assalto e um estupro. No canto direito, porém, há soldados com escudos redondos e lanças, que tentam impedir os delitos. Por causa de suas vestes e do seu cajado, que simboliza poder e autoridade, o homem velho sentado representa um juiz. No entanto, por estar com a cabeça voltada para o lado, ele não verifica os crimes que ocorrem próximos de si. A espada com a ponta apoiada no chão, inutilizada, é a justiça que deixa de ser feita. “A Injustiça traduz-se em um indivíduo idoso que parece um juiz iníquo que enriquece por sua profissão. Os crimes que se encontram na franja inferior e o desmoronar da cidade constituem o resultado social de sua atuação.”⁴⁷ A diferença entre o arco gótico e o romano (em ruínas) — que envolvem a Justiça e a Injustiça respectivamente — pode ser interpretada como o contraste entre o vício romano e a virtude cristã.⁴⁸ Isso é reforçado pelas inscrições no túmulo de Enrico degli Scrovegni, as quais advertem que aquela capela foi construída sobre as ruínas de um anfiteatro romano.

Este lugar, chamado de Arena pelos Antigos, / Torna-se um nobre altar para Deus, extremamente preenchido pela majestade divina. / (...) lugares preenchidos com maldade são designados ao uso honesto. (...) / Virtudes divinas substituem os vícios profanos, / Os regozijos celestes, que são superiores, substituem os terrenos.⁴⁹

Após as quatro virtudes cardeais, são representadas as três teologais. Na Bíblia, elas foram enumeradas por São Paulo, na primeira carta aos Coríntios. “Agora, pois, permanecem a fé, a esperança e o amor, estes três: porém o maior destes é o amor.”⁵⁰ Assim sendo, considera-se o amor, ou caridade, a última e a maior dessas virtudes. No entanto, Giotto inova mais uma vez na sua ordenação: Fé, Caridade e a Esperança por último, o que será comentado

⁴⁷ FERNANDES, Fátima; MASCHIO, Michelle, op. cit., p. 172.

⁴⁸ ONIANS, John apud ERICKSON, Glenn. As virtudes de Giotto. *Vivência*, v. 26, pp. 135-140, 2004. Tradução de Tassos Lycurgo. Disponível em: < <http://www.lycurgo.org>>. Acesso em: 21 dez. 2013.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 135.

⁵⁰ I CORÍNTIOS, 13:13

posteriormente. Para o Catecismo da Igreja Católica, a Fé “é a virtude teologal pela qual cremos em Deus e em tudo o que Ele nos revelou e que a Igreja nos propõe para acreditarmos, porque Ele é a própria Verdade.”⁵¹ A Fé (*Fides*) é a representação do pintor que mais se assemelha a uma estátua. Ela está postada frontalmente e de corpo inteiro, numa posição solene (**Figura 16.1**). Seu braço direito ergue uma cruz latina e com o esquerdo um pergaminho manuscrito, atributos que simbolizam Cristo e a Sagrada Escritura. Tal como a Temperança e a Justiça, possui o corpo coberto por longas roupas, assim como uma capa. Essa veste, em especial, simboliza poder e também é um emblema de proteção divina.⁵² Já a Infidelidade (*Infidelitas*) é uma figura inclinada para o seu lado esquerdo e segura com a mão direita uma estátua (**Figura 16.2**). Ela se veste com uma veste típica da antiguidade, além de ter um capacete que lhe tampa as orelhas. Comportando-se como um animal de estimação, possui uma corda enrolada no pescoço, a qual é segura pelo pequeno ídolo. No canto inferior esquerdo ardem chamas e no superior direito uma pequena figura estende um manuscrito. Com o semblante alegre, a Infidelidade está á mercê do paganismo e ignora as chamas do inferno, próximas a seus pés. Como está surda, também não dá atenção ao homem que lhe estende do Céu a Sagrada Escritura, ou seja, a palavra de Deus.



Figura 16.1 e 16.2: Representações da Fé e da Infidelidade. 1306. Fresco, 120 x 55 cm. Capela Scrovegni, Padua, Itália. Fonte: Web Gallery of Art. Disponível em: < <http://www.wga.hu> > Consulta em 15 de dez. de 2013.

⁵¹ Catecismo da igreja Católica, Compêndio, 386.

⁵² TRESIDDER, Jack, op. cit., pp. 66-67.



Figura 17.1 e 17.2: Representações da Caridade e da Inveja. 1306. Fresco, 120 x 55 cm. Capela Scrovegni, Padua, Itália. Fonte: Web Gallery of Art. Disponível em: < <http://www.wga.hu>> Consulta em 15 de dez. de 2013.

A Caridade (*Karitas*) é uma jovem mulher representada de corpo inteiro, que possui um jarro com frutas, flores e grãos na mão direita (**Figura 17.1**). Seu rosto tem o semblante de satisfação e no seu cabelo há uma coroa de flores. Com o braço esquerdo erguido, entrega o seu coração para um homem barbado no canto superior direito da imagem. Como afirma o Catecismo da Igreja Católica, a Caridade é a “virtude teologal pela qual amamos a Deus sobre todas as coisas e ao próximo como a nós mesmos. Jesus faz dela o mandamento novo, a plenitude da lei.”⁵³ Dessa forma, além de possuir uma jarra com alimentos para alimentar os necessitados, a Caridade entrega o seu coração — ou seja, o seu amor — a Cristo, que vem dos céus para recebê-lo. Ao contrário da bela jovem que personifica a virtude, a Inveja (*Invidia*) é uma velha aterrorizante (**Figura 17.2**). Além de ser corcunda, possui cornos, orelhas pontiagudas e a pele enrugada. No lugar da língua, da sua boca sai uma serpente, símbolo do demônio, que tenta morder a sua face. Inclusive, aos seus pés, já ardem as chamas do inferno. A inveja destrói o ser humano, deixando-o com uma aparência de decrepitude. Além disso, a sua língua vira uma serpente, pois esse pecado leva o homem a fazer comentários envenenados contra os outros. Entretanto, o veneno acaba por voltar-se contra si mesmo. A sua mão direita está estendida na forma de uma garra e a esquerda agarra um saco de moedas. Percebe-se, nesse caso, a ligação entre o pecado da Inveja e o da Avareza, pois a

⁵³ Catecismo da igreja Católica, Compêndio, 388.

mulher tem ambição por dinheiro. Porém, o antídoto para esse vício é o amor a Deus e ao próximo, ou seja, a Caridade.



Figura 18.1 e 18.2: Representações da Esperança e do Desespero. 1306. Fresco, 120 x 55 cm. Capela Scrovegni, Padua, Itália. Fonte: Web Gallery of Art. Disponível em: < <http://www.wga.hu> > Consulta em 15 de dez. de 2013.

Por fim, as virtudes e vícios mais próximos do painel do Juízo Final são a Esperança (*Spes*) e o Desespero (*Desperatio*). A primeira é uma mulher com asas de anjo que flutua no ar. Ela tem os braços estendidos para alcançar uma coroa, erguida por uma pequena mão, no canto superior direito da imagem (**Figura 18.1**). Essa pequena mão seria a de Deus, que aguarda a chegada do fiel para entregá-la. Além de simbolizar autoridade espiritual, ou temporal, a coroa também pode significar vitória por mérito, ou eleição. Como afirma Tresidder, “são em essência formas de cobertura para a cabeça desenhadas para identificar, glorificar ou consagrar pessoas escolhidas.”⁵⁴ Dessa forma, a figura alada em busca da coroa representa a determinação pela sua salvação eterna. Já a entrega da coroa por Deus seria a premiação por sua conquista. Como sustenta o atual Catecismo da Igreja Católica:

A esperança é a virtude teologal por meio da qual desejamos e esperamos de Deus a vida eterna como nossa felicidade, colocando a nossa confiança nas promessas de Cristo e apoiando-nos na ajuda da graça do Espírito Santo para merecê-la e perseverar até o fim da vida terrena.⁵⁵

⁵⁴ TRESIDDER, Jack, op. cit., p. 98.

⁵⁵ Catecismo da igreja Católica, Compêndio, 388.

O Desespero, no entanto, é uma mulher suicida. Ela aparece enforcada, com a cabeça voltada para o lado (**Figura 18.2**). Seus braços estão abertos e as mãos cerradas. Acima de sua cabeça, um ser peludo com pés em forma de garras desce em sua direção, vindo do canto superior esquerdo da imagem. Na parte superior do nicho há uma trave, na qual foi amarrada a corda. Há uma mórbida riqueza de detalhes, tanto no semblante tenso da enforcada, quanto na corda apertando o seu pescoço. A expressividade da cena tem a função retórica de alertar os fieis para o terrível fim de quem acaba com sua própria vida. Para o catolicismo, a alma do suicida vai diretamente para o inferno, por tratar-se de um infrator confesso da Lei Divina. Os padres, inclusive, não podem conceder exéquias eclesiásticas aos mesmos, pois somente Deus tem o dom de determinar a vida e a morte. Desta forma, o ser peludo é um demônio que vem em busca daquela alma.



Figura 19.1: Painel do Juízo Final. 1306. Fresco, 1000 x 840 cm. Capela Scrovegni, Padua, Itália. Fonte: Web Gallery of Art. Disponível em: < <http://www.wga.hu> > Consulta em 15 de dez. de 2013.

Fazendo uma análise do conjunto dos vícios e das virtudes de Giotto, percebe-se que o pintor representa Deus, Cristo, ou o Céu, no canto superior direito das imagens. No entanto, para se referir ao inferno, ou ao demônio, faz uso do canto superior esquerdo ou da parte inferior das mesmas. Além disso, todas as virtudes estão representadas frontalmente, ou voltadas para o lado direito da imagem. Os vícios, ao contrário, se voltam para o lado esquerdo. Como foi dito anteriormente, a leitura dos painéis deve ser feita do fundo da capela para a entrada. Dessa forma, os rostos dos personagens das virtudes e dos vícios — que estão em paredes opostas — estão sempre voltados para a pintura do Juízo Final (**Figura 19.1**). Neste grande painel, Cristo é a figura máxima, o qual está sentado como um juiz no interior de um grande medalhão. Ao seu redor, há vários anjos, santos e os doze apóstolos. Entretanto, a parte inferior do painel é dividida por uma grande cruz. De um lado, estão os eleitos do Paraíso (**Figura 19.2**) e do outro os condenados ao Inferno. (**Figura 19.3**). Assim como na pintura **Dante e os Três Reinos**, de Michelino, no afresco de Giotto, a figura de Satã está em proeminência e os condenados se dirigem na sua direção.



Figuras 19.2 e 19.3: Detalhes do painel do Juízo Final. 1306. Capela Scrovegni. Fonte: Web Gallery of Art. Disponível em: < <http://www.wga.hu> > Consulta em 15 de dez. de 2013.

A parede onde está a seqüência de virtudes coincide com o mesmo lado dos eleitos, tal como a parede dos vícios com a dos condenados. Isso poderia explicar o porquê da Esperança ser a última virtude representada por Giotto — no lugar da Caridade, que é tradicionalmente a virtude mais importante — pois ela precede o julgamento do Juízo Final. Logicamente, o Desespero seria o último vício, visto que, depois dele, só há a certeza do inferno. De acordo com Tomás de Aquino, o Desespero é um dos filhos do pecado capital da Acídia, pois é

causado pela tristeza do espírito. Quando não há mais esperança, o homem acaba por suicidar-se. Cabe ressaltar também que Enrico Scrovegni está representado numa cena do Juízo Final. Ele oferece a maquete da capela às três Marias⁵⁶ bíblicas, ajudado por um clérigo que a sustenta. Dessa forma, a construção do templo e sua consagração à Virgem Maria serviriam como expiação dos pecados cometidos por ele e por seu pai. Mesmo sendo usurário, Enrico tinha a esperança que poderia ser salvo na sua passagem pelo Purgatório.



Figuras 19.4: Detalhe do painel do Juízo Final. 1306. Capela Scrovegni. Fonte: Web Gallery of Art. Disponível em: < <http://www.wga.hu> > Consulta em 15 de dez. de 2013.

Os afrescos de Giotto, na Capela Scrovegni, são considerados um marco na História da Arte. Tanto por terem sido um dos primeiros trabalhos inteiramente encomendados pela burguesia, quanto pela verossimilhança das pinturas de Cristo e da Sagrada Família. No entanto, quais teriam sido as contribuições do artista para a iconografia dos vícios e das virtudes? Em primeiro lugar, deve-se recordar que, desde o período patrístico, elas foram muito influenciadas pelo poema *Psicomaquia*, de Prudêncio. Era a batalha pela alma dos cristãos, em que as virtudes combatiam ferozmente os vícios. Porém, as representações saíram dos manuscritos e foram habitar as catedrais românicas. Dessa forma, os vícios e as virtudes adquiriram um caráter narrativo. Desde o século 13, como afirma o historiador da arte Émile Mâle, o poema de Prudêncio foi perdendo a sua influência gradualmente. Nas catedrais, as virtudes triunfavam sobre os pecados, mas não havia mais conflitos. Elas descartaram suas armaduras de guerra e foram representadas individualmente de forma séria, tranqüila e

⁵⁶ Maria, mãe de Jesus; Maria, Mãe de Tiago e José e Maria Madalena.

majestática. Segundo Mâle: “Os escultores românicos proclamam: ‘a vida do cristão é um conflito’, enquanto os escultores góticos diriam ao homem: a vida do cristão, em que a virtude reina de forma suprema, é a própria paz, já é descansar em Deus.”⁵⁷ Por um lado, as pinturas de Giotto querem ser esculturas de uma catedral, ou seja, há um exemplo de “intervisualidade”. Elas são representadas pictoricamente encerradas em um nicho. Possuem a roupa drapejada, que dão grande ilusão de volume, além de terem o aspecto semelhante ao mármore. Tal como as estátuas góticas, as virtudes estão em posição vertical, de visível tranqüilidade. No entanto, Giotto também individualiza a representação dos vícios, dando-lhes tanto destaque quanto as virtudes. Nesse sentido, ele vai ao encontro do que preconizava a filosofia escolástica e as novas exigências da Igreja após o Concílio de Latrão. Conhecer bem os vícios — para não cometê-los — é de fundamental importância para o destino do homem, pois o livre-arbítrio, como sustenta Tomás de Aquino, tanto pode conduzi-lo ao paraíso ou ao inferno. Entretanto, além de serem individualizadas, como estátuas, as virtudes e, principalmente, os vícios também são representados em ação, como numa narrativa. A Ira rasga as suas roupas, a Inconstância se desequilibra sobre uma esfera, o Desespero se enforca. Se, por um lado, a atitude calma das virtudes antevê a salvação, por outro, a perturbação dos vícios demonstra o destino terrível dos pecadores.

Na tradição medieval, segundo Giulio Carlo Argan, há duas funções, ou objetivos, que norteiam a atividade pictórica: um deles é apresentar a imagem sacra e outro é demonstrar a sua sacralidade. No primeiro caso, o autor cita os ícones, que se apresentam como objetos de veneração e culto. No outro caso, há as pinturas que representam as passagens bíblicas, que servem para a educação religiosa dos fiéis. No primeiro caso, há o máximo de “iconicidade” e um mínimo de “narratividade”, e no segundo caso essa relação se inverte. Além dos ícones, Argan também cita o exemplo da imagem tradicional do Crucifixo: “isolada de qualquer história, repropõe à meditação e à piedade dos fiéis o espetáculo, trágico e eterno, de Cristo, Deus-homem que sofre para resgatar os pecados da humanidade”⁵⁸ No entanto, segundo Argan, há um “ato revolucionário” de Giotto no Crucifixo da igreja de Santa Maria Novella, em Florença, pintado entre fins do século 12 e inícios do 13. Segundo o historiador da arte, nesse caso, o pintor “reduz a zero o grau de iconicidade da imagem.”⁵⁹

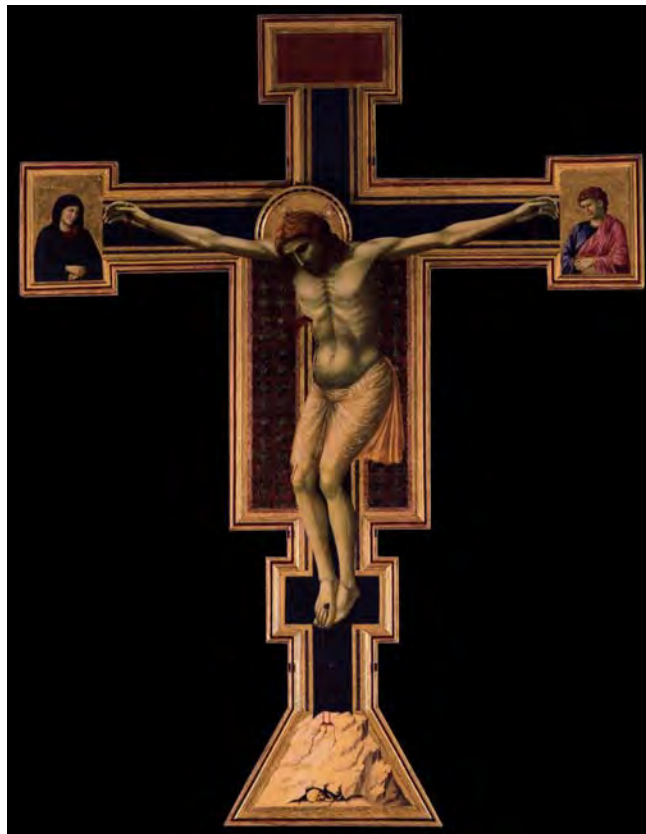
⁵⁷ “The Romanesque sculptors proclaim: ‘the life of the Christian is conflict’, while the gothic sculptor would tell men: ‘the life of the Christian in whom virtue reigns supreme is peace itself, it is already rest in God.’” In: MÂLE, Émile, *Religious Art in France: XIII Century*. Translated by Dora Nussey. New York: E.P. Dutton & Co., 1913, pp. 108-109.

⁵⁸ ARGAN, Giulio Carlo. *Op. cit.*, p. 25.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 25.

Representando as mãos em escorço, insere o corpo de Cristo — um corpo pesado, que não se dobra gritando, mas que se abaixa sobre o próprio peso — em nosso espaço e tempo: o ser da imagem é um ser-em-relação com o observador, a apresentação icônica torna-se representação histórica.⁶⁰

Além das características de Cristo acima descritas por Argan, é importante acrescentar a aparência das figuras de Maria e João, nas pontas esquerda e direita da cruz, respectivamente. Ambos têm suas cabeças arqueadas na direção de Cristo, além de possuírem os semblantes aparentando grande tristeza.



Figuras 20: Crucifixo. 1290-1300. Têmpera sobre madeira. 578 x 406 cm. Santa Maria Novella, Florença. Fonte: Web Gallery of Art. Disponível em: < <http://www.wga.hu> > Consulta em 11 de jan. de 2013.

Pode-se fazer uma analogia entre o Crucifixo e os Vícios e Virtudes de Giotto. Nas alegorias da capela Scrovegni, há tanto a função de apresentação, ou seja, icônica, quanto a de narração, histórica. A imagem retórica não possui *pathos* somente com a intenção de persuadir o espectador com preceitos morais, mas de representar cenas verossimilhantes com a realidade visível. Nesse sentido, há uma forte ligação da obra de Giotto com a filosofia de Tomás de Aquino. “Vem do tomismo, forte no século XIV, o fundamento teórico que afirma

⁶⁰ ARGAN, Giulio Carlo. **Op. cit.**, p. 25.

a complementação entre natureza e sobrenatureza.”⁶¹ Giotto também dialoga com a obra poética de Dante Alighieri nos afrescos narrativos da vida de Cristo em Pádua. Naquelas obras, o pintor não usa a cor para meramente tingir a superfície dos objetos, mas para criar volumes. Como afirma Argan: “Não pode, portanto, haver uma luz que incida de fora: as suas variações acontecem no interior das figuras, com modulação de claro-escuro da cor que passa de uma figura a outra, transcorrendo sobre todas as tintas.”⁶² Assim sendo, como em Pádua a visão do pintor é diretamente relacionada à cor, ou seja, a um meio de expressão caracteristicamente pictórico, “deduz-se que a identidade pintura-história transformou-se na identidade pintura-poesia. E é significativo que esse desenvolvimento da poética giottesca coincida com o momento de maior afinidade com Dante.”⁶³ Por outro lado, na Divina Comédia, as alegorias do poema apelam aos sentidos do leitor, principalmente à visão, de modo a transmitir mensagens de cunho moral. Segundo Carmelo Distante:

O grande mérito do gênio de Dante é que ele pensava por imagens. (...) Queremos dizer que ela (A Comédia) nasce indubitavelmente de um fortíssimo estímulo moral-religioso reformista com fins escatológicos, mas é verdade também que tal estímulo depois desemboca numa criação de imagens de uma riqueza plástica e simbólica praticamente sem limites.⁶⁴

Dessa forma, como ressalta Argan: “Dante e Giotto são os dois grandes pilares de uma nova cultura, consciente das próprias raízes históricas latinas. A obra de ambos tem o mesmo valor de *summa*, de síntese de grandes experiências culturais, de sistema.”⁶⁵

Assim como fizeram Dante e Giotto, outros poetas e pintores continuaram a usar o tema dos vícios e das virtudes em suas obras ao longo da Baixa Idade Média. O processo de individualização dos Sete Pecados Capitais persiste e se sofisticava com o uso de animais demônios como seus atributos. Na França e na Flandres, são produzidas importantes obras com o tema, como o Livro de Horas do iluminador Robinet Testard e a Tábua dos Pecados Mortais de Hieronymus Bosch. Elas se caracterizavam por representar de forma verossímil e minuciosa os preceitos morais difundidos pela tradição escolástica, como será visto a seguir.

⁶¹ SILVA, Robson de Oliveira. **Op. cit.**, p. 152. Disponível em: < <http://www.raf.ifac.ufop.br/sumarios-n12.html>>. Acesso em: 21 dez. 2013.

⁶² ARGAN, Giulio Carlo, **op.cit.**, p. 26.

⁶³ *Ibid.*, p. 26.

⁶⁴ DISTANTE, Carmelo. **Op. cit.**, p. 15.

⁶⁵ ARGAN, Giulio Carlo. **Op.cit.**, p. 21.

2.4 Entre animais e demônios: os sete pecados capitais no Livro de Horas de Robinet Testard e nas iluminuras de Maître François

Desde os seus primórdios, o cristianismo é dividido entre duas tendências: uma de caráter particular e a outra pública.⁶⁶ Em primeiro lugar, é uma religião pessoal, exercida através da oração do fiel, como consta no Evangelho de Mateus. “Tu, porém, quando orares entra no teu quarto, e fechada a porta, orarás a teu Pai que está em secreto; e teu Pai que vê em secreto, te recompensará.”⁶⁷ Em segundo, é uma manifestação coletiva, organizada pela instituição eclesiástica através de cultos. “Porque onde estiverem dois ou três reunidos em meu nome, ali estou no meio deles”⁶⁸. Na Idade Média, o cristão passava boa parte do seu tempo orando, ou melhor, exercendo seus ofícios religiosos. Para auxiliá-lo, foi criado o chamado Livro de Horas, que tanto poderia ser utilizado na sua intimidade, quanto nas missas. Como afirma o escritor Alberto Manguel, “esses volumes pequenos eram eminentemente instrumentos portáteis da devoção, podendo ser usados tanto em serviços públicos da igreja como em orações privadas.”⁶⁹ Os livros eram estruturados em seções, que determinavam o momento certo do dia para rezar⁷⁰. Tinham como base a rotina religiosa dos monges, que os fiéis deviam seguir como modelo de disciplina e rigor. Ao contrário dos missais e antifonários, enormes livros de culto para as missas — e que nunca saíam do lugar — os Livros de Horas eram pequenos e individualizados. Manguel dá o exemplo de um livro encomendado para o casamento de Ana da Bretanha, de 1490, feito do tamanho da sua mão.

Destinava-se a um único leitor, absorto tanto nas palavras das orações, repetidas mês após mês, ano após ano, como sempre nas surpreendentes ilustrações, cujos detalhes decifrados e cuja urbanidade — as cenas do Velho e do Novo Testamento acontecem em paisagens modernas — trazia as palavras sacras para um cenário contemporâneo do leitor.⁷¹

Os Livros de Horas são consequência de uma nova forma de ler, disseminada ao longo da Idade Média, a qual privilegia o contato íntimo do leitor com o livro: a leitura silenciosa. Na Antiguidade, a técnica predominante era a leitura em voz alta, tanto para o próprio leitor,

⁶⁶ LEBRUN, François. As reformas: devoções comunitárias e piedade pessoal. In: CHARTIER, Roger (Org.). **História da vida privada: da Renascença ao século das Luzes**. São Paulo: Cia das Letras, 2009, p. 76.

⁶⁷ MATEUS, 6:6.

⁶⁸ *Ibid.*, 18:20.

⁶⁹ MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. São Paulo: 2010, pp. 153-154.

⁷⁰ Os livros de horas podem ser divididos em três blocos: As partes essenciais, onde há um calendário com as festas cristãs, as orações da Virgem Maria, os Sete Salmos Penitenciais, etc. As partes Secundárias, onde constam passagens dos Quatro Evangelhos, as orações em louvor dos prazeres de Nossa Senhora, os Sete Pedidos do Nosso Senhor, etc. Por fim, as partes acessórias, que são variáveis, podendo ter Salmos ou preces em geral. In: FAILLACE, Vera Lucia Miranda. **Catálogo dos Livros de Horas da Biblioteca Nacional do Brasil**. Dissertação – Mestrado Profissional de Bens Culturais e Projetos Culturais. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

⁷¹ MANGUEL, Alberto. **Op. cit.**, p. 155.

quanto para os outros. Nos mosteiros medievais, ela era usada coletivamente durante os ofícios religiosos ou mesmo nas refeições. No entanto, havia também a leitura silenciosa, que era individual, e tinha como objetivo o estudo e a meditação. Essa nova maneira de ler vai ganhando terreno aos poucos, como afirma Roger Chartier.

Essa revolução diz respeito à longa Idade Média, quando a leitura silenciosa, antes restrita aos *scriptoria* monásticos, entre os séculos 7 e 8, ganha o mundo das escolas e das universidades no século 12, e dois séculos mais tarde, as aristocracias leigas.⁷²

Dessa forma, segundo o historiador, há uma passagem da leitura verbalizada e gestual, para outra silenciosa e visual.⁷³ A introspecção na leitura proporcionou que as imagens se disseminassem nos manuscritos, na forma de iluminuras. Nesse sentido, os Livros de Horas também foram ricamente ilustrados, para o deleite dos seus leitores. Segundo Manguel, “A decoração dos Livros de Horas era luxuosa, mas variava de acordo com o cliente e o que ele podia pagar. Muitas representavam o brasão da família ou um retrato do leitor.”⁷⁴

Um dos principais iluminadores franceses do século 15 foi Robinet Testard⁷⁵. O Livro de Horas feito sob encomenda pelo Conde de Angoulême, um importante bibliófilo, apresenta iluminuras relativas aos sete pecados capitais, as quais ocupam páginas inteiras da obra. Elas se dividem, por sua vez, em dois espaços nítidos. No superior, o qual ocupa cerca de dois terços da imagem, há a representação alegórica do pecado, sempre com um personagem montado um animal. Essas alegorias podem estar num cenário de interior, como no aposento de uma residência, ou ao ar livre. No espaço inferior da iluminura, há sempre cenas que retratam narrativamente a desordem provocada pelos vícios na sociedade. Juntamente com os personagens, há a figura de demônios que reforçam o caráter maligno dos acontecimentos. Além disso, há também cartuchos com textos⁷⁶ que se referem aos vícios representados.

Na iluminura relativa à Soberba, há um cavaleiro sobre um leão (**Figura 21**). Ele segura um espelho com a mão esquerda, que reflete sua imagem, e um cetro com a mão direita. O personagem se veste com roupas adornadas. No fundo do aposento, há uma tapeçaria em azul cobrindo a parede, com detalhes bordados em dourado. Dessa forma, pela riqueza do seu

⁷² CHARTIER, Roger *apud* FAILLACE, Vera Lucia Miranda. **Op. cit.**, p. 15.

⁷³ *Ibid.*, p. 15.

⁷⁴ MANGUEL, Alberto. **Op. cit.**, p. 154.

⁷⁵ Iluminador e pintor, ativo entre 1470 e 1510. Seus trabalhos são de difícil atribuição, visto que nenhum deles foi assinado. O artista obteve apoio de Charles d’Orleans, o Conde de Angoulême, um importante bibliófilo, para quem ilustrou diversos manuscritos. Além de produzir dois Livros de Horas, ilustrou também a obra “*Les Secrets de l’histoire naturelle contenant les merveilles et choses memorables du monde*” ou “Segredos da História Natural contendo as coisas memoráveis do mundo”, baseada na obra dos autores antigos como Plínio e Solinus.

⁷⁶ Devido à rebuscada tipologia, além de manchas de tinta nas palavras, não foi possível a transcrição do texto.

vestuário e do recinto em que se encontra, pode-se afirmar que é um nobre. A soberba está simbolizada no reflexo de seu rosto no espelho, pois o homem só consegue olhar para si mesmo. Nesse caso, o espelho aparece como atributo desfavorável, ao contrário do que ocorre na alegoria da Prudência, conforme descrito anteriormente no afresco de Giotto. Tanto o cetro como o leão simbolizam poder e liderança, mas que, no caso, representam o orgulho do homem nobre. A figura do leão é controversa, podendo ser tanto associado ao bem, como ao mal, por causa de seu poder de agressão. No judaísmo, o leão da morte é superado pela oração, como ocorreu no episódio de Daniel na cova dos leões. “O meu Deus enviou o seu anjo, e fechou a boca dos leões, para que não me fizessem dano.”⁷⁷ Na parte inferior da iluminura, um gordo demônio está sentado no canto esquerdo. Ele tem grandes cornos e possui uma pesada corrente no pescoço, adornada com uma maçã espinhosa. Possui cauda e patas de leão, mas sua cor é azulada. De sua boca sai uma flâmula com a inscrição Lucífer. Ele aponta para um grupo de homens e mulheres. Vestidos luxuosamente, eles se exibem uns para os outros, o que caracteriza a arrogância de cada um deles.



Figura 21: Robinet Testard, Livro de Horas, **Soberba**, c.1475, manuscrito iluminado, 149 x 107 mm. Pierpoint Morgan Library, Manuscript, M. 1001, fol. 84. Disponível em <<http://www.themorgan.org/collections>> Consulta em 15 dez. 2013.

⁷⁷ DANIEL, 6:22.



Figura 22: Robinet Testard, Livro de Horas, **Inveja**, 1475, manuscrito iluminado, 149 x 107 mm. Pierpoint Morgan Library, Manuscript, M. 1001, fol. 86. Disponível em <<http://www.themorgan.org/collections>> Consulta em 15 dez. 2013.

A soberba acaba por provocar a inveja nas pessoas. Dessa forma, na iluminura a respeito deste pecado (**Figura 22**), há um homem cavalgando tendo um corvo nas mãos, o atributo daquele vício. Essa cena não é caracterizada num ambiente fechado, mas numa estrada com montes, árvores e o céu azul. Desde a tradição hebraica, o corvo possui um simbolismo negativo, por tratar-se de um animal considerado impuro. Assim como a gralha, uma espécie próxima à sua, ele é associado ao mau agouro e à morte⁷⁸. Ao contrário da representação da soberba, o homem está vestido com roupas simples e, como é invejoso, deseja o mal para o próximo. Cabe destacar que o cavalo, em que o personagem está montado, está representado com excesso de pêlos nas costas e no peito. Ao contrário dos cabelos da cabeça — que representam a força vital do indivíduo — os pelos corporais simbolizam os comportamentos baixos do homem. Além disso, o hirsutismo é uma característica dos demônios na arte cristã⁷⁹. Na cena abaixo, há um ser amarelo no canto inferior esquerdo, o qual aponta para um grupo de pessoas. Ele possui dois longos chifres, pés de galinha e uma flâmula com a inscrição Belzebu, ou seja, o demônio. Há três homens que

⁷⁸ TRESIDDER, Jack, op. cit., p. 100.

⁷⁹ Ibid., p. 60.

conversam entre si com pequenos sacos de dinheiro na mão. No canto direito, há homens gordos que observam diversas moedas espalhadas na mesa. Dessa forma, enquanto um grupo murmura de inveja, o outro ostenta a sua riqueza.



Figura 23: Robinet Testard, Livro de Horas, **Ira**, 1465, manuscrito iluminado, 149 x 107 mm. Pierpoint Morgan Library, Manuscript, M. 1001, fol. 88. Disponível em <<http://www.themorgan.org/collections>> Consulta em 15 dez. 2013.

A inveja provoca a ira nas pessoas, pois é a irritação por não conseguir o bem alheio. Na parte superior da iluminura (**Figura 23**), um homem está montado num leopardo, que mostra os dentes furiosamente. Na tradição cristã, o leopardo é um símbolo do mal, por causa de sua ferocidade⁸⁰. O homem possui uma faca na mão direita e com a mão esquerda segura uma maçã. Ao contrário das ilustrações anteriores, o demônio está na parte superior. Ele é negro, possui dois cornos e asas de morcego vermelhas. Além disso, ergue uma flâmula com a inscrição Leviatã. A cena volta a ser representada no interior de uma sala, cuja parede de fundo é adornada com uma estampa de motivos geométricos. O demônio que está ao lado do homem o incita a irar-se. Ele enfia a faca no próprio peito, o que provocará a sua morte, ao mesmo tempo em que morde a maçã. Isoladamente, a fruta pode representar o desejo sexual, a

⁸⁰ Por exemplo, o profeta Daniel narra a visão de um leopardo monstruoso (7:6). Nos escritos de Jeremias (13:23), Deus lhe disse que os malfeitores não poderiam mudar de conduta, assim como os leopardos não seriam capazes de trocar a sua pele pintada.

juventude ou a fertilidade⁸¹. No entanto, quando é mordida, ela se torna o símbolo do pecado original e, por conseguinte, da morte. De acordo com o Gênesis: “mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, disse Deus: Dele não comereis, nem tocareis nele, para que não morrais.”⁸² Na cena inferior da iluminura, há a disseminação da ira. As mulheres se ofendem verbalmente, assim como dois cachorros se mordem. No canto direito, três homens estão brigando, sendo que um deles, o que está deitado, introduz uma espada na barriga do seu oponente. Dessa forma, a ira destrutura os relacionamentos sociais, provocando não apenas a desavença, mas também a matança.



Figura 24: Robinet Testard, Livro de Horas, **Preguiça**, c.1475, manuscrito iluminado, 149 x 107 mm. Pierpoint Morgan Library, Manuscript, M. 1001, fol. 97. Disponível em <<http://www.themorgan.org/collections>> Consulta em 15 dez. 2013.

A preguiça é representada por um viajante que monta um asno (**Figura 24**). No entanto, o animal está deitado no chão e tem a cabeça baixa. Mesmo com a insistência do homem, ele não se levanta, devido à sua indolência. De maneira geral, o jumento representa humildade e mansidão. Por causa disso, foi o animal escolhido por Jesus para a sua entrada em

⁸¹ TRESIDDER, Jack, op. cit., p. 213.

⁸² GÊNESIS, 3:3.

Jerusalém⁸³. No entanto, ele também pode significar teimosia e indolência, por ter o costume de empacar por horas. Segundo Tomás de Aquino, a acídia, ou preguiça, é uma tristeza que abate o espírito, desmotivando o homem a cumprir suas obrigações religiosas. No entanto, nesse caso, a preguiça é um mal que desestimula o trabalho. O asno se recusa a transportar o viajante e acaba por ficar parado num campo aberto, de solo seco. Na cena inferior, todos estão enfasiados e não cumprem o seu ofício. A fiandeira encosta a sua cabeça na cadeira para dormir. Mesmo de pé, um alfaiate não consegue cortar o tecido que está sobre a mesa. Ele apóia a cabeça na mão, para poder descansar. Atrás dele, há outra pessoa que está inclinada para trás, como se repousasse. Até mesmo o cachorro dorme no chão. Dessa forma, o mundo está imóvel e sem utilidade: não há produção têxtil, nem comércio. No canto inferior esquerdo, um demônio de pele amarela está a apontar sorridente para o grupo de artesãos preguiçosos. Nessa iluminura, observa-se claramente a importância do trabalho e do comércio para aquela sociedade, numa época em que os valores do ascendente capitalismo começam a rivalizar com os da tradição ascética cristã.

Após os pecados espirituais, é a vez dos carnavais, como a avareza. Ela é personificada por um homem que monta um lobo, cuja boca aberta escancara os dentes e a língua. Na tradição cristã, o lobo está comumente associado à astúcia e à ferocidade. A ovelha, que representa o fiel cristão, está constantemente ameaçada pelo lobo, o seu predador, que simboliza as tentações, as heresias e os malefícios. Na imagem em questão, o lobo simboliza a voracidade do homem por dinheiro. Além de possuir uma bolsa de moedas preta na cintura, ele ergue outra vermelha com a mão direita. No entanto, em vez de apenas ostentá-la, ele displicentemente deixa que o dinheiro escorra de seu interior. Com essa atitude soberba, ele quer mostrar que tem dinheiro de sobra, até mesmo para desperdiçar. Assim como na iluminura da Ira, o demônio está na ilustração superior. Ele tem a cor cinza e possui asas de morcego. Os personagens estão representados num ambiente fechado, tendo por fundo uma parede ornada. Na cena inferior, há oito pessoas avarentas que podem ser divididas em três grupos. Há três homens no canto esquerdo, os quais mostram suas bolsas com moedas, como se disputassem quem seria o mais rico. No centro, uma mulher ereta tem duas jovens ajoelhadas a seus pés. Elas pacientemente observam o exemplo da mulher mais velha, que lhes apresenta uma bolsa preta com dinheiro. Por fim, no canto direito, um homem de aparência idosa está deitado numa cama e tem um monte de moedas na sua frente. Junto a ele,

⁸³ LUCAS, 19:30-35. “Ide à aldeia fronteira e ali, ao entrar, achareis preso um jumentinho em que jamais homem algum montou; soltai-o e trazei-o. (...) Então o trouxeram e, pondo as suas vestes sobre ele, ajudaram Jesus a montar.”

outro homem com um grande saco branco nas costas despeja mais delas na sua frente. Ambos estão contabilizando os seus lucros. Desta forma, a iluminura apresenta como a avareza se espalha pela sociedade, deixando as pessoas obcecadas pela posse de dinheiro (**Figura 25**).



Figura 25: Robinet Testard, Livro de Horas, **Avareza**, c.1475, manuscrito iluminado, 149 x 107 mm. Pierpoint Morgan Library, Manuscript, M. 1001, fol. 91. Disponível em <<http://www.themorgan.org/collections>> Consulta em 15 dez. 2013.

Assim como a avareza é uma compulsão monetária, a gula é culinária. O pecado é também conhecido como intemperança, ou seja, a falta de moderação ao comer e beber. Na iluminura, há um homem gordo montado num porco. Com a mão direita ergue uma jarra com bebida e com a esquerda segura um pedaço de pernil. Ao mesmo tempo em que derrama o líquido na sua boca, mantém o pedaço de carne próximo a ela. Isso demonstra a sua gula: ele enche a boca com comida e bebida de uma só vez. O porco representa a intemperança, pois é um animal de hábitos alimentares considerados sujos ou pecaminosos. Por causa disso, os judeus e os islâmicos, por exemplo, proíbem o consumo da sua carne. Como afirma Juan Eduardo Cirlot, os porcos são “símbolo dos desejos impuros, da transformação do superior em inferior e do abismo amoral da perversão”⁸⁴. O homem e o porco estão representados numa sala ricamente decorada. Há um tapete na parede de fundo com detalhes ornamentados, além de existir um arco dourado emoldurando o ambiente. Na ilustração inferior, há uma cena

⁸⁴ CIRLOT, Juan Eduardo. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Editora Moraes, 1984, p. 472.

de banquete: uma mesa com comida e bebida é cercada por diversos gulosos. No canto esquerdo, uma mulher segura a cabeça de um homem que vomita. Depois de esvaziar o estômago, ele passará a comer novamente. Ao lado, uma pessoa pega um pão e um pedaço de galinha ao mesmo tempo. No centro da mesa, homens comem e bebem vorazmente. Até mesmo o demônio, que está no canto esquerdo, leva a mão à boca. Deve ter comido demais, tal como os intemperantes (**Figura 26**).

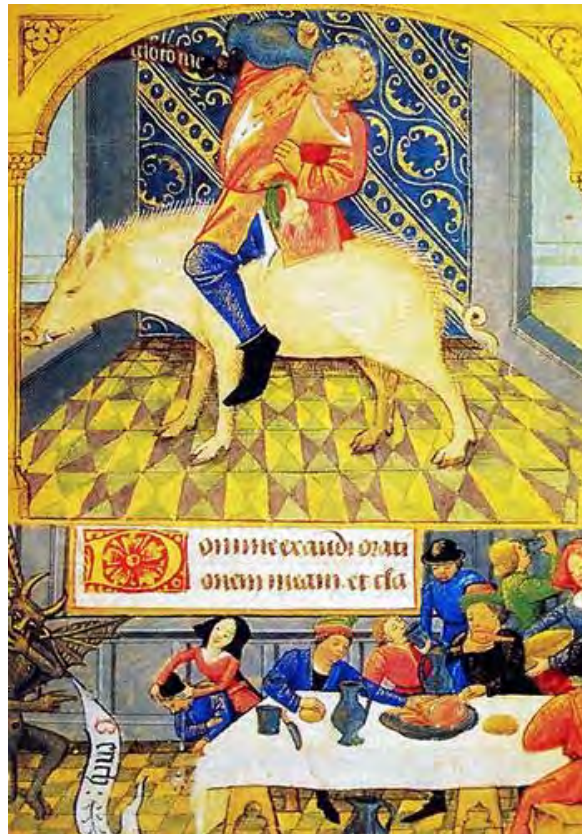


Figura 26: Robinet Testard, Livro de Horas, **Gula**, c.1475, manuscrito iluminado, 149 x 107 mm. Pierpoint Morgan Library, Manuscript, M. 1001, fol. 84. Disponível em <<http://www.themorgan.org/collections>> Consulta em 15 dez. 2013.

Por fim, na iluminura da Luxúria, há a representação de um jovem montado em um bode. Tal como na alegoria da Soberba, o personagem possui longos cabelos louros e cacheados, o que demonstra a sua vaidade pessoal. Ele toca um dos chifres do caprino, e tem na sua mão direita um pequeno pássaro, o qual está imóvel, seduzido pelo seu olhar. Com longos cornos e testículos ressaltados, o bode simboliza a potência sexual. Como afirma Tresidder, na Antiguidade, a virilidade do animal era considerada obscena pelos judeus. No antigo Egito, havia cultos de adoração ao bode, o que pode ter influenciado os cristãos a considerá-lo um símbolo da impureza e da luxúria.⁸⁵ Cabe destacar que a imagem mais

⁸⁵ TRESIDDER, Jack, op. cit., p. 51.

popular do demônio é apresentada com chifres e cascos fendidos, tal como o animal. Além dos cornos e dos testículos, as longas esporas da bota do jovem também podem ser consideradas símbolos fálicos. Na ilustração inferior, um demônio de pele escura, com a inscrição Asmodeus, aponta para duas cenas de explícita lascívia. Na primeira delas, uma jovem está entre três homens, sendo que um deles a agarra por trás. Na seguinte, um homem coloca a mão no interior da saia de uma mulher, que estende os braços, tentando afastá-lo. Atrás do casal, outra mulher de vestido vermelho observa a cena, erguendo o braço. Ela sorri e parece estar aprovando o que assiste (**Figura 27**).

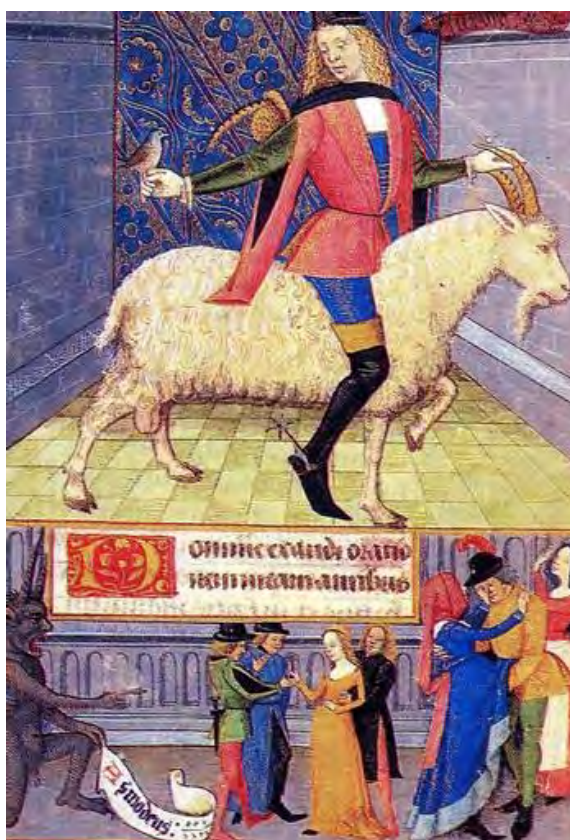


Figura 27: Robinet Testard, Livro de Horas, **Luxúria**, c.1475, manuscrito iluminado, 149 x 107 mm. Pierpoint Morgan Library, Manuscript, M. 1001, fol. 98. Disponível em <<http://www.themorgan.org/collections>> Consulta em 15 dez. 2013.

Analisando as iluminuras em conjunto, percebe-se uma aguda crítica aos costumes da época, representados de forma verossímilante pela ação das pessoas, tal como preconiza Aristóteles. “Como aqueles que imitam, imitam pessoas em ação, estas são necessariamente ou boas ou más (pois os caracteres quase sempre se reduzem apenas a esses, baseando-se no vício ou na virtude a distinção do caráter)”⁸⁶. Assim como os demônios das cenas, muitos personagens adquirem feições horrendas, por causa dos seus atos pecaminosos. A

⁸⁶ ARISTÓTELES, Arte Poética, II. In: **A poética clássica. Aristóteles, Horácio, Longino**. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 20.

representação do feio está ligada ao gênero da comédia, como define o filósofo. “A comédia, como dissemos, é imitação de pessoas inferiores; não, porém com relação a todo vício, mas sim por ser o cômico uma espécie do feio.”⁸⁷ A seguir, um quadro relaciona quais foram os demônios e os atributos usados por Robinet Testard para caracterizar cada pecado.

Pecados	Demônios	Atributos
Soberba	Lúcifer	Cetro, espelho e leão
Inveja	Beelzebub	Corvo e cavalo
Ira	Leviathan	Punhal, maçã e leopardo
Acídia	Astarot	Asno
Avareza	Mammon	Bolsa de dinheiro e lobo
Gula	Berioh	Comida, bebida e porco
Luxúria	Asmodeus	Pássaro e bode

O uso de animais nas alegorias dos sete pecados capitais merece atenção especial. No século 14, por exemplo, foi escrito na região da Áustria um tratado anônimo conhecido como *Etymachia*, o qual foi disseminado principalmente para o mundo germânico. Possuía quatorze capítulos que descreviam as personificações dos Sete Pecados Capitais e das suas virtudes correlativas. Cada uma delas era representada como um soldado em sua montaria, adornadas com escudos, elmos, túnicas e bandeiras. Além disso, havia diversos animais relacionados a elas. Para o professor Nigel Harris, apesar da indumentária militar das personificações, não haveria uma ligação direta ou significativa entre a *Etymachia* e a obra *Psychomachia* de Prudêncio. Segundo Harris, há cerca de cento e dez manuscritos preservados da *Etymachia*, sendo dez deles ilustrados⁸⁸. Por exemplo, de acordo com cada edição, a Soberba poderia ser representada sobre um cavalo, ou um leão. A Avareza poderia montar um sapo, ou um lobo feroz. A Ira costumava estar sobre um javali, leão, ou urso. A Inveja montava um cachorro; a

⁸⁷ ARISTÓTELES, Arte Poética, II. In: **Op. cit.**, p. 20.

⁸⁸ HARRIS, Nigel apud WRIGHT, A.E. **The latin and german Etymachia: textual history, edition, commentary.** In: The journal of English and Germanic Philology. Vol. 99, n.2, Abril 2000. Disponível em <<http://www.jstor.org>> Consulta em: 31 Jan. 2014.

Gula poderia estar sobre um porco, lobo, ou raposa e a Preguiça sobre um asno. Por fim, a Luxúria teria o maior número de montarias: a cabra, o porco, o urso, ou mesmo o macaco.⁸⁹

A *Etymachia* faz parte de uma tradição medieval de obras que descreviam animais e os ordenavam de acordo com a moral cristã. Como afirmava o teólogo francês Allan de Lille (ca.1128 - 1202), “toda a criatura do mundo é como um livro e uma imagem para nós, e um espelho.”⁹⁰ A mais importante dessas obras foi o **Fisiólogo**, escrita em grego entre os séculos 1 e 2 da era cristã. Com várias traduções posteriores, a obra listava cerca de quarenta animais, além de pedras e árvores. Segundo o escritor Umberto Eco:

Depois da descrição de cada ser, o Fisiólogo mostra como e por que cada um deles é o veículo de um ensinamento ético e teológico. O leão, por exemplo, que segundo a lenda apaga as próprias pegadas com o rabo para escapar dos caçadores, transforma-se em símbolo de Cristo, que apaga os pecados dos homens.⁹¹

O Fisiólogo também foi modelo para diversos livros que descreviam monstros, os chamados bestiários moralizados, nos quais cada criatura, sendo real ou imaginária, era ligada a um ensinamento moral. Muitos desses livros também tinham por base a **História Natural** do romano Plínio, o Velho (23 - 79), como o **Espelho Natural** (*Speculum Naturale*). Essa obra era apenas a primeira parte do que é considerado um dos maiores compêndios feitos na Idade Média, o **Grande Espelho** (*Speculum Majus*), do teólogo dominicano Vicente de Beauvais (1190-1264). As demais partes são o **Espelho Doutrinal** (*Speculum Doctrinale*) e o **Espelho Histórico** (*Speculum Historiale*). Como afirma o historiador da Arte Émile Mâle, o Grande Espelho ordena de que forma o cristianismo define o reflexo, ou o conhecimento⁹² do mundo. “Natureza, conhecimento, virtude — essa é a ordem no *Speculum Majus*.”⁹³ Em primeiro lugar, o mundo material (Espelho Natural), depois o do intelecto (Espelho Doutrinal) e por fim, por ser o mais importante, o mundo moral, que deve ser regido pela virtude (Espelho Histórico).

⁸⁹ KALINOWSKI, Lech. *The seven deadly sins in mediaeval art*. In: *The seven deadly sins*. Warsaw: Royal Castle in Warsaw; International Cultural Centre in Cracow, 2006, p. 10.

⁹⁰ Tradução livre para “Every creature of the world is like a book and a picture to us, and a mirror”. In: LILLE, Allan apud ARMISTEAD, Mary Allyson. *The Middle English Physiologus: a critical translation and commentary*. Thesis submitted to the Faculty of the Virginia Polytechnic Institute and University. Blacksburg, Virginia, 2001, p. 6. Disponível em: < <http://scholar.lib.vt.edu/theses> > Consulta em 25 jan. 2014.

⁹¹ ECO, Umberto. **História da feiúra**. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 114.

⁹² Como foi dito anteriormente, o espelho foi usado para simbolizar veracidade ou autoconhecimento, como na personificação da Prudência. In: TRESIDDER, Jack, **op. cit.**, p. 130.

⁹³ Tradução livre para “Nature, knowledge, virtue — that is the order of the *Speculum Majus*” In: MÂLE, Émile. *Religious Art in France: XIII Century*. Translated by Dora Nussey. New York: E.P.Dutton & Co., 1913, p. 98.



Figura 28: *Maître François*, **Alegoria dos Pecados Capitais** na obra *Mirroir Historial*, de Vincent de Beauvais, c.1463, manuscrito iluminado, Biblioteca Nacional da França, M. 50, fol. 25. Disponível em <<http://www.commons.wikimedia.org>> Consulta em 15 dez. 2013.

Numa ilustração extraída de um manuscrito do **Espelho Histórico**, há as representações dos sete pecados capitais como homens montados em animais (**Figura 28**). A autoria é atribuída ao iluminador *Maître François*⁹⁴, de uma oficina parisiense. No centro da imagem, há um homem montado num leão. Ele possui veste vermelha, ergue um cetro com a mão esquerda e tem uma coroa na cabeça, personificando um rei. É a alegoria da Soberba (*Orgueil*), ligando o leão, animal dominador das selvas, à figura despótica de um monarca. No canto superior esquerdo, um homem montado num javali apunhala uma vítima indefesa na garganta. É a Ira (*Colère*), unindo a ferocidade do animal à crueldade de um assassino. No

⁹⁴ *Maître François*, ou Mestre Francisco, é a denominação de um iluminador ativo entre 1460 e 1480. Iluminou diversos Livros de Horas, além de importantes publicações, como O Espelho Histórico de Vicente de Beauvais ou A Cidade de Deus, de Santo Agostinho.

canto superior direito, um senhor vestido com uma longa veste cinza possui uma bolsa de dinheiro na cintura. Sobre a sua cabeça há um chapéu vermelho, elemento distintivo dos judeus desde a Idade Média.⁹⁵ O homem está sentado sobre uma pantera. Por ser uma perspicaz caçadora, há uma analogia dessa característica do felino com a esperteza em ganhar dinheiro do usurário. Assim sendo, é a alegoria da Avareza (*Avarice*). Abaixo desta, há um homem com uma roupa verde montando um macaco com a inscrição *Luxure*, ou seja, luxúria. Na tradição cristã, o animal representa os baixos instintos humanos, por seu comportamento irrequieto e malicioso e pela grande atividade sexual a ele atribuída.⁹⁶ Dessa forma, tal como o macaco tem grande capacidade de imitar os gestos humanos, o homem luxurioso imita a promiscuidade dos símios.

Do lado direito da Soberba e abaixo da Ira, há a alegoria da Inveja (*Envie*). Ela é representada por um jovem sentado sobre um cão. Assim como as roupas usadas pelo assassino na alegoria da Ira, ele possui roupas típicas de um jovem nobre: chapéu curto, túnica de mangas compridas, bufantes nos ombros, calças justas e sapato pontiagudo.⁹⁷ O cão roendo um osso simboliza o sentimento de se sentir corroído pela inveja. Segundo Tomás de Aquino, “a inveja é a podridão dos ossos”. Além disso, tal como um cão bravo, a inveja morde o íntimo do pecador, como na expressão “mordido de inveja”⁹⁸. Dessa forma, há uma ligação entre a atitude do cão e a do jovem nobre, que ambiciona o poder do rei que está na sua frente. No canto inferior direito, sentado sobre um urso, há um homem gordo vestido com uma batina roxa. É a alegoria da Gula (*Gluttonnerie*), ligando a voracidade por comida do animal, que cheira um pedaço de carne, ao comportamento glutão atribuído aos clérigos. No canto inferior esquerdo, um homem barbado vestido com capa azul e casaco vermelho está montado num asno. Ele possui aparência cansada e a cabeça baixa. Há um cesto abandonado no chão, que ele faz uma tímida menção em pegar. É a alegoria da Preguiça (*Paresse*), cuja indolência do asno é ligada a do homem, um viajante de poucos recursos financeiros.

O iluminador *Maître François* utilizou-se dos mesmos animais para representar os sete pecados capitais em outro trabalho seu. Trata-se de uma edição ilustrada da obra **Cidade de Deus**, de Santo Agostinho, conforme será visto a seguir.

⁹⁵ Após o Concílio de Latrão, de 1215, os judeus foram obrigados a usarem elementos distintivos na roupa, como pedaços de pano costurados, ou mesmo chapéus em cores fortes, como o vermelho, ou o amarelo. Os judeus que fossem apanhados sem os distintivos eram multados. In: UNTERMAN, Alan. **Dicionário judaico de lendas e tradições**. Rio de Janeiro: Zahar, 1992, p. 82.

⁹⁶ TRESIDDER, Jack, **op. cit.**, p. 214.

⁹⁷ PEACOCK, John. *The chronicle of western costume*. London: Thames and Hudson, 1991, p. 69.

⁹⁸ AQUINO, Tomás apud LAUAND, Jean. **Sentenças sobre a Inveja e a Avareza**. Disponível em: <<http://www.hottopos.com/notand10/tomas3.htm>> Consulta em 01 de Fev. de 2014.



Figura 29: *Mâitre François*, Alegoria dos Pecados Capitais na obra *La Cité de Dieu*, de Santo Agostinho, c.1478-80, 120 x 80 mm, manuscrito iluminado, *Nationale Bibliotheek van Nederland*, FF. 467, fol. 68v. Disponível em <<http://www.manuscripts.kb.nl>> Consulta em 15 dez. 2013.

Numa de suas iluminuras (**Figura 29**), os pecadores cantam e dançam ao lado dos sete vícios. A cena é caracterizada pela indumentária e pela decoração do momento em que o manuscrito foi feito, ou seja, no último quartel do século 15. Dessa forma, há uma moldura com elementos decorativos góticos, como folhas e flores estilizadas, em volta da ilustração. Há cinco homens e duas mulheres na cena, totalizando sete personagens. Um deles toca um instrumento de cordas como uma viola ou um alaúde e outro uma harpa. Eles possuem trajes típicos da nobreza da época. Os homens vestem túnicas com a cintura marcada. Por baixo delas, usam camisas com as mangas bufantes. Além disso, vestem calças justas e sapatos pontiagudos. As mulheres usam longos vestidos de cintura alta e possuem chapéus.⁹⁹ Cabe ressaltar que uma delas recebe um chapéu vermelho, sinal distintivo dos judeus, acentuando o caráter pecaminoso da cena. Como afirma Unterman, os elementos distintivos tinham como objetivo evitar o contato sexual entre os judeus e os cristãos.¹⁰⁰ Vale lembrar que na alegoria da Avariza descrita anteriormente, o usurário também possui um chapéu vermelho, o qual pode ser interpretado como um distintivo judaico. No lado esquerdo da cena, os vícios são

⁹⁹ PEACOCK, John, *op. cit.*, p. 69.

¹⁰⁰ UNTERMAN, Alan, *op. cit.*, p. 82.

representados como animais. O macaco tem uma corrente na barriga e uma flâmula com o termo Luxúria. Abaixo dele, um urso está sentado com a inscrição Gula próximo de si. O javali, por sua vez, é a Ira, assim como o leão é a Soberba (*Superbia*). O asno está deitado e, dessa forma, representa a Preguiça (*Pigritia*). Abaixo, um cão branco morde um osso: é a Inveja (*Invidia*). A Avareza (*Avaritia*) é simbolizada por um pequeno animal de cor preta, que se assemelha a um felino. Como não há uma relação de verdadeira grandeza entre os animais — o urso sentado tem o tamanho do leão e o asno está muito maior que todos eles — tal felino poderia ser a representação de uma pantera negra em miniatura.

Por fim, assim como no Livro de Horas de Robinet Testard, pode-se verificar nos exemplos anteriores uma clara crítica aos costumes da época, segundo a ótica católica. Além disso, há uma construção retórica de tipos humanos, como o rei despótico, o mercador usurário, ou o clérigo glutão. Se o uso de alguns animais coincide nos dois exemplos citados — na soberba, na preguiça e na gula — nos demais vícios eles diferem. Isso sugere que as alegorias eram concebidas com uma boa dose de criatividade de seus autores. A seguir, uma tabela relaciona quais foram os tipos humanos e os atributos usados por *Maître François* para caracterizar cada um dos Sete Pecados Capitais.

Pecados	Tipos humanos	Atributos
Soberba	Monarca despótico	Coroa, cetro e leão
Inveja	Nobre ambicioso	Ossos e cachorro
Ira	Assassino cruel	Punhal e javali
Preguiça	Viajante cansado	Cesto e asno
Avareza	Mercador usurário	Chapéu vermelho, bolsa e pantera
Gula	Clérigo glutão	Carne (pernil) e urso
Luxúria	Homem promíscuo	Macaco

2.5 Deus tudo vê: a Tábua dos Sete Pecados Mortais de Hieronymus Bosch



Figura 30.1: Hieronymus Bosch, **Tábua dos Sete Pecados Capitais**, c.1480, 120 x 150 cm, óleo sobre painel, Museo del Prado, Madrid. Disponível em <<http://www.museodelprado.es>> Consulta em 15 dez. 2013.

Contemporânea aos manuscritos franceses citados anteriormente é a obra **Os Sete Pecados Mortais** do flamenco Hieronymus Bosch.¹⁰¹ As figuras de animais, assim como a do diabo, aparecem em apenas alguns detalhes da pintura. Dessa forma, ela é mais narrativa do que alegórica, representando em cenas cotidianas a desordem social provocada pelo mau comportamento dos homens. A obra foi adquirida no século 16 pelo rei Felipe II da Espanha, um católico fervoroso, e atualmente está no Museu do Prado, em Madrid. Nos cantos da pintura, há imagens circulares representando “as Quatro Últimas Coisas” reservadas ao homem, segundo o catolicismo: a morte, o julgamento final, o céu e o inferno. Já no centro, há um grande círculo representando o olho de Deus, em cuja pupila está a figura de Cristo observando o mundo. Abaixo dele, há a inscrição em latim: “Cuidado, cuidado, Deus está olhando”. Há também duas flâmulas, acima e abaixo do círculo central, com passagens do

¹⁰¹ Pouco se sabe da vida do pintor, que viveu entre c. 1450 e 1516. Com uma obra de cunho moralizante, representou de forma satírica e fantástica os temores que afligiam o homem de fins do medievo.

Livro do Deuteronômio.¹⁰² No lugar da íris do olho há sete cenas, cada uma referente a um dos sete pecados capitais. A pintura, feita sobre madeira, foi concebida como um tampo de mesa. Dessa forma, todas as representações dos pecados poderiam ser vistas dando uma volta ao redor da mesma.



Figura 30.2 Detalhe da **Ira** da Tábua dos Sete Pecados Capitais.

Tomando como partida a representação da Ira (**Figura 30.2**), a qual está na parte inferior do círculo central, será feita uma leitura anti-horária das mesmas. Assim sendo, na primeira cena, há uma briga entre dois homens na presença de uma mulher. Há vários objetos espalhados: uma mesa está virada, tamancos e chapéus estão jogados e há um manto vermelho atirado no chão. No canto esquerdo, um homem tem uma mesa presa na cabeça e carrega uma faca. Ao lado, outro homem, com uma jarra de bebida na mão e uma faca na outra, é contido pela mulher. Nitidamente, é uma cena de ciúmes: os dois homens brigam por ela. A presença da jarra significa que o consumo de bebida alcoólica deixa os ânimos acirrados e o homem perde a sua razão. Na ilustração seguinte, da Soberba (*Superbia*), há uma mulher num cômodo de uma residência, representada de costas (**Figura 30.3**). Pela decoração do ambiente, percebe-se que ela tem boas condições financeiras. Na sua frente, há um bufê com vários objetos no seu topo, como jarras de metal. No canto esquerdo, há uma caixa aberta com um colar à mostra. A mulher vê o reflexo do seu rosto através de um espelho — sustentado pelo demônio, que sai de trás do bufê. Dessa forma, o fato de contemplar a sua própria imagem

¹⁰² Na primeira flâmula há o texto: “Porque o meu povo é gente falta de conselhos, e neles não há entendimento (32:28). Já na segunda flâmula: “Oxalá se fossem eles sábios! Então entenderiam isto, e atentariam para o seu fim.”. (32:29). Assim sendo, essas passagens bíblicas, em que Moisés repreende o seu povo, foram apropriadas por Bosch para criticar os costumes dos homens de sua época. In: <<https://www.museodelprado.es>> Consulta em: 05 de Fev. 2014.

significa Soberba, pois ela só tem olhos para si. Seu orgulho faz com que ela se afaste de Deus, assim como o demônio havia feito. Como afirma Johan Huizinga, “o orgulho, portanto, é um pecado simbólico e pelo fato de provir, em última análise, do orgulho de Lúcifer, autor de todo o mal, reveste-se dum caráter metafísico.”¹⁰³

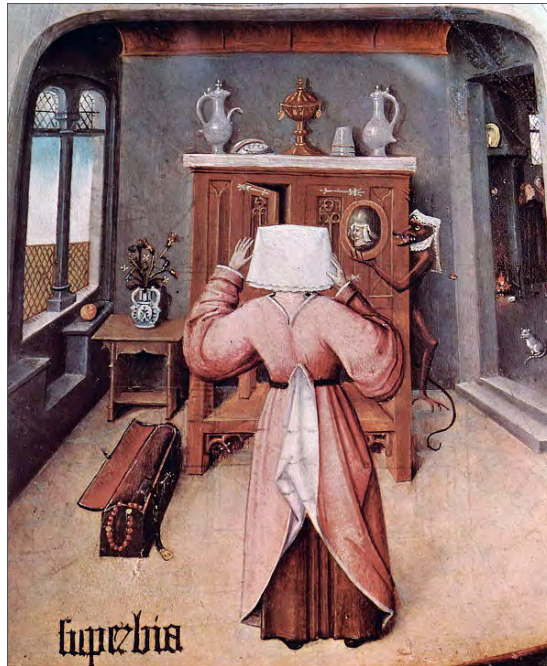


Figura 30.3 Detalhe da **Soberba** da Tábua dos Sete Pecados Capitais.

Na cena seguinte, é a vez da Luxúria. Cabe ressaltar que a Igreja nunca condenou a prática sexual em si, visto que sem ela não haveria a procriação humana. O que sempre foi combatido era o sexo feito apenas por prazer e fora do matrimônio, tal como a imagem dá a entender. Em meio a um campo, foi erguida uma tenda vermelha. Há uma pequena mesa com comidas e bebidas que servem a dois casais. Um deles está na entrada da tenda: o homem está numa posição relaxada e ergue um prato de comida para a mulher; já o outro casal está no fundo da barraca e o homem, de branco, seduz a companheira. Há também dois personagens que parecem brigar no canto direito da cena. São bufões, que estão ali para entreter os donos da festa. Há vários instrumentos musicais espalhados pelo chão, como uma harpa e um tambor. Assim como a já descrita iluminura da obra *Cidade de Deus*, há uma clara ligação da música com as atividades libidinosas. Pela ótica católica, tanto a música — excetuando-se o cantochão — como as danças eram evitadas nos cultos, por serem consideradas de cunho erótico. Há também uma nítida ligação do prazer gastronômico com o sexual, visto que antes

¹⁰³ HUIZINGA, Johan, *op. cit.*, p. 20.

de praticarem o ato libidinoso, os casais se fartam de comida e bebida. Dessa forma, a Luxúria (Figura 30.4) é uma festa que envolve vários excessos, não apenas o sexual.



Figura 30.4 Detalhe da **Luxúria** da Tábua dos Sete Pecados Capitais



Figura 31: Hieronymus Bosch, **Alegoria da Gula e da Luxúria**, c. 1495-1500, 36 x 32 cm, óleo sobre painel, *Yale University Art Gallery*. Disponível em <<http://artgallery.yale.edu>> Consulta em 10 fev. 2013.

Em outra obra, Bosch também representou os dois pecados juntos, a **Alegoria da Gula e da Luxúria**.¹⁰⁴ (Figura 31). No canto superior esquerdo, há um homem gordo sentado num tonel de bebida, o qual toca uma trombeta, representando a Gula. Ao seu redor, há diversos homens nus, sendo que um deles coleta o líquido que jorra do barril. Na parte inferior da imagem, há diversas peças de roupa abandonadas no chão, as quais fazem um caminho até uma barraca rosa. No seu interior há um casal que bebe vinho numa tigela: é a Luxúria.



Figura 30.5 Detalhe da **Acídia** da Tábua dos Sete Pecados Capitais.

Retornando à Tábua dos Sete Pecados Mortais, é a vez da **Acídia** (*Accidia*) (Figura 30.5). Numa pequena sala com uma lareira acesa, um homem dorme sentado numa cadeira. Sua cabeça está enrolada num cachecol, além de estar apoiada sobre um travesseiro. Próximo ao calor do fogo, até mesmo o seu cachorro está adormecido. A cena, que em princípio poderia ser vista como um aconchegante descanso, representa a negligência do homem perante os seus ofícios religiosos. Próximo dele há um livro preto fechado: é uma Bíblia que foi deixada de lado. A vela, que representa iluminação espiritual,¹⁰⁵ está apagada em cima da lareira e, nesse caso, significa a ausência de Deus naquele recinto. No entanto, uma figura feminina está de pé próxima à cadeira. Ela está coberta com um manto negro, como uma freira, e estende a mão esquerda com um terço. Na outra, ela segura uma Bíblia. A acídia, como define Tomás de Aquino, é uma espécie de preguiça espiritual. Assim sendo, a mulher está ali para despertar o homem para as suas obrigações, como ir à missa. Na cena seguinte, tudo muda. No lugar de um ambiente estático, há muita agitação e bagunça: é a representação

¹⁰⁴ A obra faz parte de um tríptico incompleto, cujas partes estão espalhadas por várias instituições do mundo.

¹⁰⁵ TRESIDDER, Jack, *op. cit.*, p. 353.

da Gula. No canto esquerdo, uma mulher se dirige à mesa com uma ave assada numa bandeja. Um homem obeso devora um pé de galinha e segura uma caneca de bebida. Na sua frente, há uma mesa repleta de alimentos, destacando-se uma peça de pernil no seu centro. Ao seu lado, uma criança de roupas sujas ergue os braços na direção da sua bebida. Do outro lado da mesa, um homem esguio levanta uma jarra com as duas mãos para beber diretamente nela. Tal como a representação da Ira, ou da Luxúria, há diversos objetos espalhados pelo chão. Há um banco virado, uma panela, um espeto com uma salsicha e até mesmo uma pequena fogueira. Cabe destacar uma pequena cadeira no canto inferior direito, com um orifício no acento: é um retrete. Entretanto, o mais grave da cena é o mau exemplo dado pelos adultos à criança. Além do desleixo com a sua educação moral, há também o descuido com a sua higiene, visto que as suas roupas estão sujas de fezes. Dessa forma, a salvação espiritual de toda a família estará comprometida.



Figura 30.6 Detalhe da **Gula** da Tábua dos Sete Pecados Capitais.

Na cena seguinte, há a representação da Avareza (*Avaricia*). Em geral, esse vício é personificado na figura do usurário, como foi visto nos manuscritos de Robinet Testard e *Maître François*. Entretanto, Bosch representa uma cena de suborno (**Figura 30.7**). Numa pequena localidade rural, os homens se juntam para falar com uma autoridade. Há um grande banco onde se deve sentar. No canto esquerdo, duas pessoas conversam, sendo que um deles tem um documento nas mãos. Ao lado, um homem vestido com uma longa roupa de cor avermelhada tem um bastão na mão esquerda. Ele também possui um chapéu negro com um distintivo: é a figura de um juiz. Do seu lado direito, um homem de veste azul, que tira o

chapéu da cabeça para se dirigir a ele, faz comentários. Entretanto, enquanto escuta o homem, o magistrado sorratamente estica a mão esquerda para receber moedas de outra pessoa, que está no canto esquerdo da cena. Cabe destacar que na cintura do juiz também há uma bolsa de dinheiro, o atributo do usurário. Essa representação da Avareza se assemelha à alegoria da Injustiça de Giotto na Capela Arena, visto que, nos dois casos, há a figura do juiz corrupto.



Figura 30.7 Detalhe da Avareza da Tábua dos Sete Pecados Capitais.

Figura 32: Hieronymus Bosch, **A morte e o Avarento**, c. 1485-1490, 93 x 31 cm, óleo sobre painel, *National Gallery of Art*. Disponível em <<http://www.nga.gov>> Consulta em 10 fev. 2013.

No entanto, Bosch também representou o vício na obra **A morte e o avarento** (**Figura 32**), a qual fazia parte de um tríptico, juntamente com outras peças. Uma delas é a já descrita pintura **Alegoria da Gula e da Luxúria**. No quarto de um moribundo, a morte personificada pelo esqueleto entra por uma porta. Na cama, um anjo que ampara o homem agonizante ergue o braço para mostrar-lhe o crucifixo na janela. Ao lado do leito, um demônio também lhe oferece um saco de dinheiro. Há vários objetos que simbolizam a riqueza do avaro, como um baú aberto, em que um homem idoso deposita moedas. Além disso, na parte inferior da imagem, as peças de uma armadura dão a entender que o homem era um cavaleiro. No

entanto, o avarento deve se esquecer dos seus bens terrenos — que estão sendo carregados pelos demônios — e se concentrar no crucifixo, de modo a ser salvo.

Voltando à Tabua dos Sete Pecados Mortais, é a vez a Inveja (*Invidia*). Trata-se de uma cena cotidiana de uma cidade. Do interior de uma residência, as pessoas estão conversando e observando o que se passa na rua. A inveja manifesta-se de diversas maneiras, até mesmo entre os animais. No chão, há ossos espalhados, mas os cachorros estão interessados é no osso que está na mão do homem. Essa representação se originou de um provérbio flamenco, que diz que dois cães com um osso dificilmente chegam a um acordo.¹⁰⁶ No canto esquerdo, um jovem dá uma singela flor para a moça que está dentro da casa. Ele possui uma bolsa na cintura, que simboliza a sua boa condição financeira. Entretanto, mesmo sendo um bom pretendente, os pais da moça olham e apontam para outro homem, o qual está elegantemente trajado de branco. Ele tem um falcão treinado, o qual está pousado na sua mão esquerda. Além disso, possui homens trabalhando para ele, como o que carrega um saco nas costas, no canto direito. Dessa forma, o casal é comparado aos cachorros, os quais desejam o que não tem, ou seja, são invejosos (**Figura 30.8**).



Figura 30.8 Detalhe da **Inveja** da Tábua dos Sete Pecados Capitais.

¹⁰⁶ KRUZEL, Krzysztof. *SALIGIA in the print collection of the Polish Academy of Arts and Sciences*. In: *The seven deadly sins*. Warsaw: Royal Castle in Warsaw; International Cultural Centre in Cracow, 2006, p. 66.

Vale lembrar que o cachorro também foi usado como representação da Inveja nas iluminuras de *Maître François*. No entanto, naquele caso, o animal isolado mordendo o osso tinha um caráter mais alegórico — remetia à idéia de se roer por dentro de inveja — ao passo que na pintura acima, os cães estão num contexto mais narrativo. A grande alegoria presente na pintura de Bosch está na disposição das cenas dos pecados dentro do círculo que representa o olho de Deus. Assim como podemos ver imagens refletidas nos olhos de alguém, vemos o reflexo do mundo através do Seu olho. No entanto, o que se observa são os vícios humanos, os quais serão devidamente cobrados no Juízo Final. Cabe à pintura dar o alarme: cuidado, Ele está vendo. A Tábua dos pecados de Bosch tanto pode ser vista à distância, quando se percebe o Olho de Deus, quanto na intimidade, quando se vê as cenas dos pecados. A seguir, uma tabela resume as cenas e os atributos de cada um dos pecados analisados.

Pecados	Descrição das cenas e seus atributos
Soberba	Uma mulher contemplando o espelho na presença de um demônio.
Inveja	Um cão quer um osso e ignora os que estão ao seu alcance, assim como um casal deseja um novo pretendente para a filha, ignorando o que ela já tem.
Ira	Uma Briga de faca entre dois homens bêbados por causa uma mulher.
Acídia	Um homem dorme e não cumpre com as suas obrigações religiosas.
Avareza	Um juiz escuta um homem enquanto recebe dinheiro de outro.
Gula	Uma família come e bebe de forma imoderada.
Luxúria	Dois casais fazem uma animada festa numa tenda armada no campo.

Segundo a curadora Susan Frances Jones, o fascínio pela pintura flamenca do século 15 está nessa relação de distância e proximidade que se pode estabelecer com a obra. “De longe, as suas cores ricas e luminosas atraem nossa atenção. Aproximando-se, ficamos espantados com a sua precisão técnica e atenção aos detalhes. Elas têm apelo sobre nós, em parte, pois parecem reproduzir um mundo que nós podemos reconhecer (...).”¹⁰⁷ Tanto Bosch quanto os iluminadores do século 15 foram exímios produtores de imagens retóricas cristãs. Essa rica e profunda relação entre conceitos e pinturas, textos e imagens é ressaltada por Johan Huizinga:

A arte e as letras do século 15 compartilham da tendência geral e essencial do espírito do declinar da Idade Média: a precisão do pormenor, o

¹⁰⁷ Tradução livre para: “*From a distance, their rich, luminous colors attract our attention. Moving closer, we are astonished by their technical precision and attention to detail. They appeal to us partly because they seem to reproduce a world we can recognize (...).*” In: JONES, Susan Frances. *Towards a Northern Renaissance*. London: National Gallery Company, 2011, p. 7.

desenvolvimento de cada pensamento e cada imagem até aos limites, o desejo de dar forma concreta a todos os conceitos do espírito.¹⁰⁸

No entanto, certa uniformidade iconográfica dos Sete Pecados Capitais não foi alcançada até o século 16, quando houve a proliferação de suas imagens em gravuras, principalmente na Alemanha, Flandres e depois nos Países Baixos. Além disso, alguns escritores humanistas, como os italianos Andrea Alciato (1492-1550) e Cesare Ripa (1560-1645) vão produzir os chamados livros de emblema. Tendo como referências obras antigas e medievais — além de adicionarem suas próprias interpretações — esses autores tinham como principal objetivo a fixação de personificações e alegorias, como a dos sentimentos, paixões, além dos vícios e das virtudes, tema que será tratado no capítulo a seguir.

¹⁰⁸ HUIZINGA, Johan, **op. cit.**, p. 206.

CAPÍTULO 3 • Decifra-me ou devoro-te: os pecados como emblemas morais

3.1 Alegorias, emblemas e a
imagem impressa

3.2 Soberba: a mulher vaidosa, o pavão
e o espelho

3.3 Inveja: a mulher que devora seu coração,
a serpente e o cão

3.4 Ira: o soldado, a espada, a tocha e o urso

3.5 Preguiça: a mulher sonolenta e o asno

3.6 Avareza: a velha sovina, o sapo e o lobo

3.7 Gula: a mulher gorda, o copo e o porco

3.8 Luxúria: a jovem sensual, o pássaro,
o crocodilo e o bode

3.1 Alegorias, emblemas e a imagem impressa

Na história da cultura europeia, geralmente se aceita que o Renascimento tem como ponto inicial o Humanismo. Este movimento, que se definiu primeiramente na Itália no século 14, se caracterizou, em linhas gerais, pelo culto das letras humanas, pela exaltação do homem e pela procura da beleza nos clássicos da Antiguidade. Para muitos, a renovação cultural desenvolvida pelo humanismo promove a ruptura com uma bárbara Idade Média, considerada um tempo de trevas¹. Segundo o crítico e historiador Fidelino de Figueiredo, no período da Renascença, “o deslumbramento causado pela cultura antiga acarretou a súbita depreciação do segundo plano, pejorativamente designado de gótico ou bárbaro, longo e tenebroso túnel que retardara por dez séculos o advento da verdadeira Idade Moderna.”² No entanto, para o historiador Johan Huizinga, todas as vezes que se quis definir uma demarcação nítida entre a Idade Média e Renascimento, pareceu necessário recuar ainda mais essa fronteira. “Foi-se verificando que já existiam desde o século 13 as idéias e as formas que se estava habituado a considerar características do Renascimento.”³ Segundo ele, “o classicismo não apareceu por súbita revelação; cresceu entre a vegetação luxuriante do pensamento medieval.”⁴

A influência de Aristóteles, oriunda dos teólogos escolásticos, reforça a tese do Renascimento como uma continuidade de certos aspectos do medievo. Segundo o filósofo, a arte é uma representação sensível do mundo visível e teria como importância cumprir finalidades morais, representando a diferença entre o bem e o mal. Na epopéia, por exemplo, são apresentados os grandes feitos heróicos. Na comédia, pode-se educar através dos exemplos negativos, ao representar o feio e o grotesco. Como sustenta João Adolfo Hansen, através da “*mimesis* aristotélica-escolástica,” a imagem deve ser controlada ou regulada pelo recurso da analogia e da verossimilhança. “Deus, causa primeira e final da natureza e da história, faz com que as imagens estabeleçam relações simpáticas e antipáticas entre si, produzindo também relações de prazer ou desprazer regradas segundo os decoros específicos

¹ Segundo o professor Carlos Chagas Filho, a tese do Renascimento como uma ruptura foi defendida por Jakob Burckardt. Seu livro, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, publicado em 1860, influenciou durante muitos anos a quase totalidade dos estudos sobre o período. In: FRANCO, Afonso Arinos de. et al. **O Renascimento**. Rio de Janeiro: Agir, Museu Nacional de Belas Artes, 1978, p. 79.

² FIGUEIREDO, Fidelino de. **A épica portuguesa no século XVI**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, p. 488.

³ HUIZINGA, Johan. **O declínio da Idade Média**. Lisboa: Ulisseia, 1985, p. 204.

⁴ *Ibid.*, p. 240.

da hierarquia.”⁵ Nesse sentido, a imagem pode ser definida como uma “formulação e visualização simultaneamente intelectual e sensível da idéia”⁶.

Com a influência do pensamento aristotélico-escolástico, cresce a importância da alegoria como a materialização visual do discurso. Essa importância foi ainda mais acentuada com a disseminação da imagem impressa em papel no século 15. Em princípio gravadas em madeira e depois sobre superfícies metálicas, era possível obter, pela primeira vez na História do Ocidente, muitas cópias idênticas de uma mesma imagem a um baixo custo. Segundo Juan Antonio Ramirez, grande parte dos europeus, os quais foram excluídos por séculos da possibilidade de possuir e desfrutar de certas imagens, “enriquecem seu patrimônio cultural e visão de mundo com o acesso a um número crescente de representações.”⁷ Para o historiador da arte espanhol, com a disseminação das gravuras, há um processo de “densificação iconográfica”, ou seja, há um aumento do número de imagens possuídas por cada pessoa. Dessa forma, inicia-se uma cultura visual de grande escala, afetando profundamente a arte do período. As pinturas passaram a ter versões em gravuras, assim como os artistas também se tornaram colecionadores, montando os seus catálogos de referências visuais.

Durante o Renascimento e o Barroco, cada artista também possuía sua própria coleção de gravuras, um cabedal de soluções técnicas ou de fórmulas icônicas, as quais formavam, em muitas ocasiões, algo como as peças individuais de um sistema suscetível de múltiplas combinações.⁸

Segundo Ramirez, além das gravuras, o livro impresso também foi um dos pilares da “democratização icônica” do Renascimento. Unindo a xilografia para a reprodução de imagens e o uso de tipos móveis metálicos para o texto, o livro impresso é o “antecessor de todos os modernos meios de massas.”⁹ Nesse sentido, começa a disseminar-se na Europa um tipo de publicação que alcançaria um grande sucesso: os livros de emblema. Como afirma o historiador Carlo Ginzburg, “como eram centrados em imagens, podiam transpor facilmente as fronteiras lingüísticas, mesmo quando não eram escritos numa língua internacional como o latim.”¹⁰ Em 1531, foi publicado em Augsburg, na Alemanha, a obra *Emblematum Liber*, do jurista italiano Andrea Alciato (1492-1550). Tratava-se de uma coleção de emblemas,

⁵ HANSEN, João Adolfo. **Ler & Ver: pressupostos da representação colonial**. Disponível em: <http://www.geocities.ws/ail_br/lerverpressupostos.htm> Consulta em 10 Dez. 2013.

⁶ Ibid. Consulta em 10 Dez. 2013.

⁷ RAMIREZ, Juan Antonio. *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1976, p. 27.

⁸ Tradução livre para “Durante el Renacimiento y el Barroco cada artista poseía, además, su propia colección de estampas, un caudal de soluciones técnicas o de formulas icônicas que formaban, em muchas ocasiones, algo así como las piezas aisladas de un sistema susceptible de múltiples combinaciones.” In: Ibid., p. 27.

⁹ Ibid., p. 24.

¹⁰ GINZBURG, Carlo. O alto e o baixo: o tema do conhecimento proibido nos séculos 16 e 17. In: **Mitos, emblemas, sinais**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2003, p. 103.

inspirados em textos de origem grega e latina. Em cada página constavam basicamente três elementos: um provérbio ou uma expressão enigmática, uma imagem que a ilustrava e por fim um texto em verso ou prosa, o qual funcionava como uma explicação para os elementos anteriores. Segundo o historiador John Harthan, a obra de Alciati teria sido um dos livros ilustrados mais influentes do século 16, alcançando uma centena de edições.¹¹

Mas o que seria um emblema? De acordo com Koogan e Houaiss é uma figura simbólica que pode vir acompanhada de um breve texto explicativo, o qual representa uma corporação ou uma coletividade. O emblema é conhecido por armas quando representa um país e brasão quando se refere à nobreza.¹² No entanto, vários nobres adotavam emblemas pessoais, chamados de divisas ou empresas. Entre os séculos 15 e 18 — conforme se apresenta no livro de Andrea Alciati — a palavra emblema designava um conjunto constituído por três elementos. Em primeiro lugar, a figura, que seria considerada o corpo do emblema. Em segundo, a sua alma: o mote ou legenda, escrita em latim ou em língua vernácula, a qual ajudava a interpretar a imagem. Por fim um texto, em verso ou prosa, chamado epigrama. Este tinha a função de inter-relacionar o sentido dos elementos anteriores, ou seja, unir corpo e alma do emblema. A palavra emblema tem origem grega e significa “o que está dentro” ou “o que está encerrado”. A relação entre o emblema e aquilo que este representa não é direta, sendo necessária a sua interpretação alegórica. Por conta disso, ele é usado para representar visualmente conceitos abstratos, como nações, povos, entidades divinas, ou mesmo os vícios e as virtudes.

A partir da pioneira obra de Andrea Alciati, criou-se uma verdadeira demanda por livros de emblema: várias publicações foram produzidas sobre os mais variados temas. No entanto, os de cunho religioso foram os mais frequentes.¹³ Segundo o professor Alfredo Grieco, a cultura do livro de emblema cresceria e se multiplicaria de tal maneira, com inúmeras publicações e traduções, que em dado momento os leitores europeus estariam perdidos numa “inflação de símbolos, hieróglifos, marcas secretas e códigos herméticos de todo o tipo”¹⁴. Ainda segundo o autor, nesse momento é editada uma obra que seria uma

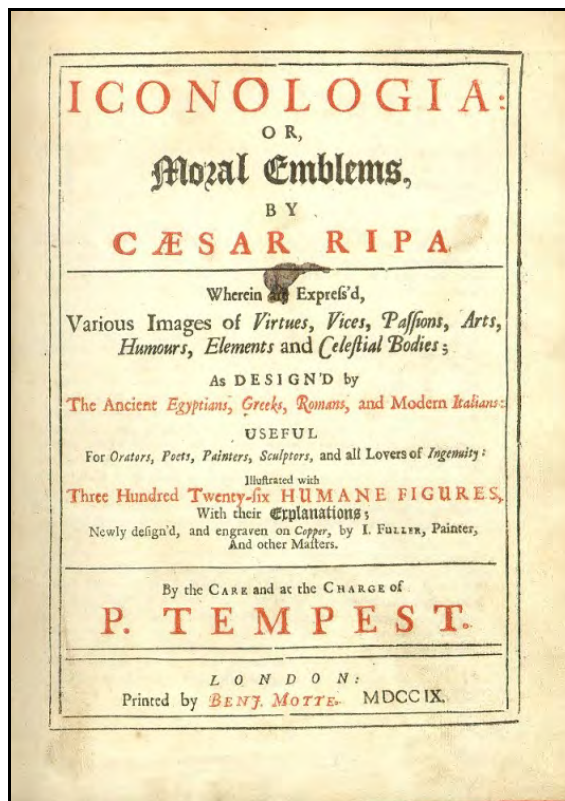
¹¹ HARTHAN, John P. *The history of the illustrated books*. New York: Thames and Hudson, 1997, p. 104.

¹² HOUAISS; KOOGAN, *Enciclopédia e Dicionário*. Rio de Janeiro: Edições Delta, 1994, p. 300.

¹³ Como exemplo de livro de emblema religioso é a obra *Via vitae aeternae* de Antoine Suquet, publicado em Antuérpia, em 1620. No entanto, podem-se destacar também os de tema político, filosófico, e militar. Para se ter uma idéia da diversidade temática alcançada, em 1618, o livro *Atalanta fugiens, hoc est, Emblemata nova de secretis naturae chymica*, de Michael Maier, foi lançado com o propósito de tratar a química e a história natural sob o formato emblemático.

¹⁴ GRIECO, Alfredo. Livros de emblemas: pequeno roteiro de Alciati à Iconologia de Cesare Ripa. *ALCEU*, Rio de Janeiro, v.3, n.6, jan./jun. 2003, p. 89.

espécie de chave para a proliferação de emblemas e simbologias que varria a Europa. Coube esse feito, seis décadas após o lançamento do livro de Alciati, ao escritor italiano Cesare Ripa (c.1560 - c.1645)¹⁵. A obra **Iconologia** foi publicada em Roma sem imagens no ano de 1593. No entanto, já em 1603, uma nova edição apresenta xilogravuras, as quais foram reimpressas em diversas edições seguintes.



Pag.	A	FIG.	Pag.	FIG.	Pag.	FIG.			
45	A	Bruzzo	178	10	Beauty	37	17	Contentment	68
2		Academy	1	62	The Beginning	250	18	Conversion	70
9		Affliction	36	10	Benevolence	40	18	Conversion	72
53		Africa	209	12	Blindness of Mind	47	18	Correction	69
28		Age in general	141	39	Boasting	153	19	Cosmography	74
2		Agriculture	6	10	Bounty	39	51	Courtesy	216
3		Ambition	11				10	Cozening	41
53		America	212		C.		24	Credulity	77
3		Amity	12	46	Calabria	184	20	Curiosity	80
43		Anger	170	40	Compania Felix	181	17	Custom	66
5		Apprehension	19	69	Cars	277		D.	
46		Apulia	183	13	Celebrity	50	60	Danger	240
6		Architecture military	12	12	Charity	46	53	Death	211
6		Arifocracy	21	12	Chastity	45	21	Debt	82
6		Aritmetic	24	15	Cholera	58	21	Decency	81
7		Arrogance	26	18	Choreography	71	22	Defence	88
7		Art	28	68	Civil Sedition	274	22	Defence against Enemies	85
7		Artifice	27	81	Civil Union	323	23	Delight	92
53		Asia	210	13	Clearness	49	24	Democracy	84
8		Affiduity	30	76	Clemence	306	21	Deigning	93
2		Affluence	7	14	Commerce	54	24	Desiring God	83
8		Astronomy	29	80	Common-wealth	321	21	Despair	5
8		Avarice	31	14	Compassion	53	24	Despising Pleasure	95
9		Authority	33	64	Complaint to God	256	24	Despising the World	96
27		Autumn	108	14	Concord	56	22	Detraction	86
				16	Confidence	61	22	Digestion	87
				16	Conjugal Love	62	22	Dignity	89
63		Banishing ill Thoughts	19	19	Confiscation	73	23	Diligence	91
			259	19	Confusion	76	23	Discretion	94
63		Balsamifera	254	17	Contagion	65	24	25	Disjunction

Figura 33: Cesare Ripa. **Folha de Rosto da Iconologia**, 1709. Disponível em <http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripa0ii.htm> Consulta em 14 ago. 2009

Figura 34: Cesare Ripa. **Sumário da Iconologia**, 1709. Ibid. Consulta em 10 fev. 2013.

Na folha de rosto da edição inglesa *Iconology, or Moral Emblems*, de 1709 (Figura 33), consta que estão representadas “várias imagens de virtudes, vícios, paixões, artes, humores, elementos e seres celestiais”, baseadas nos conhecimentos dos antigos egípcios, gregos, romanos e italianos modernos. Tratava-se, pois, de um manual organizado por ordem alfabética, com diversos conceitos, imagens e textos explicativos (Figura 34). Em cada ilustração havia sempre uma figura masculina ou feminina, apresentada com seus respectivos atributos, como tipo físico, vestes e objetos. A intenção de Ripa era, desta maneira, representar visualmente conceitos abstratos a partir de figuras humanas, visto que “o homem

¹⁵ Pouco se sabe da biografia de Cesare Ripa. Ainda criança, entrou para a corte do cardeal Antonio Maria Salviati, para quem trabalhou grande parte da vida. Foi membro da *Accademia degli Intronati* de Siena, que se dedicava a estudar obras clássicas e medalhas antigas.

era a medida de todas as coisas” e, além disso, a sua aparência exterior deveria medir as qualidades da sua alma¹⁶. Nesse sentido, Ripa vai ao encontro do que preconizava o tratadista Leon Battista Alberti (1404-1472) na obra **Da Pintura**, de 1453. A partir das retóricas visuais, os pintores deveriam conceber as figuras humanas relacionando suas características físicas às psicológicas e morais.

Existem alguns movimentos da alma chamados afeições, como a ira, a dor, a alegria e o medo, o desejo e outros semelhantes. Existem também os movimentos dos corpos. Os corpos se movimentam de várias maneiras: crescendo, decrescendo, adoecendo, sarando, mudando de um lugar para outro. Nós, pintores, no entanto, queremos mostrar os movimentos da alma por meio dos movimentos dos membros.¹⁷

De acordo com o historiador Jean-Françoise Groulier, a obra de Cesare Ripa evidencia como cada personificação, cada atributo ou gesto eram ligados ao saber humanista, o qual provém dos textos antigos e medievais:

Classificado no livro por ordem alfabética, cada personificação que exprime uma idéia geral recapitula de certo modo a tradição antiga e medieval. Se o cuidado de Ripa é determinar a significação específica de cada atributo e de cada atitude, ele procura também estabelecer uma taxionomia das personificações segundo seu papel (teofânico, ético e religioso)¹⁸.

Ainda segundo o autor, a análise dos atributos e das características de cada figura implica em um modelo interpretativo próprio do pensamento renascentista. “A personificação se oferece ao olhar na medida em que aparece ao mesmo tempo como signo e figura a interpretar, e sendo ela mesma uma imagem cifrada, já pressupõe uma interpretação do mundo.”¹⁹ Para João Adolfo Hansen, as imagens da Iconologia são definições ilustradas, as quais tornam os conceitos visíveis através de entitemas.²⁰ “A força matriz de qualquer imagem é a metáfora, pois é produzida associativamente, condensando imagens fornecidas pela memória e estabelecendo associações imaginárias com outras.”²¹

Entretanto, a Iconologia não foi idealizada apenas como uma obra erudita, também era destinada ao uso de oradores, pintores, escultores e mesmo ourives. Na folha de rosto da edição inglesa de 1709, consta que a obra já havia sido impressa em seis idiomas e era

¹⁶ RIPA, op.cit. Disponível em: <<http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripaiiii.htm>> Acesso em 14 ago. 2009, 16:40.

¹⁷ ALBERTI, 1989, p. 116.

¹⁸ GROULIER, 2005, pp. 21-22.

¹⁹ Ibid., p.23.

²⁰ Para os aristotélicos, o entitema é uma construção fundamentada a partir da verossimilhança, apoiada “unicamente ao nível do pensamento popular, das crenças socialmente estereotipadas. Substitui-se, assim, no entitema, a verdade pela verossimilitude.” In: WARAT, Luis Alberto. **O Direito e sua linguagem**. Editora Sergio Fabris, 1995, p. 87.

²¹ HANSEN, João Adolfo. **Op. cit.** Disponível em: <http://www.geocities.ws/ail_br/lerverpressupostos.htm> Consulta em 10 Dez. 2013.

considerada a melhor para a instrução de artistas nos seus estudos de medalhas, moedas, estátuas, baixos-relevos, pinturas e gravuras, além de ajudar nas suas invenções²². Assim como na Idade Média havia as *Summas*, um resumo dos preceitos religiosos da época, a Iconologia era uma espécie de “Suma Iconográfica”²³, nas palavras do historiador da arte Erwin Panofski. Dessa forma, como sustenta Alfredo Grieco, ela foi de fundamental importância nos séculos 17 e 18, “fornecendo aos artistas um tipo de enciclopédia, que era um repertório descritivo das alegorias sendo usadas, uma bíblia de símbolos”²⁴.

Entretanto, antes de serem compiladas na Iconologia, as representações dos sete pecados capitais foram disseminadas em gravuras, principalmente na Alemanha, Flandres e depois nos Países Baixos. Ainda que os artistas fizessem séries dos pecados em conjunto, elas ganharam autonomia, ou seja, puderam ser adquiridas e fruídas individualmente. No entanto, seria possível afirmar que, antes mesmo da sua publicação na Iconologia, já haveria uma uniformização iconográfica, lugares-comuns dos Sete Pecados Capitais? De modo a discutir essa questão, serão observados, a seguir, os contrastes e as recorrências das representações de cada pecado, segundo a sua ordem canônica: Soberba, Inveja, Ira, Acídia, Avareza, Gula e Luxúria. Serão analisadas obras de renomados artistas, como o alemão Hans Burgkmair, o flamenco Pieter Bruegel, ou mesmo de dinastias de gravadores, como os Galle, da Holanda.

3.2 Soberba: a mulher vaidosa, o pavão e o espelho

O pintor e gravador Hans Burgkmair, o velho,²⁵ (1473-1531) produziu uma série de xilogravuras dos sete pecados capitais. Em todas elas, há figuras humanas representadas de corpo inteiro, juntamente com animais e labaredas de fogo a seus pés. A Soberba (*Die Hofart*) é uma mulher que possui um espelho em suas mãos. Ela veste um vestido decotado, que deixa os seios pronunciados. Como já foi dito anteriormente, o espelho simboliza a vaidade da pecadora, que não consegue deixar de contemplar a sua própria imagem. No entanto, apesar de segurar o objeto, ela não olha para ele diretamente. Cabe destacar que o espelho também é

²² RIPA, op.cit. Disponível em: <<http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripaiiii.htm>> Acesso em 14 ago. 2010, 16:40.

²³ PANOFSKI, Erwin apud GRIECO, Alfredo. **Op. cit.**, p. 89.

²⁴ GRIECO, Alfredo. **Op. cit.**, p. 90.

²⁵ Hans Burgkmair, o velho, foi um dos primeiros germânicos a sofrerem influência direta da arte italiana renascentista. O artista passou uma breve temporada na região em 1507. Filho de um pintor, foi membro das guildas de Estrasburgo e Augsburg. Tem cerca de 700 trabalhos reconhecidos, sendo o principal deles o conjunto de xilogravuras em homenagem ao imperador Maximiliano I. In: *Encyclopaedia Britannica*. Disponível em:<<http://www.britannica.com>> Consulta em 12 Fev. 2014.

um atributo da Prudência e, para ela, o objeto significa autoconhecimento. Desta forma, a Soberba despreza o conhecimento de si mesma, pois não quer ver os seus próprios defeitos. Há um pavão a seus pés, o qual desde a Antiguidade greco-romana exerce uma grande influência simbólica. Se a águia era um símbolo do imperador romano, o pavão era a da imperatriz. No entanto, com o cristianismo, o animal foi usado com uma conotação negativa. Segundo Tressidder, “as doutrinas cristãs de humildade levaram a uma analogia entre o pavão e os pecados do orgulho, luxúria e vaidade.”²⁶ Ainda segundo o autor, essas associações foram influenciadas pela obra *Physiologus*, ou o **Fisiólogo**, que teve sua primeira edição no século 2 d.C.²⁷ Cabe destacar que as chamas aos pés da Soberba significam a proximidade do inferno, que é o destino dos pecadores mortais (**Figura33**).



Figura 33: Hans Burgkmair (o velho), **Soberba**, c. 1510, 15,9 x 7,4 cm, xilografia, *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

Figura 34: Hans Ladenspelder, **Superbia**, c. 1530-1561, 9 x 3,3 cm, xilografia, *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

²⁶ Tressidder, Jack. **Op. cit.**, p. 261.

²⁷ *Ibid.*

Outro germânico a representar os sete pecados capitais em xilogravura foi Hans Ladenspelder²⁸ (1511-1561). Os pecados são personificados por mulheres seminuas de corpo inteiro, inseridas em nichos como estátuas (**Figura 34**). Elas carregam objetos como atributos e por vezes são acompanhadas por animais. A Soberba está representada frontalmente, tendo apenas um lençol cobrindo a sua genitália. Acima dela há uma flâmula com um texto (numa língua de origem germânica) e sob os seus pés há a inscrição latina *Superbia*. Seu braço direito está erguido acima da cabeça e a sua mão esquerda sustenta um espelho. Ela tem o cabelo longo e volta o olhar para o seu próprio reflexo. Dessa forma, a sua mão erguida, a qual está acariciando os seus cabelos soltos, representa um gesto de vaidade, típico de quem é soberbo. A influência do classicismo na representação do seu corpo é nítida. Além de estar seminua, a Soberba tem o tronco ligeiramente inclinado. Seu peso está concentrado em apenas uma das pernas, ficando a outra flexionada. Dessa forma, a sua posição está de acordo com o princípio do *contrapposto*, definida pelo escultor heleno Policleto de Argos²⁹.

Georg Pencz³⁰ (c.1500-1550) era contemporâneo de Ladenspelder. Ele desenhou e gravou uma série com os sete pecados mortais, os quais são personificados por figuras femininas aladas, cujos corpos aparecem inteiros nas imagens. Elas são acompanhadas de animais, podendo sustentar ou não objetos como atributos. Ao fundo de cada representação, sempre há uma construção ou árvore, servindo de moldura. Tal como num emblema, há uma frase na parte inferior de cada gravura, a qual amarra o sentido da imagem. A mulher está postada de frente, mas sua cabeça se inclina para o lado. Sua mão direita ergue um espelho e a esquerda levanta a saia do vestido. Por sinal, ela veste uma pesada roupa, típica de nobres, além de ter os cabelos penteados e presos por uma tiara. Atrás de si, há um cavalo de pelo claro, o qual ergue uma pata, parecendo avançar um passo. O animal representa velocidade e vitalidade. Quando montado, torna um dos principais símbolos de poder, donde vem a popularidade da estátua eqüestre³¹. O pavão, ao contrário das gravuras anteriormente

²⁸ Hans von Landespelder ficou muito conhecido por cópias de trabalhos de Albrecht Dürer. Viveu na cidade de Colônia e suas obras foram identificadas pelos monogramas HE ou IHL. In: *British Museum*. Disponível em: <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 19 de Fev. 2014.

²⁹ O escultor e arquiteto Policleto (480 a.C. - ?) possivelmente criou este princípio, que mais tarde viraria um cânone. Depois que os gregos assimilaram o *contrapposto*, a representação do corpo humano se tornaria mais realista, com mais movimento e menos simetria.

³⁰ Gerog Pencz era germânico e foi pintor, desenhista e gravador. Sabe-se pouco sobre a sua formação, mas seu trabalho sofreu influências de Dürer. Além disso, por volta dos anos 1520, ele teria visitado o norte da Itália e depois Roma. Em 1532, foi apontado como pintor oficial da cidade de Nuremberg. Fez parte de um importante grupo de gravadores, conhecido como “Pequenos Mestres”. Seu monograma é GP.

³¹ Tresidder, Jack. **Op. cit.**, p. 74. Uma das estátuas eqüestres mais importantes é a do imperador Marco Aurélio, feita em bronze no século 2 da era cristã, a qual atualmente está nos Museus Capitolinos de Roma.

descritas, não aparece na imagem. Entretanto, ele está subentendido nas asas da mulher, as quais são cobertas pelas penas da cauda do animal. As asas podem representar a idéia de ascensão da terra para o céu, assim como simbolizar proteção, conforme o dito popular “ficar sob as asas”³². Se, por um lado, as asas aparecem em figuras sagradas, como os anjos, elas também existem em seres malignos, como o demônio. Dessa forma, as asas com penas de pavão, além da presença do espelho e do cavalo na imagem, simbolizam a elevada autoestima dos soberbos. Não é à toa que o texto na parte inferior da gravura diz: “Soberba. Desprezo a todos.”³³ (**Figura 35**).



Figura 35: Gerog Pencz, *Soberba*, c. 1541, 8 x 5,2 cm, gravura em metal. Fonte: *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

Figura 36: Heinrich Aldegrever, *Soberba*, da série *Os Vícios*, c. 1552, 10,2 x 6,1 cm, gravura em metal. Fonte: *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

Assim como Gerog Pencz, o germânico Heinrich Aldegrever (c.1501 – c.1555/61) foi um exímio gravador. Eles participaram do grupo conhecido como “Pequenos Mestres” (*Kleinmeister*), especializado em pequenas e detalhadas gravuras em metal. Como boa parte dos gravadores alemães, Aldegrever foi muito influenciado por Albrecht Dürer, a ponto de

³² Tresidder, Jack. *Op. cit.*, p. 38.

³³ Tradução livre para: “*SUPERBIA. OMNES DESPICIO*”.

copiar o desenho do seu monograma. Em 1552, Aldegrever (c.1501 – c.1555/61) desenhou e imprimiu uma série de imagens inspiradas nos sete pecados capitais. Em todas elas, além de uma figura feminina representada de corpo inteiro, há elementos heráldicos, como escudos e estandartes, além de animais como atributos. A Soberba (**Figura 36**) é uma mulher com os seios desnudos, que ergue uma espada com a mão direita e uma bandeira com a esquerda, a qual possui a figura de uma águia. A mulher está postada frontalmente e se senta sobre um cavalo. Ele ergue as duas patas dianteiras, deixando à mostra um leão que está ao seu lado. O mesmo animal também aparece no escudo, o qual está no canto superior esquerdo da imagem, além de ter um pavão pousado sobre ele. Na parte inferior da gravura, há a inscrição: “A primeira de todas as características perversas é a podre Soberba, fonte borbulhante de toda forma de mal.”³⁴ O leão, a águia e o cavalo são emblemas de poder, ou majestade, e o pavão representa o orgulho. Entretanto, além desses animais caracterizarem a soberba, cabe destacar, na cabeça da mulher, o chapéu usado pelo papa — a mitra pontifical. Essa evidente crítica ao catolicismo merece uma consideração mais cuidadosa.

Aldegrever veio de uma família luterana e é provável que o artista simpatizasse com a causa protestante. Inclusive, ele foi autor do retrato de Jan van Leyden, líder do grupo reformador dos anabatistas, o qual foi exaustivamente copiado³⁵. Como destaca o historiador Peter Burke, para muitos estudiosos, como Hans Belting, a Reforma foi um momento de crise da imagem. Inclusive, como ocorreu em algumas localidades calvinistas “há evidência não apenas de momentos de iconoclastia, mas também do que tem sido denominado ‘iconofobia’ no sentido do ‘total repúdio a imagens’”.³⁶ Porém, Burke pondera que somente uma minoria foi contrária às imagens, visto que “mesmo depois da década de 1520, a grande década da polêmica visual alemã, imagens religiosas continuavam a desempenhar um papel na cultura Luterana”³⁷. Por serem baratas, as xilogravuras foram amplamente usadas para divulgar a mensagem reformista para os analfabetos. Até mesmo Lutero, o crítico do culto aos santos, chegou a ser retratado “usando um halo e acompanhado por uma pomba para mostrar que, da mesma forma que os autores dos Evangelhos, ele foi inspirado pelo Espírito Santo.”³⁸ Os protestantes também usaram o humor para ridicularizar os católicos. A imagem do papa era comumente associada à ganância ou ao demônio. No caso da gravura de Aldegrever, o chapéu

³⁴ Tradução livre para: “*Prima nefandarum vitiosa Supbia. Rerum Mater et mnigeni fons scaturigo mali.*”

³⁵ *British Museum*. Disponível em: <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 19 de Fev. 2014.

³⁶ BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru: EDUSC, 2004, p. 70.

³⁷ *Ibid.*, p. 71.

³⁸ *Ibid.*, p. 70.

do Santo Padre é um emblema do pecado mortal da soberba. No entanto, outra obra do autor é ainda mais contundente — que, por sinal, deve ter sido feita por encomenda dos protestantes.³⁹ Na gravura **O monge e a freira (Figura 37)**, de 1530, os dois personagens estão deitados no chão de uma floresta, quando são surpreendidos por um homem armado com uma faca. A posição do casal dá a entender que estavam praticando o ato sexual, até o momento de serem descobertos. Há uma grande árvore no centro da imagem e, no canto direito, percebe-se a silhueta de um mosteiro. Há, portanto, uma severa crítica à hipocrisia dos monges, os quais burlavam o voto de castidade às escondidas. Assim sendo, tal como a Igreja Católica usa tradicionalmente a imagem como propaganda, o protestantismo a utiliza como sua contrapropaganda.



Figura 37: Heinrich Aldegrever, **O monge e a freira**, c. 1530, 9,2 x 7 cm, gravura em metal, *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

Se a Soberba de Aldegrever é cercada por animais, a obra de Pieter Bruegel, o velho,⁴⁰ (1525-1569) é povoada por monstros, típicos dos bestiários medievais. O tom cômico e moralizador de Bruegel faz recordar a obra de outro flamenco: Hieronymus Bosch. A

³⁹ *British Museum*. Disponível em: <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 19 de Fev. 2014.

⁴⁰ Pieter Bruegel, o velho, é o primeiro de uma dinastia de pintores, sendo considerado um dos principais artistas flamencos do século 16. Foi muito reconhecido por suas pinturas de paisagens, além de suas cenas de costumes, nas quais representava festas populares, ou mesmo provérbios da sua região.

possibilidade de ver a imagem à distância ou bem de perto, analisando as pequenas cenas, é típica da tradição pictórica flamenga. O desenho da obra foi executado por Bruegel, a impressão por Pieter Van der Heyden e a publicação pela loja de Hieronymus Cock, de Antuérpia. Percebendo os seus detalhes, há construções em forma de frutas, árvores murchas, ou em decomposição, espinhos afiados e um longo rio que se assemelha às descrições do Inferno de Dante. Há uma frase em latim, na parte inferior da imagem, que diz: “Nenhum soberbo ama Deus, assim como não é amado por Ele.”⁴¹ (**Figura 38.1**) A Soberba é uma mulher ricamente vestida. Ela tem um espelho na mão esquerda, o qual reflete uma imagem horrenda. Logo atrás de si há uma outra mulher, porém nua e de cabelos longos. É a figura de Eva, a grande responsável pelo pecado original, que se debate entre seres monstruosos. Do lado esquerdo da Soberba há um exuberante pavão, sendo que atrás da sua cauda há um cavalo, outro emblema desse pecado (**Figura 38.2**). No canto inferior esquerdo da gravura, há um ser com rosto de homem e patas de ave. Ele admira sua própria imagem num espelho retangular, que é segurado por uma mulher. Por conta de sua longa cauda, cuja extremidade é uma pena de pavão, pode-se inferir que é um soberbo. No entanto, o destino desses pecadores é cruel. Ao seu lado, outro ser monstruoso, assemelhado a uma ave, está morto com uma flecha nas costas, tendo ao lado outro espelho (**Figura 38.3**).



Figura 38.1: Pieter Van der Heyden a partir de Pieter Bruegel, o velho. *Superbia*, da série *Sete Pecados Capitais*, 1558, 22,5 x 29,3 cm, gravura em metal, *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

⁴¹ Tradução livre para: “*NEMO SUPERBUS AMAT SUPEROS NEC AMATUR AB ILLIS*”.



Figura 38.2: detalhe da obra Soberba



Figura 38.3: detalhe da obra Soberba

Depois de analisar obras provenientes de germânicos e flamencos, é a vez dos neerlandeses. Hendrik Goltzius (1558-1617) foi um desenhista, pintor e editor. Em 1582, ele se estabelece em Haarlem, tornando-se um dos principais gravadores da Holanda. Em fins do século 16, ele entrega as suas atividades de gravação e publicação para seu enteado, Jacob Matham (1571-1631), para se dedicar somente à pintura. Antes disso, em 1587, a dupla Goltzius e Matham realiza uma série de gravuras dos sete pecados capitais. As personificações aparecem de corpo inteiro, carregam objetos e tem animais próximos de si. Em todas elas, há paisagens ao fundo em tons claros, contrastando com o primeiro plano mais escuro. Além disso, o horizonte da paisagem é baixo, além de sempre haver nuvens espessas, características marcantes da pintura de paisagem holandesa. A Soberba é uma mulher com vestes longas e pomposas. Ela está numa posição ereta e se volta para a direita na imagem, de modo a contemplar sua imagem no espelho. Um pouco atrás de si, um pavão, com a sua característica cauda aberta, lhe acompanha. A sua mão direita sustenta um leque feito com penas da mesma

ave. Na base da gravura há a inscrição: Desprezada pelos deuses. Eu não agrado a ninguém, mas me agrado demasiadamente.”⁴² (**Figura 39**).



Figura 39: Jacob Matham a partir de Hendrik Goltzius. **Soberba**, da série **Os Vícios**, 1587, 21,8 x 14,5 cm, gravura em metal, *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

Além das diversas gravuras dos vícios representados por figuras de corpo inteiro, há também um exemplo que foge desse padrão. Trata-se da publicação *VII Peccatorum Capitalium* concebida por Phillips Galle⁴³ (1537-1612) e impressa pelo gravador Hieronymus Wierix⁴⁴ (1553-1619). Na sua capa (**Figura 40**), há um grande cartucho central em forma de coração informando o título e o autor da obra em letras maiúsculas. Segundo o texto, ela foi feita “elegantemente” por Phillips Galle. Abaixo do título, há também uma inscrição do Livro de Ezequiel (18,4): “Eis que todas as almas são minhas; como a alma do pai, também a alma

⁴² Tradução livre para: "*Exerata Deis ... / Superbia nulli Heu placeo, placeo dum nimis ipsa mihi.*".

⁴³ Phillips Galle foi um desenhista, pintor e gravador, o qual deu início a uma dinastia de artistas. Nascido em Haarlem, na Holanda, viajou pela Alemanha, França, e Itália. Trabalhou com Hieronymus Cock, um dos mais importantes gravadores flamencos. Depois, estabeleceu seu próprio negócio em Antuérpia, em 1557. Tornou-se um dos mais prolíficos editores europeus da segunda metade do século 16.

⁴⁴ Wierix nasceu e passou toda a sua vida em Antuérpia. Foi gravador de obras de consagrados mestres, como Albrecht Dürer e Phillips Galle. Juntamente com seus irmãos Jan e Anton, executou trabalhos para diversos editores, além de ter produzido suas próprias gravuras.

do filho é minha; a alma que pecar, essa morrerá.”⁴⁵ Em volta do cartucho há sete meninos nus, chamados *putti*,⁴⁶ com alguns atributos, representando os pecados. No alto, o primeiro deles ergue uma pena de pavão, significando a soberba. Ao lado deste, um segura sacos de dinheiro e outro morde um coração. São respectivamente a Avareza e a Inveja. Mais abaixo, do lado esquerdo do cartucho, um menino tenta erguer uma pesada espada, representando a Ira. Do lado direito, outro segura um copo e um pé de galinha: é a Gula. Abaixo do cartucho, dois *putti* estão reclinados, porém não possuem atributos. Seriam a Luxúria e a Preguiça. Há também figuras assustadoras, como uma caveira e um monstro, os quais seguram uma cortina na parte superior da imagem, além de uma cabeça com olhos flamejantes e boca aberta, na sua parte inferior. Abaixo desta figura, há um segundo cartucho, cujo texto diz que, se o vício tem vantagem no presente, a virtude terá no futuro.⁴⁷



Figura 40: Hieronymus Wierix a partir de Phillips Galle. Frontispício da obra *VII Peccatorum Capitalium*, c. 1612, 17,8 x 12,8 cm, gravura em metal, *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

⁴⁵ Tradução livre para: “*Ecce omnes animae, mea sunt: ut anima patris, ita et anima filij, mea est. Anima quae peccaverit, ipsa morietur.*”

⁴⁶ Em obras de arte profanas, era comum a presença de meninos gorduchos nus, que poderiam ter asas ou não. Eram chamados de *putti*, cujo singular é *putto*. Não devem ser confundidos com anjos, pois estes têm o caráter sagrado.

⁴⁷ Tradução livre para: “*Vitiarum commodum in praesenti: virtutum in futuro.*”

As personificações são feitas na forma de retratos, com molduras elípticas. Ao redor das mesmas, há quatro meninos e diversos elementos decorativos, como volutas. No alto das imagens há o nome de cada pecado e na base há cartuchos com trechos bíblicos. A Soberba (*Superbia*) é uma mulher ricamente trajada e está representada frontalmente (**Figura 41**). Percebe-se uma grande gola de babados engomados, o rufo, o qual foi muito usado pela nobreza nos séculos 16 e 17⁴⁸. Seu cabelo está penteado com pequenas tranças e ela segura um espelho com fundo de penas de pavão. A outra mão acaricia as suas jóias penduradas no pescoço. Ao seu redor há quatro *putti* que seguram espelhos, ou tem na cabeça adereços com penas de pavão. Na parte inferior da imagem há um trecho dos Provérbios: “Em vindo a soberba, sobrevém a desonra, mas com os humildes está a sabedoria.”⁴⁹



Figura 41: Hieronymus Wierix a partir de Phillips Galle. *Superbia*, da obra *VII Peccatorum Capitalium*, c. 1612, 17,8 x 12,8 cm, gravura em metal, *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

⁴⁸ PEACOCK, John. *The chronicle of western costume*. London: Thames and Hudson, 1991, p. 107.

⁴⁹ Tradução livre para (PROVERBIOS: 11,2) “Ubi fuerit Superbia ibi erit contumelia: ubi autem est humilitas, ibi Sapiencia.”

O desenhista e gravador Jacques Callot (1592-1635)⁵⁰ também produziu uma série com os Sete Pecados Capitais. Nas gravuras, as personificações aparecem de corpo inteiro, com animais e demônios, todos negros e alados, próximos de si. Inclusive, a atitude de cada demônio tem relação com a representação de cada pecado. Por exemplo, o diabo quer as moedas da Avareza, ou mesmo o vinho da Gula. Da Inveja, por outro lado, ele foge. Nas gravuras de Callot, ao contrário dos muitos exemplos descritos anteriormente, não existem figuras de fundo. Além disso, não há cartuchos com textos, havendo somente as inscrições de cada pecado. A Soberba (*Superbia*) é uma mulher ricamente trajada, a qual ostenta jóias como colares e broches (**Figura 42**). Seu vestido é típico de uma nobre europeia de princípios do século 17: é decotado, possui um grande colarinho armado e mangas bufantes.⁵¹ Ela ergue um espelho com a mão direita, no qual contempla a sua imagem. A sua mão esquerda está apoiada (pelo dorso) na cintura, numa pose de arrogância. Ao seu lado, há o característico pavão com a cauda aberta. Sobre a sua cabeça, um demônio preto e alado chega a tocar num adereço de seu cabelo, como se contemplasse os seus trajes.



Figura 42: Jacques Callot. *Superbia*, da série **Pecados Mortais** c. 1618-25, 57 x 75 cm, gravura em metal, *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

⁵⁰ Nascido em Nancy, na França, o artista passou boa parte de sua vida nas cidades de Roma e Florença. Nessa última, chegou a trabalhar para a família Médici. Com grande popularidade, retornou para a sua terra natal em 1621. Suas obras foram amplamente copiadas e atualmente encontram-se em grandes acervos, como o do *British Museum*, no Reino Unido.

⁵¹ PEACOCK, John. *Op.cit.*, p. 122.

Tanto as gravuras de Callot, quanto o livro de Galle e Wierix, foram realizados numa época em que a *Iconologia*, de Cesare Ripa, já havia sido publicada. No entanto, como os Sete Pecados Capitais foram representados naquela obra? Em primeiro lugar, veremos o caso da Soberba, que, por sinal, aparece com o nome de Arrogância (*Arroganza*). Como foi dito anteriormente, a primeira edição da *Iconologia* ocorreu em 1593, porém não ilustrada. Desde 1603, as imagens passaram a povoar as publicações da obra. Por exemplo, nas edições ilustradas de 1645 e 1709, constam as seguintes representações do vício.



Figura 43: *Arroganza*, imagem da obra *Iconologia ovvero descrizione dell'Imagini universali cavate dall'antichit.* Veneza, 1645. Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Figura 44: *Arrogance*, imagem da obra *Iconologia, or Moral Emblems (...)*. Londres, Benj. Motte, 1709. Disponível em <<http://emblem.libraries.psu.edu>> Consulta em 14 ago. 2013.

A Arrogância é descrita como uma mulher com orelhas de burro e que se veste com roupas verdes. Ela segura um pavão com o braço esquerdo e estende o braço direito, apontando o seu dedo indicador⁵². Além de descrever a personificação, o texto de Ripa dá o significado de cada atributo. Como a Arrogância é um exagero de auto-estima, a orelha de burro faz lembrar que ela é consequência da estupidez e da ignorância. Já o pavão é usado, segundo Ripa, pelo fato de valorizar a si mesma e desprezar os outros.⁵³ Conforme a edição,

⁵² Tradução livre para “A lady clothed with a green garment, with asses ears, holding under her left arm a peacock, and extending the right arm, points with her fore-finger.” Disponível em <<http://emblem.libraries.psu.edu>> Consulta em 14 ago. 2013.

⁵³ Tradução livre para “Arrogance ascribes to itself what is not its own, therefore it has the ears of an ass, for this vices proceeds from stupidity and ignorance. The peacock thews valuing ones self, and despising others.” Disponível em <<http://emblem.libraries.psu.edu>> Consulta em 14 ago. 2013.

há pequenas diferenças nas roupas da Soberba. Na imagem da edição italiana, de 1645, a Soberba veste uma túnica com uma longa echarpe, a qual envolve o seu corpo (**Figura 43**). Já na edição inglesa, de 1705, ela usa um vestido decotado com mangas bufantes (**Figura 44**). No entanto, os seus atributos estão presentes em ambas, conforme determina o texto. Cabe destacar que Ripa não explica o porquê do verde das vestes. Inclusive, essa cor está mais ligada à inveja, como na expressão “verde de inveja”⁵⁴. No entanto, como os soberbos provocam a cobiça nos invejosos, a cor faria uma ligação entre os dois pecados.

A seguir, uma tabela descreve os contrastes e recorrências das alegorias da Soberba analisadas. Percebe-se que todas elas são mulheres jovens, que se vestem, em geral, de forma requintada. O espelho e o pavão foram os atributos mais recorrentes. Porém, em alguns casos, aparecem outros animais ligados à simbologia do poder, como o leão, a águia e o cavalo. Já o espelho não é descrito na Iconologia. Uma possível explicação é que a Prudência, uma das quatro virtudes cardeais, utiliza-se do mesmo objeto como atributo. No caso, ele representa autoconhecimento, como afirma Ripa: “o espelho nos manda examinar os nossos defeitos, através do autoconhecimento”⁵⁵. Já as orelhas de burro são um acréscimo do escritor, as quais possuem uma mensagem moralizante, por representarem a ignorância de quem é soberbo.

Autores	Descrição da Soberba e seus atributos
Hans Burgkmair	Mulher jovem, roupas nobres, espelho e pavão
Hans Ladenspelder	Mulher jovem seminua e espelho
Georg Pencz	Mulher jovem, roupas nobres, asas com penas de pavão, espelho e cavalo
Heinrich Aldegrever	Mulher jovem seminua, mitra pontifical, cavalo, leão, águia e pavão
Van der Heyden após Bruegel	Mulher jovem, roupas nobres, espelho e pavão
Matham após Goltzius	Mulher jovem, roupas nobres, espelho e pavão
Wierix após Galle	Mulher jovem, roupas nobres e leque de penas de pavão
Jacques Callot	Mulher jovem, roupas nobres, espelho e demônio
Cesare Ripa	Mulher jovem, roupas verdes, orelhas de burro e pavão

⁵⁴ Tresidder, Jack. **Op. cit.**, p. 317.

⁵⁵ Tradução livre para “*The mirror bids us examine our defects by knowing ourselves*”. Disponível em <<http://emblem.libraries.psu.edu>> Consulta em 14 abr. 2014.

3.3 Inveja: a mulher que devora o coração, a serpente e o cão



Figura 45: Hans Ladenspelder, *Invidia*, 1543, 9 x 3,3 cm, xilogravura, *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

Figura 46: Gerog Pencz, *Invidia*, c. 1541, 8 x 5,2 cm, gravura em metal, *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

A Inveja de Hans Ladenspelder (**Figura 45**) é uma jovem completamente nua, representada de corpo inteiro. Ao contrário da sua Soberba, comentada anteriormente, não há a inscrição do pecado nem um texto explicativo sobre ele. Há apenas, no canto superior direito da imagem, um cartucho com um monograma e o ano da sua impressão: 1543. A mulher levanta o braço direito e a sua mão esquerda segura firme uma serpente. A beleza de seu corpo contrasta com o ambiente em que está representada: uma prisão. Ela tem uma bola de ferro presa à perna por uma corrente e, atrás de si, há um instrumento de tortura, feito para prender os condenados pelos membros. A serpente é o símbolo do mal e o fato da mulher estar numa masmorra dá a entender que o pecado da Inveja é uma prisão para o pecador. Como o invejoso se preocupa com os outros e não consigo mesmo, ele vive aprisionado por seus próprios sentimentos maldosos.

O germânico Georg Pencz representa a Inveja (*Invidia*) como uma mulher alada, disposta frontalmente (**Figura 46**). Como em outras gravuras da sua série dos pecados mortais, há elementos arquitetônicos servindo de moldura para a imagem. Nesse caso, à direita, há uma coluna dórica sobre um pedestal. A mulher tem uma aparência desleixada, por causa de suas roupas esfarrapadas, que deixam à mostra o seu ventre e os seios. Além disso, seus cabelos estão soltos e desalinhados. A Inveja arranca o seu próprio coração do peito para comê-lo. Essa representação originou o coloquialismo inglês “*eat your heart out*”, ou “coma seu coração”⁵⁶, o qual significa morrer de inveja. Aos pés da mulher, um cão sentado a observa. Esse animal tem um simbolismo ambivalente. Ao mesmo tempo em que personifica a lealdade e a vigilância, a expressão “cão do inferno” é sinônimo de Satã. Cabe destacar que o cachorro roendo um osso também foi usado nas iluminuras do francês *Mâitre François*, conforme visto anteriormente. Naquele caso, é uma metáfora com o sentimento de ser roído, ou consumido, pela inveja. Além disso, em detalhe da Tábua dos Sete Pecados Mortais, de Hyeronimus Bosch, os cães observam o osso que está na mão de um homem e desprezam os que estão ao seu alcance. Isso dá a entender que o invejoso prioriza sempre o bem alheio, como no provérbio “a grama do vizinho sempre é mais verde”. Por fim, na base da gravura, há a expressão que complementa a imagem: “Inveja. Eu derreto a mim mesma”⁵⁷.

Na gravura de Heinrich Aldegrever, a Inveja está montada num monstro gigantesco (**Figura 47**). Mesmo sendo um animal de pequeno porte, na imagem ele se assemelha a um monstro, com longa calda, além de garras e espinhos afiados. Tal como nas representações anteriores, a Inveja tem partes do seu corpo desnudo, como os seios e a barriga. Inclusive, uma de suas pernas está em contato direto com os espinhos dorsais do animal, os quais podem ferir a sua pele. Ela volta o seu olhar para a esquerda e empunha com a mão direita uma bandeira, com a imagem de duas serpentes. Há também na gravura um escudo com o emblema de um escorpião, encimado por um morcego. Tanto a serpente quanto o escorpião são animais peçonhentos, visto que o invejoso possui veneno dentro de si por desejar o que é do próximo. O morcego, sendo um fugitivo da luz, é associado à morte e na tradição judaico-cristã representa o culto a Satã.⁵⁸ Na parte inferior da gravura há a seguinte mensagem: “A palidez da inveja devora tudo o que é são. O (seu) interior revela todo o mal”⁵⁹.

⁵⁶ TRESIDDER, Jack, *op. cit.*, p. 317.

⁵⁷ Tradução livre para “*INVIDIA.MEIPSAM TABEFACIO*”.

⁵⁸ TRESIDDER, Jack, *op. cit.*, p. 229.

⁵⁹ Tradução livre para “*Squalida livoris facies pallore voracis Sat genus interni, detegit omne mali*”.



Figura 47: Heinrich Aldegrever, **Soberba**, da série **Os Vícios**, c. 1552, 10,2 x 6,1 cm, gravura em metal, *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.



Figura 48.1: Pieter Van der Heyden a partir Pieter Bruegel, o velho. **Superbia**, da série **Sete Pecados Capitais**, 1558, 22,5 x 29,3 cm, gravura em metal, *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

Assim como Georg Pencz, o flamenco Pieter Bruegel representa a Inveja como uma mulher que come o seu próprio coração. Na gravura, executada por Pieter Van der Heyden, ela aponta o dedo para um peru e tem à sua frente dois cães brigando por um osso (**Figura 48.2**). Essa cena representa o ditado flamenco: dois cães com um osso raramente chegam a um acordo⁶⁰. A moradia da Inveja é uma árvore seca e oca, decorada com penas de pavão — um atributo da Soberba. Ela se veste com roupas antiquadas, que devem ter pertencido a uma nobre no passado. Por exemplo, o comprido chapéu em formato cônico, com véu de gaze, é típico de meados do século 15⁶¹. No entanto, ela não consegue ter a aparência requintada, pois além de vestir roupas antigas, seus cabelos desarrumados mais parecem serpentes.



Figura 48.2: detalhe da obra Inveja

A Inveja deseja ser a Soberba, mas não consegue. Aliás, tudo nela é falso: um demônio segura um aro sobre a sua cabeça, de modo que pareça uma santa. O animal que ela aponta como atributo é um peru, que seria um arremedo do pavão. Há também curiosas cenas envolvendo sapatos ao redor da Inveja. Isso se deve à representação visual de outro ditado flamenco, que diz que uma pessoa rica é “bem calçada”, ou seja, deve ter sapatos. Naquela época, os sapatos eram objeto de desejo e símbolo de ascensão social. Somente no século 19, com a industrialização do produto, é que ele se tornou acessível para boa parte da população⁶². No canto direito da imagem, diversos pecadores nus fazem uma fila para experimentarem sapatos, de modo a provocarem inveja nas outras pessoas. Um sapateiro, com

⁶⁰ KRUZEL, Krzysztof. *SALIGIA in the print collection of the Polish Academy of Arts and Sciences*. In: *The seven deadly sins*. Warsaw: Royal Castle in Warsaw; International Cultural Centre in Cracow, 2006, p. 66.

⁶¹ PEACOCK, John. *Op.cit.*, p. 76.

⁶² KRUZEL, Krzysztof. *Op. cit.*, p. 66.

a ajuda de um demônio, tenta calçar uma mulher. Há calçados por todos os lados, inclusive presos nos galhos de uma árvore seca. Por fim, na parte inferior da gravura, há a inscrição em latim “A Inveja é uma terrível besta, o pior dos flagelos”⁶³.



Figura 49: Jacob Matham a partir de Hendrik Goltzius. **Inveja**, da série **Os Vícios**, 1587, 21,8 x 14,5 cm, gravura em metal, *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

Figura 50: Jacques Callot. **Invidia**, da série **Pecados Mortais** c. 1618-25, 57 x 75 cm, gravura em metal, *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

Na gravura de Jacob Matham a partir de Hendrik Goltzius, a Inveja é uma mulher magra, representada de corpo inteiro e voltada para a direita na imagem (**Figura 49**). Suas roupas são esfarrapadas e mal conseguem cobrir o seu corpo, deixando seu busto flácido à mostra. Uma serpente envolve o seu braço esquerdo e com a mão direita ela segura o seu coração para mordê-lo. Ela tem serpentes no lugar dos cabelos e, aos seus pés, há um cachorro. Na parte inferior da gravura, há a inscrição em latim: “Inveja – áspera aos acontecimentos felizes. Ela mesma se destrói.”⁶⁴ Essa representação se assemelha à Inveja de Jacques Callot, a qual tem as serpentes e a cadela como atributos (**Figura 50**). No entanto,

⁶³ Tradução livre para “*INVIDIA HORRENDUM MONSTRUM, SAEVISSIMA PESTIS*”.

⁶⁴ Tradução livre para “*Invidia atra hues Successibus aspera faustis, Ipsa fit infoelix carnificina sui.*”

esse vício, segundo o artista francês, é uma mulher ainda mais velha e mais magra. A cadela tem as tetas pendentes, tal como ocorre com as da mulher. Ambas se voltam para a direita, aparentando fitar alguém ou algo fora da imagem. Cabe destacar que o termo latino *Invidia* significa literalmente não ver, pois a inveja cega ou produz o mau-olhado. Como afirma o professor Jean Lauand “a inveja, *in-vidia*, *invidentia*, é não-ver, não querer ver o bem do outro.”⁶⁵ Dessa forma, até mesmo um demônio, que está sobre a cabeça da Inveja, voa na direção contrária, de modo a fugir dela.



Figura 51: Hieronymus Wierix a partir de Phillips Galle. *Invidia*, da obra *VII Peccatorum Capitalium*, c. 1612, 17,8 x 12,8 cm, gravura em metal, *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

Numa personificação em forma de retrato, impressa por Hieronymus Wierix, a partir do desenho de Phillips Galle, a Inveja é uma mulher de aparência envelhecida e semblante triste (**Figura 51**). Seu corpo esquelético está nu e somente há um pano cobrindo a sua cabeça. Ela olha para baixo e tem diversas cobras ao redor do pescoço, as quais representam o demônio. A mulher também come o seu próprio coração, como resultado de sua frustração. Ao seu redor, também há três meninos despidos (*putti*) fazendo o mesmo. Apenas um deles, que está no canto inferior direito, não devora o seu coração. Porém, está com semblante

⁶⁵ LAUAND, Jean. *Sentenças sobre a Inveja e a Avaréza - Santo Tomás de Aquino*. Disponível em: <<http://www.hottopos.com/notand10/tomas3.htm>> Consulta em 17 abr. 2014.

desolado e apóia a cabeça na mão. Na parte inferior da imagem há o Provérbio bíblico “O ânimo sereno é a vida do corpo, mas a inveja é a podridão dos ossos”⁶⁶. Dessa forma, pode-se inferir que a inveja corrói o íntimo do homem, fazendo com que perca a sua saúde e vitalidade.



Figura 52: Théodore Géricault. **Monomaníaca da Inveja, ou Hiena de Salpêtrière**, 1819-20, 72 cm x 58 cm, óleo sobre tela, *Musée des Beaux-Arts de Lyon*. Disponível em <<http://www.mba-lyon.fr>> Consulta em 24 abr. 2014.

Dois séculos após a publicação da obra de Wierix, cabe destacar outra representação da Inveja, a qual foi pintada pelo francês Théodore Géricault (1791-1824). Trata-se da **Monomaníaca da Inveja**, também conhecida por **Hiena de Salpêtrière**.⁶⁷ É o retrato de uma mulher idosa (**Figura 52**), o qual faz parte de uma série de cinco pinturas de doentes mentais realizada por Géricault. A monomania é um tipo de insanidade em que uma idéia fixa — a inveja, no caso — predomina no pensamento do indivíduo. A mulher veste roupas velhas sobrepostas, além de possuir uma touca branca, a qual emoldura o seu rosto. Seu semblante é tenso: há rugas na sua testa e seus lábios estão apertados. Sua cabeça está levemente inclinada para baixo, mas seus olhos arregalados e vermelhos se voltam para frente, como se fitassem algo fora da imagem. A pele da mulher é pálida e amarelada, característica de quem está doente. Se, por um lado, a Inveja de Géricault não possui atributos, por tratar-se da

⁶⁶ Tradução livre para (PROVÉRBIOS: 14,30): “*Vita carniū, sanitas cordis: putredo ostium invidia*”.

⁶⁷ Trata-se do Hospital de Pitié-Salpêtrière de Paris, o qual serviu de asilo e manicômio no século 19.

representação de uma pessoa enferma, por outro, as suas roupas e sua expressão facial vão ao encontro das representações do pecado da inveja analisadas anteriormente.

Ao analisar o conjunto de representações da Inveja, verifica-se que em todas elas há uma figura feminina. No entanto, ela tanto pode ser jovem quanto idosa, podendo estar despida, ou vestindo roupas esfarrapadas. Há vários animais a ela atribuídos, como o escorpião, o morcego e o porco-espinho. No entanto, a serpente e o cachorro são os mais recorrentes. A inveja também era relacionada à autodestruição, como nos casos em que ela devora o próprio coração. Além disso, no século 19, ela chegou até mesmo a ser considerada uma doença mental, conforme a pintura de Géricault. Por fim, cabe destacar que o vício da Inveja não está descrito na Iconologia de Cesare Ripa, sendo o único dos Sete Pecados Capitais a não constar no seu texto. Isso contrasta com a importância dada pelo autor às Sete Virtudes⁶⁸ — antídotos aos vícios mortais — que constam integralmente na obra. A seguir, um quadro descreve as características da Inveja, de acordo com as imagens de cada autor analisadas.

Autores	Descrição da Inveja e seus atributos
Hans Ladenspelder	Mulher jovem nua, correntes, bola de ferro e serpente
Georg Pencz	Mulher jovem comendo o coração, asas com penas de ave, roupas esfarrapadas e cachorro
Heinrich Aldegrever	Mulher jovem, roupas esfarrapadas, porco-espinho, serpente, escorpião e morcego
Van der Heyden após Bruegel	Mulher jovem comendo o coração, roupas nobres gastas, peru, cachorros e ossos
Matham após Goltzius	Mulher velha comendo o coração, roupas esfarrapadas, serpente e cachorro
Wierix após Galle	Mulher velha esquelética comendo o coração, roupas esfarrapadas e serpente
Jacques Callot	Mulher velha esquelética comendo o coração, roupas esfarrapadas, serpente e demônio
Théodore Géricault	Mulher velha, roupas esfarrapadas, rosto pálido e tenso

⁶⁸ Humildade (página 38), Caridade (página 12), Paciência (página 11), Diligência (página 23), Temperança (página 73), Generosidade (página 34) e Castidade (página 12). In: *Iconologia, or Moral Emblems (...)*. Londres, Benj. Motte, 1709. Disponível em <<http://emblem.libraries.psu.edu>> Consulta em 24 abr. 2014.

3.4 Ira: o soldado, a espada, a tocha e o urso



Figura 53: Hans Burgkmair (o velho), *A Ira*, c. 1510, 15,9 x 7,4 cm, xilogravura, Fonte: *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

Figura 54: Carel Van Mallery (impressão) e Johannes Galle (publicação), *MILES CHRISTIANUS*, 1589-1635, 90 cm x 60 cm, gravura em metal, Fonte: *The British Museum*. disponível em: <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 15 de set. de 2013.

Uma mulher rasgando as suas próprias roupas. Um assassino que apunhala um inocente, ou mesmo um homem que esfaqueia o seu próprio peito. Os arroubos de violência contra o próximo, ou contra si mesmo, são típicos do pecado da Ira. As cenas acima descritas foram representadas por Giotto di Bondone, *Maître François* e Robinet Testard, respectivamente. No entanto, como esse pecado passou a ser personificado, a partir de gravuras no Renascimento? Segundo Hans Burgkmair (o velho), a Ira (*Der Zorn*) é um soldado: se veste com uma armadura, usa um escudo preso às costas e empunha uma longa espada. Entretanto, a indumentária nada lembra a de um militar da época, mas sim a de um legionário romano, com algumas modificações (**Figura 53**). Por exemplo, no lugar de escudos retangulares (*scutum*), a Ira usa um arredondado. A sua espada é longa e curva, ao contrário das armas de lâmina curta (*gladius*) usadas na antiguidade. Além disso, o soldado possui uma barba cerrada, o que não condizia com os romanos, que se barbeavam. Cabe

ressaltar que essa representação da Ira como um legionário se assemelha ao *Miles Christianus*, ou Soldado Cristão (**Figura 54**), descrito anteriormente. No entanto, enquanto o primeiro ergue a espada — símbolo da violência — o outro ostenta o escudo com a imagem da cruz e tem a arma baixa — um sinal de paz. Aos seus pés, a Ira tem um leão, que representa a agressividade, além de labaredas de fogo. Já o Soldado Cristão está pisando sobre sete espadas, cada qual representando um dos Sete Pecados Capitais. Dessa forma, enquanto a Ira está próxima do inferno, visto que já sente as suas chamas, o *Miles Christianus* tem o mal derrotado sob os seus pés.



Figura 55: Jacques Callot. **Ira**, da série **Pecados Mortais** c. 1618-25, 57 x 75 cm, gravura em metal, *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

Na obra do francês Jacques Callot, a Ira também é personificada por um soldado, que se assemelha a um legionário romano (**Figura 55**). Na mão direita segura uma espada e na esquerda sustenta um escudo. Atrás de si há um leão, mesmo atributo visto na gravura de Burgkmair, e acima de sua cabeça há o demônio voando. Pelos seus gestos — com os braços e pernas abertos, além da mão sustentando a espada em riste — o soldado está atacando o demônio. Sua cabeça se volta para cima e seus olhos fixam a figura alada. A cena busca

representar grande movimentação, visto que os longos cabelos do soldado, assim como as suas vestes, estão esvoaçantes.



Figura 56: Gerog Pencz, *Ira*, c. 1541, 8 x 5,2 cm, gravura em metal, *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

Segundo o germânico Gerog Pencz, a Ira também é um soldado, só que do sexo feminino. Ela é uma figura alada e está representada de corpo inteiro. Com a mão direita empunha uma espada e com a esquerda uma tocha flamejante (**Figura 56**). Tal como nas representações anteriores, há elementos do seu traje que se assemelham aos de um legionário romano. Ela possui um elmo com crista e uma armadura peitoral (*lorica musculata*), que se amolda aos seus seios. Entretanto, ela também usa uma veste de tecido sob a armadura, a qual cobre as suas pernas. Aos seus pés há um urso, emblema da agressividade, e atrás de si pode-se ver parte de um arco redondo, ou romano. Na porção inferior da gravura há a mensagem: “Ira. Sou uma loucura que dura pouco.”⁶⁹ Assim como a Inveja de Pencz, descrita anteriormente, a Ira possui asas. Esse tipo de asa tanto pode simbolizar a ascensão espiritual,

⁶⁹ Tradução livre para “IRA. FUROR BREVIS SUM”

como nos anjos, ou a presunção, segundo o mito grego de Ícaro.⁷⁰ Sobre a sua tocha de fogo, cabem algumas considerações. Na tradição cristã, o fogo possui um simbolismo ambivalente. Tanto pode fazer referência ao Inferno, como representar a fé ou a santidade — muitos santos possuem um coração flamejante como emblema, como Santo Agostinho.⁷¹ Entretanto, nesse caso, a chama representa a fúria destrutiva e momentânea provocada pelo pecado da Ira.



Figura 57: Heinrich Aldegrever, **Ira**, da série **Os Vícios**, c. 1552, 10,2 x 6,1 cm, gravura em metal, *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org> >
Consulta em 10 fev. 2014.

Figura 58: Jacob Matham a partir de Hendrik Goltzius. **Ira**, da série **Os Vícios**, 1587, 21,8 x 14,5 cm, gravura em metal, *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org> >
Consulta em 10 fev. 2014.

A Ira de Heinrich Aldegrever, tal como os outros vícios da sua série, é uma mulher montada num animal, a qual carrega bandeiras e escudos (**Figura 57**). Mesmo armada com um arco e três flechas — prestes a serem disparadas — ela não se veste como um soldado, mas com uma roupa comprida. Há figuras de diversos animais agressivos, tanto na sua bandeira, (uma ave bicando um inseto) assim como no seu escudo (um galo de briga e um

⁷⁰ Ícaro, influenciado por seu pai, Dédalo, tentou fugir de Creta voando. Entretanto, suas asas de ave (feitas em cera) foram derretidas, quando se aproximou em demasia do Sol. A história representa a punição de um atrevimento: um ser humano que ousou se aproximar de um Deus, como o Sol. Na tradição judaico-cristã, Satã também cai do Céu em chamas, pela sua presunção de querer ser como Deus.

⁷¹ TRESIDDER, Jack, *op. cit.*, p. 149.

javali). O urso é a sua montaria e na parte inferior da gravura há a seguinte inscrição: “Nenhuma cólera é mais forte que a indignação momentânea, que num curto espaço de tempo realiza tantas maldades.”⁷² Já na gravura de Jacob Matham a partir de Hendrik Goltzius, no lugar de uma montaria, o urso é o oponente da Ira (**Figura 58**). Num movimento rápido, ela investe contra o animal, erguendo um escudo com o braço esquerdo, além de ter a espada na mão direita. Por sua vez, o urso abre boca com a intenção de se defender. As roupas da mulher deixam descobertos os seios e o seu ventre. Na sua cabeça, ela possui um elmo com crista, o qual se assemelha aos capacetes usados pelos legionários romanos. Aos seus pés, há a seguinte inscrição sobre a Ira: “irracional, com furor estimulado, eu agrido qualquer coisa de maneira férvida e nefasta.”⁷³



Figura 59.1: Pieter Van der Heyden a partir de Pieter Bruegel, o velho. **Ira**, da série **Sete Pecados Capitais**, 1558, 22,5 x 29,3 cm, gravura em metal, *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

Vestida com um capacete e uma armadura, além de ser acompanhada por um urso, a Ira é a líder de um cruel exército. Essa é a representação do vício concebida por Bruegel e executada em gravura por Van der Heyden (**Figura 59.1**). Com uma espada e uma tocha flamejante, ela irrompe de uma barraca, atacando pessoas indefesas, as quais estão nuas. Ao

⁷²Tradução livre para: “*Praecipiti nullus furor est rabiosior Ira Tempore quae patrat mille nefanda brevi*”.

⁷³Tradução livre para: “*Ira ferox, ratione carens, stimulate furore, Quodlibet aggridior feruida atrox[ue] nefas.*”.

seu lado, o urso morde a perna de um homem deitado. Os soldados carregam uma grande faca, tal como um aríete, que corta as pessoas ao meio. Há várias outras crueldades, como um soldado que ataca os homens com uma clava de pontas afiadas, além de outro que empala uma vítima numa cabana, no canto esquerdo do detalhe da imagem (**Figura 59.2**). Há também diversos seres monstruosos, que inclusive devoram a si mesmos. No canto inferior da imagem há a inscrição latina “A Ira contorce a face e escurece o sangue”⁷⁴. Segundo Krzysztof Kruzel, essa representação da Ira teria uma especial importância na série dos Sete Pecados Capitais concebida por Bruegel. Ela é uma crítica às guerras provocadas pela crise político-religiosa ocorrida em meados do século 16 na região dos Países Baixos⁷⁵. Cidades destruídas e pilhas de cadáveres foram algumas das terríveis conseqüências deixadas pela ira dos combatentes⁷⁶.



Figura 59.2: detalhe da obra **Ira**

No retrato desenhado por Phillips Galle e impresso por Hieronymus Wierix (**Figura 60**), a Ira é uma mulher magra, além de idosa. De forma enérgica, ela aponta o dedo indicador da mão direita para cima. A mão esquerda, por sua vez, segura um punhal em riste. Seus olhos estão arregalados, sua boca está levemente aberta, como se falasse algo. A tensão do seu semblante é tal, que os músculos de sua face e do seu pescoço estão contraídos. Ao redor da

⁷⁴ Tradução livre para: “*ORA TVMENT IRA, NIGRESCVNT SANGVINE VENAE*”.

⁷⁵ Em 1549, o rei espanhol Felipe II decretou que os Países Baixos se unissem aos domínios espanhóis. No entanto, as províncias do norte do país se rebelaram, provocando intensos combates. A guerra só terminou com a independência das Províncias Unidas, também chamadas de Holanda.

⁷⁶ KRUZEL, Krzysztof. **Op. cit.**, p. 80.

moldura oval do seu retrato, quatro *putti* combatem ferozmente entre si. No canto superior esquerdo da imagem, um deles desfere um golpe de lança no que está abaixo, que se protege com um escudo. Já no lado direito, a situação se inverte. Quem desfere o golpe de lança é o *putti* do canto inferior direito e o seu oponente, que está acima, tenta se defender. Curiosamente, os que estão na parte inferior da imagem usam capacetes. Abaixo deles, há a inscrição bíblica: “Todo homem esteja pronto para ouvir, tardio para falar, tardio para se irar. Pois a ira do homem não produz a justiça de Deus.”⁷⁷



Figura 60: Hieronymus Wierix a partir de Phillips Galle. *Ira*, da obra *VII Peccatorum Capitalium*, c. 1612, 17,8 x 12,8 cm, gravura em metal, *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

Segundo a Iconologia de Cesare Ripa, a Ira é um homem jovem corpulento com os ombros redondos. Seu rosto é inchado, seus olhos são brilhantes e suas narinas são largas. Ele possui um capacete e está armado com uma espada e uma tocha. Na crista do capacete há a cabeça de um urso, o qual também cospe fogo. Segundo Ripa, a Ira deve ser um homem jovem e ter o urso como atributo, pois tanto os moços quanto o animal estão sujeitos aos

⁷⁷ Tradução livre para (TIAGO: 1, 19-20): “*Sit omnis homo velox ad audiendum: tardus autem ad loquendum, et tardus ad iram. Ira enim viri iustitiam Dei non operatur.*”

rompantes de fúria. Além disso, o homem tem a face alterada por causa da sua raiva⁷⁸. Nas edições de 1645 e 1709, as figuras da Ira têm armaduras de proteção para os braços e peito, além de saias de tecido, não deixando claro se são homens ou mulheres. Ambas viram a cabeça para a esquerda e seus braços se voltam para a direita. No entanto, na edição de 1645, a Ira ergue uma espada (**Figura 61**), enquanto, na versão de 1709, ela segura um punhal com a ponta para baixo (**Figura 62**). Nessa mesma edição, há também a curiosa figura de uma serpente aos pés da Ira, a qual não é mencionada no texto.



Figura 61: *Ira*, imagem da obra *Iconologia overo descrizione dell'Imagini universali cavate dall'antichit.* Veneza, 1645. Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Figura 62: *Anger*, imagem da obra *Iconologia, or Moral Emblems (...)*. Londres, Benj. Motte, 1709. Disponível em <<http://emblem.libraries.psu.edu>> Consulta em 14 ago. 2013.

Ao analisar o conjunto de representações da Ira, verifica-se que — com exceção do retrato de Wierix após Galle — todas elas são um soldado. Suas principais armas são a espada e a tocha e, além disso, o pecado tanto pode ser personificado por um homem ou uma mulher. Seu animal mais recorrente é o urso. No entanto, o leão também aparece nas gravuras de

⁷⁸ Tradução livre para: “A young Man, round shouldered, his face bloated, sparkling eyes, a round brow, a sharp nose, wide nostrils; he is armed, his crest is a bear’s head, from which issues fire and smook; a drawn sword, in one hand, and a lighted torch, in the other, all in red. Young, subject to anger. The bear is an animal much inclined to wrath; the sword shews that anger presently lays hold on it. The puffed Cheeks, that anger often alters the face, by the boiling of the blood; and inflamed the eyes.” Disponível em <<http://emblem.libraries.psu.edu>> Consulta em 14 ago. 2013.

Burgkmair e Callot e, na obra de Aldegrever, há outros animais de comportamento agressivo, como o galo e o javali. A seguir, um quadro descreve as principais características da Ira, pela ordem em que cada obra foi analisada.

Autores	Descrição da Ira e seus atributos
Hans Burgkmair	Homem jovem, armadura, capacete, espada e leão
Jacques Callot	Homem jovem, armadura, capacete, espada, leão e demônio
Georg Pencz	Mulher jovem, armadura, asas com penas de ave, espada, tocha e urso
Heinrich Aldegrever	Mulher jovem, manto, arco e flechas, galo, javali e urso
Matham após Goltzius	Mulher jovem seminua, capacete, espada e urso
Van der Heyden após Bruegel	Mulher jovem, armadura, capacete, espada, tocha e urso
Wierix após Galle	Mulher velha com uma faca e expressão tensa
Cesare Ripa	Homem ou mulher jovem, armadura, capacete com cabeça de urso, espada ou faca, tocha e serpente

3.5 Preguiça: a mulher sonolenta e o asno

Uma mulher que aparece de corpo inteiro, com um asno próximo de si. Com poucas diferenças, essa é a representação da Preguiça que se repete ao longo das gravuras dos germânicos Hans Burgkmair, Hans Ladenspelder e Georg Pencz. Segundo Burgkmair, ela usa um longo vestido com cintura marcada e um grande decote, que deixam os seios pronunciados. O título da gravura (*Die Trakait*) é dividido por sua cabeça (**Figura 63**). Seus ombros estão caídos para frente, o que demonstra o seu desânimo. Por conta disso, as chamas do inferno já queimam aos seus pés. Para Ladenspelder, a Preguiça (*Acedia*) apóia o braço esquerdo numa coluna e descansa a cabeça sobre a sua mão (**Figura 64**). Dentro de um nicho, o asno está atrás de si. A mulher também aparece de corpo inteiro, mas contrariamente à representação de Burgkmair, está praticamente nua, com apenas um lençol cobrindo a sua genitália. Já segundo Pencz, a Preguiça (*Pigrícia*) é uma figura alada e usa uma veste colada ao corpo, que deixa transparecer os seus seios e seu ventre (**Figura 65**). Conforme consta na sua série dos vícios mortais, há um elemento arquitetônico de inspiração clássica no fundo da

imagem. No caso, verifica-se parte de um arco redondo ou romano. Ela observa o asno que está ao seu lado e aos pés da imagem há a inscrição: “Preguiça: estou invisível em todas as partes.”⁷⁹ Esse texto pode ser interpretado como o resultado da indolência na vida do indivíduo, que acaba por se tornar desprezado ou esquecido — por isso, invisível — perante às pessoas.



Figura 63: Hans Burgkmair (o velho), **A Preguiça**, c. 1510, 15,9 x 7,4 cm, xilogravura, Fonte: *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

Figura 64: Hans Ladenspelder, **Acedia**, 1543, 9 x 3,3 cm, xilogravura, *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

Figura 65: Gerog Pencz, **Preguiça**, c. 1541, 8 x 5,2 cm, gravura em metal, *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

Na gravura de Heinrich Aldegrever, a Preguiça (*Acídia*) é uma mulher que tenta subir num asno, o qual está descansando (**Figura 66**). Sua aparência é desleixada: seus cabelos estão despenteados e sua roupa mal recobre seu corpo, deixando um dos seios nus. Seu semblante é de cansaço e mesmo se apoiando na haste de sua bandeira, parece ser muito difícil montar no animal — ainda que esteja deitado. Na parte inferior da gravura há a inscrição em latim: “O prazer da preguiça é corromper a mente e os corações dos pusilânimes”⁸⁰. Etimologicamente, essa palavra vem dos termos latinos *pusillis*, (fraco) e

⁷⁹ Tradução livre para “PIGRICIA. INVIS SUM OMNIBUS”.

⁸⁰ Tradução livre para “Foeda pusillanimes pignit Acedia mentes. Inficit et repba pectora magna lue.”

anima (alma, ou espírito)⁸¹. Dessa forma, a preguiça abate quem não tem força de vontade, ou seja, os que são “fracos de espírito”. A indolência está simbolizada na figura do asno, o qual também consta nas representações da Preguiça de Robinet Testard e de *Maître François*, analisadas anteriormente. Naqueles casos, o animal empaca e atrasa os afazeres de seus donos, sendo também um símbolo da teimosia. Além disso, o animal também personifica a estupidez, como pode ser observado em palavras como asneira e burrice — as quais derivam de asno e burro, respectivamente.



Figura 66: Heinrich Aldegrever, **Acídia**, da série **Os Vícios**, c. 1552, 10,2 x 6,1 cm, gravura em metal, *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

Voltando à gravura de Aldegrever, no escudo da mulher há um avestruz e um macaco e, na sua bandeira, há uma lagosta. Assim como as características comportamentais do asno são comumente relacionadas às da Preguiça, os outros animais, porém, não teriam relações claras com aquele pecado. Por exemplo, o avestruz é reconhecido por sua gula, assim como o macaco por sua intensa vida sexual, sendo inclusive o atributo da Luxúria numa iluminura de *Maître François*. Entretanto, o avestruz também tem a característica de baixar, ou esconder a sua cabeça quando se sente ameaçado. Dessa forma, essa atitude poderia ser comparada a

⁸¹ Disponível em: <<http://www.dicionarioinformal.com.br/pusilanime>> Consulta em 05 maio 2014.

negligência, ou a preguiça de alguém encarar os próprios problemas.⁸² Já os macacos também são considerados vadios e de ter a “*consciência dissipada*”⁸³ — ou seja, são distraídos — características típicas dos indolentes. Por fim, a lagosta personifica a preguiça por ser um animal que se movimenta lentamente no fundo do mar, além de passar a maior parte do tempo escondida embaixo de rochas, de modo a evitar seus predadores.



Figura 67.1: Pieter Van der Heyden a partir de Pieter Bruegel, o velho. **Desídia**, da série **Sete Pecados Capitais**, 1558, 22,5 x 29,3 cm, gravura em metal, *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

Segundo a gravura de Pieter van der Heyden a partir de Pieter Bruegel, a Preguiça (*Desidia*) é uma mulher que dorme sobre um asno deitado (**Figura 67.1**). Uma criatura demoníaca, com aparência de um cão, ajusta o travesseiro sob a sua cabeça. Ao seu redor há três caracóis, os quais representam a preguiça por se moverem lentamente. Próximo da mulher, um ser aleijado, coberto com uma capa, puxa uma cama com rodas. Deitada sobre ela está uma pessoa doente, que tenta se alimentar com uma colher (**Figura 67.2**). No entanto, percebe-se que o prato sobre a sua barriga está vazio. Além disso, uma criatura com a aparência de um rato está ao seu lado, próxima da cama. Segundo Krzysztof Kruzal, essa

⁸² TRESIDDER, Jack, *op. cit.*, p. 41.

⁸³ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1996, p. 573.

imagem ilustra o dito popular flamenco “a ociosidade comanda o carro da pobreza”⁸⁴. Há outras criaturas macabras que seguram travesseiros para as pessoas dormirem e, no canto superior da imagem, há um grande relógio, o qual representa o desperdício de tempo ocasionado pela desídia. Na parte inferior da gravura, há a inscrição em latim: “A indolência dissipa a força; um longo período de indolência esgota a vitalidade.”⁸⁵



Figura 67.2: detalhe da obra **Desídia**

A figura de uma mulher dormindo sentada se repete no retrato da Acídia (*Acedia*) de Hieronymus Wierix a partir de Phillips Galle, além da gravura de Jacques Callot. No primeiro caso, a cabeça da mulher, a qual possui uma touca, está reclinada e apoiada sobre a sua mão esquerda (**Figura 68**). Ao redor de seu retrato, quatro *putti* dormem. Todos estão sentados e usam os braços para apoiarem as suas cabeças. No entanto, para que o cristão não seja abatido pela Acídia, deve ter a virtude da Disciplina. O texto bíblico, na parte inferior da gravura, faz uma exortação nesse sentido. “Aproxime-se dela (da Disciplina) com alma aberta, e siga-lhe os caminhos com todas as forças”⁸⁶. Para Jacques Callot, além de estar sentada, a Preguiça (*Pigritia*) apóia seus braços sobre as pernas (**Figura 69**). Mesmo presos por uma touca, seus cabelos estão desarrumados e suas roupas estão rasgadas. Dessa forma, ela tem a aparência de uma pessoa pobre, ou mesmo de uma serviçal. Atrás de si, há um asno deitado e ao seu lado há um demônio, na expectativa de levá-la para o Inferno. Essa interpretação é corroborada

⁸⁴ KRUZEL, Krzysztof. **Op. cit.**, p. 88.

⁸⁵ Tradução livre para: “*SEGNITIES ROBVR FRNGIT, OCIA LONGA NERVOS.*”

⁸⁶ Tradução livre para (ECLESIÁSTICO: 6, 26): “*Subijce humerum tuum et porta sapientiam, et ne acedieris vinculis eius.*”

pela imagem de outro demônio, o qual está voando acima de sua cabeça: ele carrega nas costas outra pessoa, puxada por suas pernas.



Figura 68: Hieronymus Wierix a partir de Phillips Galle. *Acedia*, da obra *VII Peccatorum Capitalium*, c. 1612, 17,8 x 12,8 cm, gravura em metal, *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

Figura 69: Jacques Callot. *Pigritia*, da série *Pecados Mortais* c. 1618-25, 57 x 75 cm, gravura em metal, *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

Segundo a Iconologia, de Cesare Ripa, a Acídia (*Accidia*) é uma velha mulher vestida com trapos de roupa, com um pano preto na cabeça. Ela está sentada sobre uma pedra e tem uma postura desleixada. Sua cabeça descansa sobre a mão esquerda e, com a direita, segura um peixe torpedo. Ela possui um lema: “*torpet iners*”, que significa lento, entorpecido. O peixe torpedo (*Torpedo sinuspersici*) é uma espécie que solta descargas elétricas na água, de modo a paralisar ou entorpecer (do verbo *torpescere*) seus predadores e presas. Ripa sustenta que a Acídia é uma velha, pois a força e a capacidade de trabalho diminuem com a idade. As roupas esfarrapadas indicam que a ociosidade produz a pobreza. O pano preto na cabeça significa que a mulher tem pensamentos não tem juízo. Já o peixe torpedo, por dar choques entorpecentes, não pode ser tocado e não tem valor comercial algum. Dessa forma, ele representa a aversão que a mulher tem ao trabalho, o que é ainda mais reforçado pelo seu

lema⁸⁷. De acordo com as publicações da *Iconologia*, as imagens da Acídia têm algumas diferenças. Por exemplo, na edição de 1613, impressa em Siena, a mulher está sentada de perfil e seu braço esquerdo se apóia na perna direita — nessa posição, seu corpo está se contorcendo (**Figura 70**). A flâmula com o mote está envolvendo a sua cabeça e ao redor da imagem há uma moldura decorada, com dois Faunos⁸⁸ — seres malignos com patas, orelhas e chifres de bode — servindo de atlantes. Já na edição inglesa, de 1709, a mulher é representada frontalmente e o braço esquerdo se apóia na perna esquerda. Além disso, a flâmula está ao seu lado e não acima de si (**Figura 71**). Entretanto, nos dois casos citados, o peixe torpedo é seguro pela mão direita, assim como a esquerda apóia a cabeça, conforme determinado no texto.



Figura 70: *Accidia*, imagem da obra *Nuova Iconologia overo descrizione dell'Imagini universali cavate dall'antichita*. Siena, 1613. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books> > Consulta em 12 maio 2014.

Figura 71: *Idelness*, imagem da obra *Iconologia, or Moral Emblems (...)*. Londres, Benj. Motte, 1709. Disponível em <<http://emblem.libraries.psu.edu> > Consulta em 14 ago. 2013.

Segundo Cesare Ripa, a Acídia é a preguiça de trabalhar, ao contrário do teólogo Tomás de Aquino, que a concebe como uma tristeza do espírito. No entanto, a Acídia de Ripa

⁸⁷ Tradução livre para: “An old hag clothed in rags, fitting in a careless posture upon a stone, leaning her head upon her left hand, with a torpedo fish on her knee. The motto is “torpet iners”. She leans her right elbow on her knee, including her head, which is bound about with a black cloth. She is described old, because at that age, strength and activity to work begin to fail; her rags denote that idleness produces poverty; the black cloth about her head signifies her senseless thoughts; the fish that so (...) the hand, whether it be touched with a cord or nett, that it is unfit for any business, shews her sloth and aversion to labor, intimated by the motto.” Disponível em <<http://emblem.libraries.psu.edu> > Consulta em 14 ago. 2013.

⁸⁸ Também chamados de Sátiros, eram símbolo da luxúria masculina e do prazer sexual na Antiguidade. A cristandade medieval, no entanto, os associou ao pecado e ao demônio.

vai ao encontro das representações de trabalhadoras domésticas dormindo no serviço, comuns na Holanda de meados do século 17. Na obra **A serviçal preguiçosa**, de Nicolaes Maes⁸⁹ (1634-1693), uma dona de casa está de pé no centro de uma cozinha e aponta para uma criada que está dormindo sentada. Ela deixou diversas louças sujas espalhadas no chão, além de não perceber que, atrás de si, um gato está comendo restos de comida (um pedaço de frango assado). A pintura tem fortes contrastes de luz e sombra: há focos luminosos clareando a patroa, a serviçal, as louças e o gato. No entanto, a escuridão as envolve como uma moldura, além de fazer uma separação com uma cena adjacente: duas senhoras conversam, no canto superior esquerdo da imagem. Esse tipo de representação de interior — em que há dois cômodos em planos diferentes — também ocorre na pintura **A serviçal adormecida**, de Johannes Vermeer.



Figura 72: Nicolaes Maes. **A serviçal preguiçosa**, 1655, 70 cm x 53 cm, óleo sobre tela, *The National Gallery, London*. Disponível em <<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings>> Consulta em 12 abr. 2014.

Figura 73: Johannes Vermeer. **A serviçal adormecida**, 1656-57, 87,6 cm x 76,5cm, óleo sobre tela, *The Metropolitan Museum of Art, NY*. Disponível em <<http://www.metmuseum.org>> Consulta em 14 abr. 2014.

⁸⁹ O pintor holandês é conhecido por suas obras representando cenas domésticas. Nelas, as mulheres cozinham, ensinam seus filhos e rezam, ou seja, apresentam um comportamento virtuoso. No entanto, o pintor representa também alguns vícios, como ocorre com a *Serviçal Preguiçosa*.

No canto direito da pintura, verifica-se parte do encosto de uma cadeira e uma porta semi-aberta, que deixa visível o cômodo ao fundo. Porém, ao contrário da pintura de Nicolaes Maes, não há personagens em segundo plano. A serviçal adormecida encosta seu cotovelo numa mesa, em vez de apoiá-lo no próprio joelho, como visto anteriormente. Há um tapete oriental cobrindo a mesa — que está desalinhado — e há ainda sobre ela um prato com frutas, uma jarra branca, além de uma taça com resto de bebida. Mesmo não havendo os atributos da Acídia, como o peixe torpedo, a imagem foi influenciada pela representação daquele pecado na Iconologia. Segundo Madlyn Milner Kahr, Vermeer trocou a velha mulher de Ripa por outra jovem, colocou-a apoiando a cabeça com a mão direita no lugar da esquerda e omitiu o peixe e o pergaminho com o mote. Porém, o chapéu preto da mulher, que representa a sua falta de juízo, é uma direta alusão ao pano preto na cabeça da Acídia de Ripa⁹⁰. Além disso, segundo a historiadora da arte, as maçãs na fruteira, além de atributo de Afrodite, a deusa do amor, seriam uma referência à queda do homem e ao pecado original. “Frutas, assim como bonitas cerâmicas, copos e utensílios de prata, são típicos símbolos da vaidade da satisfação mundana.”⁹¹ A importância da relação entre os livros de emblema e a pintura holandesa também é assinalada pela historiadora da arte Svetlana Alpers.

A descoberta da similaridade entre as ilustrações impressas nos livros de emblemas e as pinturas holandesas é de suma importância: os objetos, as ações das figuras e os cenários domésticos das pinturas holandesas tiveram suas contrapartes nas páginas dos livros populares⁹².

Em linhas gerais, o emblema pode ser definido como uma imagem (acompanhada de um texto e um título) cujo significado precisa ser decifrado. Entretanto, Alpers alerta que, mesmo sendo considerados enigmas visuais, os emblemas na Holanda foram exemplos de um saber mais compartilhado que oculto, ou seja, eram lugares-comuns. “Longe de serem totalmente ininteligíveis sem um exercício prévio, as imagens são captadas, expressas que são nas ações, roupas e cenários domésticos da sociedade holandesa.”⁹³ Dessa forma, a Preguiça — também chamada de Acídia ou Desídia — foi popularizada como uma mulher acompanhada de um asno, assim como uma serviçal que dorme sentada e que apóia a sua cabeça sobre a mão. A seguir, um quadro descreve as principais características da Preguiça, pela ordem em que cada obra foi analisada.

⁹⁰ KAHR, Madlyn Millner. *Vermeer's Girl asleep: a moral emblem*. Metropolitan Museum Journal, Vol. 6, 1972, p. 127. Disponível em: <www.metmuseum.org.> Consulta em: 10 mai. 2014.

⁹¹ Tradução livre para: “Fruits, as well as handsome pottery, glassware, and silver utensils, are typical symbols of the vanity of worldly satisfaction”. Ibid., p. 127.

⁹² APLERS, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa do século 17*. São Paulo: EDUSP, 1999, p. 411.

⁹³ Ibid., p. 413.

Autores	Descrição da Preguiça e seus atributos
Hans Burgkmair	Mulher jovem de pé e asno
Hans Ladenspelder	Mulher jovem dormindo em pé, apoiando a cabeça com a mão e asno
Georg Pencz	Mulher jovem alada de pé e asno
Heinrich Aldegrever	Mulher jovem sentada sobre o asno, com avestruz, macaco e lagosta
Van der Heyden após Bruegel	Mulher jovem dormindo sobre asno e caracol
Wierix após Galle	Mulher jovem dormindo apoiando a cabeça com a mão
Jacques Callot	Mulher jovem dormindo sentada, com asno e demônio
Cesare Ripa	Mulher velha sentada apoiando a cabeça com a mão e peixe torpedado
Nicolaes Maes	Mulher jovem (serviçal) dormindo sentada e apoiando a cabeça com a mão com louças espalhadas
Johannes Vermeer	Mulher jovem (serviçal) dormindo sentada e apoiando a cabeça com a mão, com frutas espalhadas e copo com resto de bebida.

3.6 Avareza: a velha sovina, o sapo e o lobo

Uma mulher com os olhos vendados, tendo como atributos um saco de dinheiro e um sapo. Essa descrição cabe a duas imagens da Avareza, cujos autores são os germânicos Hans Burgkmair e Georg Pencz, respectivamente. No primeiro caso (*Die Geitkait*), a mulher carrega uma grande sacola cheia de moedas e o sapo aparece entre as chamas, as quais ardem sob seus pés (**Figura 74**). No segundo (*Avaricia*), a personagem tem as mãos vazias, mas no chão há dois sacos, com moedas à mostra, além de um sapo logo à sua frente (**Figura 75**). Como ocorreu nas gravuras anteriormente descritas de Pencz, a mulher possui asas, no caso de morcego, e há elementos arquitetônicos clássicos ao fundo, como um arco redondo. Assim como as chamas (na obra de Burgkmair) são uma referência ao Inferno, as asas de morcego simbolizam o demônio. Os olhos vendados, por sua vez, indicam que a ambição desmedida por dinheiro provoca a cegueira. Segundo a tradição cristã, assim como a serpente, o sapo era relacionado à maldade, por ser um animal que expele veneno. Inclusive, acreditava-se que os

sapos eram companheiros das bruxas, as quais deviam que ser combatidas. No entanto, como o sapo representa a Avareza? Da mesma forma que o avarento guarda dinheiro em sacos, os sapos acumulam as secreções tóxicas em pequenas bolsas, as quais crescem nas suas costas.



Figura 74: Hans Burgkmair (o velho), **A Avareza**, c. 1510, 15,9 x 7,4 cm, xilogravura, Fonte: *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

Figura 75: Gerog Pencz, **Avaricia**, c. 1541, 8 x 5,2 cm, gravura em metal, *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

A Avareza, segundo Burgkmair e Pencz, são mulheres jovens. No entanto, em gravura de Pieter van der Heyden a partir de Pieter Bruegel, ela aparenta ser uma mulher madura. Sentada e com semblante sereno, ela pega moedas de um baú e as espalha sobre o seu vestido, de modo a contar a sua fortuna (**Figura 76.1**). Próximo aos seus pés há um grande sapo, além de diversos sacos de dinheiro. Do seu lado direito, um ser com corpo de homem e cabeça de lobo ergue um grande pote e derrama mais moedas no seu baú. No entanto, há uma grande rachadura nesse pote, o que provoca a perda de dinheiro. Cabe ressaltar que, mesmo sendo alguém que vive para acumular riquezas, o avarento também pode ser perdulário. Isso ocorre quando quer mostrar que tem dinheiro de sobra, a ponto de desperdiçá-lo. Na iluminura do francês Robinet Testard, descrita anteriormente, o avarento está montado sobre um lobo e deixa que várias moedas escorram de sua bolsa, numa atitude soberba. Voltando à descrição da imagem, atrás da mulher há uma precária cabana: é uma casa de agiotagem. Sentado atrás de uma grande mesa, na qual estão sacos de dinheiro e moedas espalhadas, o agiota negocia

com um pobre homem que estende um prato até ele. Atrás do usurário há uma ripa de madeira, onde diversas camisas estão penduradas. Fora da cabana, há uma grande tesoura que prende o corpo de um homem nu. (Figura 76.2).



Figura 76.1: Pieter Van der Heyden a partir de Pieter Bruegel, o velho. *Avaritia*, da série *Sete Pecados Capitais*, 1558, 22,5 x 29,3 cm, gravura em metal, *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.



Figura 76.2: detalhe da obra *Avareza*

Segundo Krzysztof Kruzal, as roupas penduradas representam o ditado popular “arrancar a camisa de alguém”⁹⁴, que significa explorar tanto o endividado, a ponto de tirá-lhe as roupas. Dessa forma, o homem nu, prestes a ser cortado ao meio pela tesoura, representa a cruel condição de quem se endivida com um agiota. Na parte inferior da imagem há ainda a inscrição em latim: “A ganância do usurário conhece alguma vergonha ou medo?”⁹⁵



Figura 77: Jacob Matham após Hendrik Goltzius. **Avareza**, da série **Os Vícios**, 1587, 21,8 x 14,5 cm, gravura em metal, *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

Figura 78: Jacques Callot. **Avaritia**, da série **Pecados Mortais** c. 1618-25, 57 x 75 cm, gravura em metal, *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

Na imagem anterior, a Avareza tem a aparência tranqüila e não se envergonha da sua ganância. No entanto, na gravura de Jacob Matham a partir de Hendrick Goltzius, ela é uma mulher desconfiada, que abraça a sua sacola de dinheiro (**Figura 77**). Ela caminha olhando para trás, com receio de estar sendo seguida. Além da sua grande sacola, ela também tem diversos sacos pequenos, presos por uma corda à sua roupa esfarrapada. Próximo ao seu pé direito, o sapo lhe acompanha. Na parte inferior da imagem, há uma mensagem em latim: “A avareza destrutiva, mesmo na abundância, diz estar sem recursos”⁹⁶. Dessa forma, apesar de

⁹⁴ KRUZEL, Krzysztof. **Op. cit.**, p. 50.

⁹⁵ Tradução livre para: “*QVIS METVS AVT PUDOR EST UNQVAM PROPERANTIS AVARI?*”

⁹⁶ Tradução livre para: “*Perdita Avarities, corrasis obrupta, vino Magnas inter opes (heu mihi) semper inops.*”

carregar muito dinheiro, a Avareza tem a aparência miserável. Isso demonstra que a ganância não traz a felicidade do indivíduo e, mais ainda, o torna cada vez mais decrépito. De forma semelhante, para Jaques Callot, a Avareza (*Avaritia*) é uma mulher velha, vestida com roupas igualmente velhas (**Figura 78**). Ela também segura uma sacola de dinheiro, e desconfiada, conta as suas moedas. Atrás de si, escondido na sua sombra, há um sapo encolhido. Ao seu lado, verifica-se a riqueza por ela acumulada: dois sacos de dinheiro — sendo que um deles está com as moedas aparentes — além de um baú. O demônio, que sobrevoa a sua cabeça, estica um dos braços na sua direção. Ele também segura um saco e demonstra querer dividir o dinheiro da Avareza consigo.



Figura 79: Hieronymus Wierix a partir de Phillips Galle. *Avaritia*, da obra *VII Peccatorum Capitalium*, c. 1612, 17,8 x 12,8 cm, gravura em metal, *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

Além de decrépita e desconfiada, a Avareza também é invejosa. No retrato de Phillips Galle, impresso por Hieronymus Wierix, ela olha com interesse uma transação financeira que dois meninos (*putti*) estão fazendo — ainda que possua uma bolsa de dinheiro (**Figura 79**). Ela está representada de perfil e tem os cabelos cobertos. Ao seu redor, os *putti* transportam ou contam moedas. No canto superior esquerdo da imagem, um menino se escora num adereço, enquanto entrega uma bolsa para outro que está abaixo dele. No canto superior

direito, outro menino parece receber uma bolsa, assim como o que está abaixo dele está contando moedas. Na parte inferior da imagem há um cartucho, cujo texto é do Livro dos Provérbios: “O que é ávido por lucro desonesto, transtorna a sua casa, mas o que odeia o suborno, esse viverá.”⁹⁷



Figura 80: *Avaricia*, imagem da obra *Nuova Iconologia overo descrizione dell'Imagini universali cavate dall'antichita*. Siena, 1613. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books> > Consulta em 12 maio 2014.

Figura 81: *Avarice*, imagem da obra *Iconologia, or Moral Emblems (...)*. Londres, Benj. Motte, 1709. Disponível em <<http://emblem.libraries.psu.edu> > Consulta em 14 ago. 2013.

A Avareza como uma mulher velha, além de doente, é descrita na Iconologia. Segundo Ripa, ela tem o rosto pálido e a sua dor faz com que coloque uma mão na barriga. Ela fixa os olhos na sua bolsa de dinheiro, a qual carrega com a outra mão. Ao seu lado não há um sapo, mas um lobo faminto. Ripa esclarece que a palidez da mulher vem de sua inveja, por ver outras pessoas mais ricas do que ela. Dessa forma, sua principal fonte de alegria só poderia ser a sua bolsa. Por causa de sua voracidade, o lobo representa os avarentos, pois são capazes de adquirir o que querem seja por bem ou por mal.⁹⁸ Na edição italiana de 1613, há uma imagem da Avareza (**Figura 80**). Ela está de pé, segura a bolsa de dinheiro com a mão direita

⁹⁷ Tradução livre para (PROVÉRBIOS: 15,27): “*Conturbat domum suam qui sectatur avaritiam: qui autem odit munera vivet.*”

⁹⁸ Tradução livre para: “*An old Woman, pale faced, lean and melancholy, her Pain makes her lay one Hand upon her Belly, yet seems to devour a Purse, with her Eyes, which she grasps in the other, accompanied only with an hungry starved wolf. Her Paleness proceeds from her Envy, that torments her, to see her Neighbor richer than herself. Her eyes are fixed on her Purse, it being her chief Delight. The wolf denotes voracious humor of the covetous, who would have others mens goods by hook or by crook.*” Disponível em <<http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripa0ii.htm>> Acesso em 01 ago. 2010, 15:30.

e tem um lobo atrás de si. No entanto, ela está com o colo desnudo, podendo-se observar os seus seios flácidos. Na edição de 1613 da *Iconologia*, as figuras possuem molduras, com ornamentos e atlantes, os quais estão do lado esquerdo e direito da imagem. Na edição inglesa, de 1709, a imagem da Avareza tem semelhanças com a de 1613, pois segura a bolsa com a mão direita, além de olhar fixamente para ela. Entretanto, ela já não aparece com os seios nus, ao contrário do que foi visto anteriormente (**Figura 81**).



Figura 82: Albrecht Dürer, **A Avareza**, 1507, 35 x 29 cm, óleo sobre madeira, *Kunsthistorisches Museum*, Viena. Disponível em <<http://www.wga.hu>> Consulta em 12 abr. 2014.

Figura 83: Paulus Moreelse, **Alegoria da Avareza**, 1621, 72 x 55 cm, óleo sobre tela, coleção particular. Disponível em <<http://www.wga.hu>> Consulta em 10 mar. 2014.

A personificação da Avareza como uma idosa — e de seios à mostra — pode ser verificada numa pintura de Albrecht Dürer, de 1507 (**Figura 82**). Trata-se de uma mulher desleixada, vestida com uma roupa vermelha e que deixa um seio flácido à mostra. Seus cabelos são grisalhos, sua pele é enrugada e há poucos dentes na sua boca. No entanto, ela está sorrindo, visto que segura um saco cheio de dinheiro. Outro exemplo de uma idosa avarenta está na pintura do holandês Paulus Moreelse, de 1620 (**Figura 83**). Na obra, a mulher está sentada numa mesa — com uma vela acesa e moedas espalhadas — acompanhada de uma criança. Com uma das mãos, ela segura uma pequena bolsa junto ao peito. Com a outra, pega um moeda e a coloca próximo ao fogo da vela. Ao contar dinheiro, ela ensina o vício da avareza para a criança. Entretanto, cabe observar que o menino também tem uma

atitude pecaminosa. Ele sorri para a mulher e com a ponta dos dedos toca uma moeda que está sobre a mesa, como se sorratamente fosse roubá-la. Assim sendo, da mesma forma que a mulher dá o mau exemplo, o menino demonstra que aprendeu a má lição.

Dos Sete Pecados Capitais, há quatro espirituais e três carnisais, sendo que a Avareza é o primeiro dos três últimos. Dessa forma, o dinheiro — que traz o prazer carnal para os avarentos — está presente em todas as representações analisadas. A busca por acumular riquezas pode até mesmo cegar, como foi visto nas obras de Hans Burgkmair e Georg Pencz. O sapo, por guardar veneno em bolsas nas costas e o lobo, por sua voracidade, foram os dois animais usados como atributo. As mulheres também constam em todas as imagens, sendo que podem ser jovens ou idosas. No segundo caso, há uma nítida relação entre a velhice e a mesquinhez, ou seja, o declínio físico é comparado à decadência moral. A Avareza também pode ocasionar outros vícios, como a Inveja, conforme visto no retrato de Wierix após Galle e também na descrição do pecado na Iconologia, de Ripa. A seguir, um quadro descreve as principais características da Avareza, segundo a ordem em que cada obra foi analisada.

Autores	Descrição da Avareza e seus atributos
Hans Burgkmair	Mulher jovem vendada, saco de dinheiro, sapo e labaredas de fogo nos pés
Georg Pencz	Mulher jovem vendada com asas de morcego, saco de dinheiro e sapo
Van der Heyden após Bruegel	Mulher jovem com saco de dinheiro e sapo
Matham após Goltzius	Mulher velha com saco de dinheiro e sapo
Jacques Callot	Mulher velha com saco de dinheiro e sapo
Wierix após Galle	Mulher jovem com saco de dinheiro
Cesare Ripa (edição 1613)	Mulher velha com seios nus, saco de dinheiro e lobo
Cesare Ripa (edição 1709)	Mulher velha com saco de dinheiro e lobo
Albrecht Dürer	Mulher velha com seios nus e saco de dinheiro
Paulus Moreelse	Mulher velha contando dinheiro com criança

3.7 Gula: a mulher gorda, o copo e o porco



Figura 84: Hans Burgkmair (o velho), **A Gula**, c. 1510, 15,9 x 7,4 cm, xilogravura, Fonte: *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

Assim como o dinheiro é a única alegria do avarento, a comida e a bebida são a razão de viver do guloso. Na gravura de Hans Burgkmair, a Gula (*Die Fresikeit*) é personificada por uma mulher gorda, que ergue um copo ornado com a mão direita e segura cartas de baralho com a esquerda (**Figura 84**). O decote do seu vestido deixa seus seios volumosos pronunciados. Aos seus pés, ela tem um porco sonolento e labaredas de fogo, as quais fazem referência ao inferno. O copo alto e decorado representa a sua imoderação por bebida alcoólica. Já as cartas indicam que a mulher possui outro vício: o jogo. Por ser um animal de grande tamanho e voracidade, o porco personifica a compulsão por comida. Além disso, por consumir restos de alimentos ou mesmo fezes, a sua carne é considerada impura para algumas religiões, como a judaica e a islâmica. Como afirma Juan Eduardo Cirlot, os porcos são “símbolo dos desejos impuros, da transformação do superior em inferior e do abismo amoral da perversão”⁹⁹. Na imagem de Burgkmair, o porco está dormindo, o que demonstra o torpor gerado pela digestão de comida em excesso.

⁹⁹ CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Editora Moraes, 1984, p. 472.



Figura 85: Hans Ladenspelder, **Gula**, 1543, 9 x 3,3 cm, xilografia, *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

Figura 86: Gerog Pencz, **Gula**, c. 1541, 8 x 5,2 cm, gravura em metal, *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

Segundo Hans Ladenspelder e Georg Pencz, a Gula é personificada por mulheres seminuas que tocam ou carregam jarros de vinho. No primeiro caso, a personagem é magra e está de perfil. Com a mão esquerda ela ergue uma taça e, com a direita, toca uma jarra. Há somente um pano cobre a sua genitália (**Figura 85**). Cabe destacar a semelhança dessa representação com a de Baco ou Dionísio. Deus do vinho e da embriaguez, ele é representado seminuo, erguendo taças de vinho ou cachos de uva. Já na imagem de Pencz, a Gula segura um ramo com folhas de videira, que é outro atributo de Baco (**Figura 86**). Entretanto, ela é uma mulher gorda e abraça a jarra de vinho, ao contrário da Gula de Ladenspelder, que é magra e somente toca o recipiente. Ao fundo, como é de costume na sua série dos pecados mortais, há elementos arquitetônicos clássicos, como o arco redondo. Um porco, que se alimenta de fezes, está próximo aos seus pés. Dessa forma, a imoderação por bebida alcoólica é comparada à imundície do animal, capaz até de ingerir excrementos. Na parte inferior da imagem, há a inscrição atemorizante: “Gula. Mato muita gente.”¹⁰⁰

¹⁰⁰ Tradução livre para: “GULA. INNUMEROS OCCIDIT”



Figura 87: Heinrich Aldegrever, **Gula**, da série **Os Vícios**, c. 1552, 10,2 x 6,1 cm, gravura em metal, *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

A Gula, de Heinrich Aldegrever, está sentada sobre um grande porco (**Figura 87**). Na sua bandeira, está estampada a figura de um ouriço. Já no seu escudo há um gato e, pousada sobre essa arma, há também uma coruja. Ao fundo da imagem, percebe-se um obelisco egípcio. Segundo a tradição católica medieval, o ouriço pode personificar tanto a avareza quanto a gula. De acordo com Chevalier e Gheerbrant, a explicação para isso vem do seu hábito de “rolar sobre os figos, as passas e as maçãs que encontra ou derruba”¹⁰¹. Depois, com os frutos espetados em seus espinhos, ele esconde-se “nos ocos das árvores para entesourar essas riquezas e alimentar com elas seus filhotes”¹⁰². Tanto o gato quanto a coruja são exímios caçadores, tendo grande capacidade de conseguir alimento farto. No primeiro caso, mesmo que domesticados, esses felinos usam de sua agilidade e destreza para caçarem ratos. As corujas, por sua vez, têm garras afiadas e uma visão privilegiada, capazes de enxergarem no escuro as suas presas. No entanto, esses animais têm também um simbolismo negativo na cultura cristã. Por sua sensualidade, o gato pode ser identificado como a encarnação do próprio Satã. Já a coruja, por seus hábitos noturnos, é ligada às trevas e à morte, sendo

¹⁰¹ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Op. cit.*, p. 668.

¹⁰² *Ibid.*, p. 668.

considerada a guardiã dos cemitérios. Além disso, os dois animais também eram associados aos rituais de bruxaria na Idade Média.¹⁰³ Como foi dito anteriormente, no fundo da imagem há um obelisco egípcio. Símbolo do deus Rá, a construção representa o comportamento herético dos pecadores, que adoram ídolos e não temem a Deus. Cabe destacar que, na Praça de São Pedro, no Vaticano, também há um obelisco — mas com uma cruz no topo. Nesse caso, a construção simboliza a vitória do cristianismo sobre o paganismo. Por fim, na parte inferior da gravura há também a mensagem: “O perverso vício do prazer neutraliza, pela gula, os sentidos aguçados e proporciona ao seu aprendiz alegrias vãs”¹⁰⁴. Dessa forma, a gula distrai o homem com alegrias tolas e faz com que se afaste de Deus.



Figura 88.1: Pieter Van der Heyden a partir de Pieter Bruegel, o velho. **Gula**, da série **Sete Pecados Capitais**, 1558, 22,5 x 29,3 cm, gravura em metal, *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

Segundo Pieter Bruegel, em gravura de Pieter van der Heyden, a Gula é uma mulher gorda que bebe diretamente de uma jarra (**Figura 88.1**). Ela está de pé sobre um porco e tem ao seu lado um ser com a cabeça de suíno. Ele segura um copo e ergue o braço pedindo a ela mais bebida. Há uma grande mesa em que mulheres nuas e demônios comem e bebem exageradamente. No canto esquerdo da imagem, um homem vomita do alto de uma ponte e tem a sua cabeça empurrada por um demônio encapuzado. Seu vômito quase atinge outro

¹⁰³ TRESIDDER, Jack. *Op. cit.*, p. 55.

¹⁰⁴ Tradução livre para: “*Inglunie sensus hebetat Gula foeda safgates Parturies comiti gaudia vana suo*”.

guloso, que está afundando no rio (**Figura 88.2**). No canto inferior direito, um monstro está comendo um peixe e sua barriga acaba por estourar, tamanha é a sua gula. Próximo a ele, um cachorro ataca um ser demoníaco pelas costas, a fim de derrubar a sua comida no chão para devorá-la (**Figura 88.3**). Na parte inferior da imagem, há o conselho para o cristão: “a bebedeira e a comilança devem ser evitadas”¹⁰⁵.



Figura 88.2: detalhe da obra **Gula**



Figura 88.3: detalhe da obra **Gula**

Na gravura de Jacob Matham após Hendrik Goltzius, a Gula também é uma mulher obesa, que se veste com roupas esfarrapadas. Sua enorme barriga e seus seios estão à mostra. Ela ergue com a mão esquerda um prato de comida e com a direita segura a alça de um jarro. Além disso, ela olha desconfiada para o lado, como se temesse perder a comida para alguém. Um porco peludo e com dentes afiados está aos seus pés. O animal também volta a sua cabeça

¹⁰⁵ Tradução livre para: “*EBRIETAS EST VITANDA INGLVVIESQUE CIBORVM*”.

para o lado, tal como a mulher (**Figura 89**). Na parte inferior da imagem há a inscrição: “quantos desastres a mesa lauta e esplêndida da gula ocasiona, ocasionou e ocasionará.”¹⁰⁶ Dessa forma, a mensagem alerta que a fartura de comida pode parecer boa, mas na verdade leva o homem à sua ruína espiritual. Segundo Jacques Callot, a Gula também se veste de forma desleixada. Ela arregaçou as mangas de sua camisa e tem sandálias nos pés. No entanto, ela não é uma mulher gorda, como visto anteriormente. Na mão esquerda, ela carrega uma garrafa de vinho e, na direita, ergue uma taça de boca larga, como se fizesse um brinde. Atrás de si, na sua sombra, há um porco deitado se alimentando de fezes espalhadas pelo chão. O demônio, que está sobre sua cabeça, vai ao encontro da taça, querendo tomar a sua bebida (**Figura 90**).



Figura 89: Jacob Matham a partir de Hendrik Goltzius. **Gula**, da série **Os Vícios**, 1587, 21,8 x 14,5 cm, gravura em metal, *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

Figura 90: Jacques Callot. **Gula**, da série **Pecados Mortais** c. 1618-25, 57 x 75 cm, gravura em metal, *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

Na gravura de Phillips Galle, impressa por Hieronymus Wierix, a Gula está representada frontalmente e tem a face gorda. Com a mão direita segura um copo, o qual está cheio de bebida. Seu semblante é sério e ela parece olhar na direção de dois *putti*, os quais

¹⁰⁶ Tradução livre para: “*Lauta Gula facies et Splendida mensa Lyai, Heu quot precipites dat, dedit, atq(ue) dabit.*”

estão bebendo. No canto superior direito da imagem, há um menino comendo vorazmente coxas com pés de galinhas. Abaixo deste, outro está até mesmo vomitando, por excesso de comida ingerida. Cabe destacar que não há animais usados como emblemas, mas somente objetos (**Figura 91**). No texto abaixo do retrato, há uma passagem do Evangelho de Lucas: “Tomem cuidado para que vocês não fiquem insensíveis por causa da gula e da embriaguez.”¹⁰⁷



Figura 91: Hieronymus Wierix a partir de Phillips Galle. **Gula**, da obra **VII Peccatorum Capitalium**, c. 1612, 17,8 x 12,8 cm, gravura em metal, *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

Na descrição da Iconologia, a Gula é uma mulher com um pescoço longo, tal como uma garça, além de possuir o ventre volumoso. Ela se veste com um vestido castanho avermelhado e tem um porco deitado aos seus pés. Segundo Ripa, a sua barriga avantajada denota gula, pois o ventre seria o seu próprio deus. A cor ferruginosa da sua roupa significa que, assim como o ferro se oxida, a mulher também se destrói ao comer em excesso. O porco

¹⁰⁷ Tradução livre para (LUCAS: 21, 34): “Attendite vobis ne forte graventur corda vestra in crapula et ebrietate.”

também personifica o vício da gula¹⁰⁸. Na edição italiana de 1645, a Gula se veste com uma longa túnica, o qual cobre todo o seu corpo. Ela está de braços abertos e tem um pescoço comprido, como uma garça. Essa ave se caracteriza pela grande diversidade de alimentos que consome, desde sementes e plantas a pequenos insetos. Assim sendo, ela também personifica a gula. Cabe destacar que o porco não está presente nessa imagem, mesmo constando na descrição do texto (**Figura 92**). Na edição inglesa de 1709, ao contrário, o animal está dormindo aos pés da Gula. A mulher não tem o pescoço exageradamente longo, como ocorre na imagem anterior. Entretanto, ela segura uma coxa de galinha com a mão direita, sinal de sua imoderação por comida. A sua barriga, além de proeminente, está à mostra, assim como os seus seios. Dessa forma, a mulher demonstra o seu descuido com a aparência, visto que só pensa em comer. No fundo da imagem ainda há uma casa, cuja chaminé exala grande quantidade de fumaça, o que pode demonstrar que os seus ocupantes cozinham (**Figura 93**).



Figura 92: Gula, imagem da obra *Iconologia ovvero descrizione dell'Imagini universali cavate dall'antichit*. Veneza, 1645. Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Figura 93: Gula, imagem da obra *Iconologia, or Moral Emblems (...)*. Londres, Benj. Motte, 1709. Disponível em <<http://emblem.libraries.psu.edu>> Consulta em 14 ago. 2013.

¹⁰⁸ Tradução livre para: "A woman in a russet gown, with a long crane's neck, and a pretty big belly; a Hog lying by her. The belly denotes gourmandizing, as making her belly her god. The rusty, or russet-gown, shews that as rust eats iron, so does the glutton devour his substance. The hog imports gluttony". Disponível em <<http://emblem.libraries.psu.edu/>> Acesso em 01 ago. 2010, 15:30.



Figura 94: Jan Steen, **Os efeitos da intemperança**, 1663/65, 76 x 106,5 cm, óleo sobre madeira, *The National Gallery*, Londres. Disponível em <<http://www.nationalgallery.org.uk>> Consulta em 14 fev. 2014.

A figura do suíno e a confusão provocada pelos maus hábitos alimentares estão representadas na pintura do holandês Jan Steen, intitulada **Os efeitos da intemperança** (Figura 94). Cabe destacar que o pecado da gula é também conhecido como intemperança, ou seja, a falta de moderação ao comer ou beber. No canto inferior esquerdo há alimentos como pão, queijo e frutas espalhados pelo chão, além de uma jarra de bebida derrubada. A desordem generalizada está patente no comportamento das pessoas, como uma mulher que dorme sentada, além de outra que, ajoelhada, dá bebida em uma taça de vinho para um papagaio. A primeira veste uma toca branca, a qual se torna um ponto de atração visual na pintura. Além disso, a que está de joelhos e veste roupas claras, representa uma linha diagonal na direção daquela que dorme. As crianças também possuem um comportamento condenável. Duas delas alimentam um gato com comida de humanos e outra furta a bolsa da mulher adormecida. Um porco está no centro da composição fuçando uma rosa atirada por um menino, que está por trás dele. Essa atitude ilustra o ditado holandês “atirar flores aos porcos”, que significa ter um comportamento insensato.¹⁰⁹ Ao fundo da imagem, no canto direito, há também uma jovem sentada no colo de um homem. Ela segura uma taça com a sua mão direita. É uma típica cena de lascívia, também relacionada à imoderação com bebida e

¹⁰⁹ Disponível em <<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-steen-the-effects-of-intemperance>> Acesso em 14 fev. 2014.

comida. No entanto, o pior efeito da intemperança seria o mau comportamento das crianças, demonstrando que o vício passa de uma geração à outra.

Assim como foi visto na pintura acima, as mulheres são fundamentais na imagem retórica da Gula. Elas estão presentes em todos os exemplos anteriormente analisados e, em geral, são gordas. Seus atributos mais comuns são o copo e a jarra de vinho e o porco é o animal mais associado a ela. No entanto, o ouriço, o gato, a coruja e a garça também apareceram, visto que são também reconhecidos por seu comportamento voraz. Assim como a Avareza, a Gula pode ser representada com vestes esfarrapadas, demonstrando que a intemperança produz o desleixo físico, além de moral. A seguir, um quadro descreve as principais características da Gula, conforme analisado anteriormente.

Autores	Descrição da Gula e seus atributos
Hans Burgkmair	Mulher gorda com copo, cartas de baralho, porco e labaredas de fogo aos pés
Hans Ladenspelder	Mulher magra seminua com jarro e taças de vinho
Georg Pencz	Mulher gorda alada com jarro, segurando ramo com folhas de videira e porco comendo fezes.
Heinrich Aldegrever	Mulher sentada num porco, segurando uma bandeira com figura de ouriço e escudo com gato e coruja. Há um obelisco ao fundo da imagem.
Van der Heyden após Bruegel	Mulher gorda com jarra de vinho e porco
Matham após Goltzius	Mulher gorda com prato, jarra de vinho e porco
Jacques Callot	Mulher jovem com taça, jarra de vinho e porco comendo fezes.
Wierix após Galle	Mulher gorda com copo na mão.
Cesare Ripa (edição 1645)	Mulher com ventre inchado e pescoço de garça.
Cesare Ripa (edição 1709)	Mulher de roupas esfarrapadas, com seios e ventre inchado a mostra, segurando coxa de galinha e com porco a seus pés.
Jan Steen	Uma mulher está dormindo enquanto outra dá bebida alcoólica a um papagaio. Crianças alimentam um gato ou jogam flores a um porco.

3.8 Luxúria: a jovem sensual, o pássaro, o crocodilo e o bode



Figura 95: Hans Burgkmair (o velho), **A Luxúria**, c. 1510, 15,9 x 7,4 cm, xilogravura, Fonte: *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

Figura 96: Gerog Pencz, **Luxúria**, c. 1541, 8 x 5,2 cm, gravura em metal, *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

Um homem agarra uma mulher pela cintura e a beija ardentemente no rosto (**Figura 95**). Essa breve descrição refere-se à imagem da Luxúria (*Unkeisch*), do germânico Hans Burgkmair. Além de um justo decote, que deixa o seu busto pronunciado, a mulher tem longos cabelos soltos. Cabe destacar que, na maior parte das alegorias analisadas do autor, as mulheres têm o cabelo preso. Ainda que estivessem soltos, como na imagem da Soberba, eram mais curtos. Dessa forma, pode-se inferir que os longos cabelos — assim como um grande adereço de cabeça — são sinais de permissividade sexual. O comportamento do casal é condenável, visto que aos seus pés já queimam as chamas do inferno. Se, para Burgkmair, a Luxúria é representada por um casal trocando afagos, para Georg Pencz, ela é uma mulher alada com atributos do deus Cupido — ou Eros para os gregos (**Figura 96**). Esse deus é reconhecido por carregar arco e flechas, sendo que, o ferimento causado por suas setas,

desperta a paixão em suas vítimas.¹¹⁰ Dessa forma, a Luxúria de Pencz ergue um coração perfurado com a mão esquerda e, com a direita, sustenta uma flecha com a ponta flamejante. Ao contrário das demais alegorias de Pencz, as quais são representadas frontalmente ou de perfil, a Luxúria está de costas. Mesmo assim, ela tem o olhar direcionado ao espectador da imagem e as suas roupas deixam marcada a sua região glútea. Além desses claros sinais de permissividade sexual, ainda há um touro a seus pés, o qual levanta a cabeça na sua direção. Em várias sociedades antigas, o animal era venerado como um símbolo de potência sexual. Tanto que Moisés, ao condenar a adoração do Bezerro de Ouro (ÊXODO: 32), buscava afastar dos judeus a antiga tradição semítica do culto ao touro.¹¹¹ Por fim, na parte inferior da gravura, há ainda a inscrição sobre a Luxúria: “Eu devasto tudo”¹¹².



Figura 97.1: Pieter Van der Heyden a partir de Pieter Bruegel, o velho. **Luxúria**, da série **Sete Pecados Capitais**, 1558, 22,5 x 29,3 cm, gravura em metal, *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

Segundo Pieter Bruegel, em gravura de Pieter Van der Heyden, a Luxúria é uma mulher nua que está sentada no colo de um demônio (**Figura 97.1**). Com cara de crocodilo, ele beija a sua boca e toca um dos seus seios. Ela parece gostar das carícias, visto que apóia o

¹¹⁰ A figura de Cupido tornou-se um símbolo do dia de São Valentim, considerado padroeiro do amor e do casamento em muitos países nórdicos. Comemorada em 14 de fevereiro, data da morte do santo, a festividade originou-se de rituais pagãos de fertilidade e fartura no período romano.

¹¹¹ TRESSIDER, Jack. **Op cit.**, p. 336.

¹¹² Tradução livre para “*EGO VEMIS OMNIA VASTO*”.

seu braço direito nos ombros da criatura. O casal está sentado em frente a uma árvore oca, assemelhada a uma cabana. Do seu interior, outro ser demoníaco oferece-lhes bebida em uma bandeja. No encosto da cadeira em que se sentam, há um galo empoleirado. Na tradição católica, essa ave pode representar a vigilância do bem contra o mal, como ocorre nos cata-ventos em forma de galo, no alto das igrejas.¹¹³ No entanto, o animal também pode personificar a virilidade e a luxúria, como ocorre na imagem.



Figura 97.2: detalhe da obra **Luxúria**

Atrás do casal, há uma espécie de procissão, encabeçada por um tocador de gaita de foles. Montado num monstro e com uma placa na cabeça, um homem nu é açoitado por criaturas macabras que acompanham o cortejo. Logo atrás, na multidão, vem uma mulher nua com os braços presos (**Figura 97.2**). Segundo Krzysztof Kruzel, essa cena representa uma típica punição de adúlteros, segundo os costumes medievais. A placa na cabeça do homem tem o objetivo de divulgar todos os seus delitos cometidos.¹¹⁴ Na parte inferior da imagem, há diversas criaturas em posições libidinosas. Por exemplo, no canto esquerdo, uma delas está deitada com as pernas abertas e tem uma vagina à mostra. Do lado oposto, um ser encapuzado está sentado com o genital descoberto. Entretanto, ele segura uma faca com a mão esquerda, além de um pênis decapitado, com a direita (**Figura 97.3**). Para Kruzel, isso representa os efeitos devastadores da luxúria. A busca por prazer sexual é tamanha, que provoca no pecador até a sua auto-castração.¹¹⁵ Na parte inferior da gravura, o texto reforça a idéia de que a

¹¹³ TRESSIDER, Jack. *Op cit.*, p. 156.

¹¹⁴ KRUZEL, Krzysztof. *Op. cit.*, p. 60.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 60.

devassidão abate o homem: “A luxúria esgota a força do homem e enfraquece seus membros.”¹¹⁶



Figura 97.3: detalhe da obra **Luxúria**

Na gravura de Phillips Galle, impressa por Hieronymus Wierix, a Luxúria possui um semblante malicioso (**Figura 98**). Seu rosto está em posição de três quartos, seus olhos se voltam para o espectador e ela esboça um leve sorriso. Seu cabelo está trançado e decorado com pétalas de flores, as quais representam a sua paixão carnal. Além disso, ela acaricia a cabeça e os chifres de um bode, um símbolo de potência sexual. Ao seu redor, os *putti* não possuem atributos, apenas olham uns para os outros. Na parte inferior da imagem, há um trecho do Livro de Eclesiástico em tom de advertência: “a dor de um instante faz esquecer os maiores prazeres; com a morte do homem, todos os seus atos serão desvendados.”¹¹⁷ O bode como atributo da Luxúria também aparece na imagem de Jacques Callot. Para o gravador francês, ela é uma jovem mulher, cujo corpo é envolvido apenas por um pano (**Figura 99**). Seus seios estão nus e suas pernas obedecem a posição do *contrapposto*, ou seja, uma delas está flexionada, enquanto a outra dá sustentação ao seu peso. A sua mão esquerda está graciosamente na cintura, assim como a direita sustenta um pequeno pássaro. Ao seu lado, um bode peludo de longos cornos a observa de maneira ativa. O demônio, por sua vez, voa sobre a sua cabeça e toca em seus cabelos, como se fizesse brincadeiras.

¹¹⁶ Tradução livre para: “*Luxuria enervat vires, effoeminat artus.*”

¹¹⁷ Tradução livre para (ECLESIÁSTICO: 11, 29): “*Malitia horae oblivionem facit luxuriae magna: in fine hominis denudatio operum illius.*”



Figura 98: Hieronymus Wierix a partir de Phillips Galle. **Luxúria**, da obra *VII Peccatorum Capitalium*, c. 1612, 17,8 x 12,8 cm, gravura em metal, *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

Figura 99: Jacques Callot. **Luxúria**, da série *Pecados Mortais* c. 1618-25, 57 x 75 cm, gravura em metal, *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

Na Iconologia, a Luxúria (*Lussuria*) é uma jovem nua, a qual possui cabelos ondulados. Ela está montada num crocodilo e carrega uma perdiz nas mãos. Segundo Cesare Ripa, ela está nua porque a devassidão ocasiona o desperdício de seus bens materiais, além de destruir a sua alma. Já o crocodilo, por sua fecundidade, representa a Luxúria.¹¹⁸ Cabe destacar que Ripa não explica o porquê da perdiz estar relacionada ao pecado. No entanto, a ave já foi associada à deusa Afrodite na Grécia antiga, tornando-se um símbolo de fertilidade.¹¹⁹ Nas imagens das edições de 1613 e de 1709, a Luxúria ergue a perdiz com as duas mãos e o crocodilo abre a sua enorme mandíbula (**Figura 100**). No primeiro caso, não há

¹¹⁸ Tradução livre para: "A young Damsel, with her hair finely curled, in a manner naked: sits on a crocodile, and makes much of a Partridge. Naked, because Luxury squanders away the Goods of Fortune, and destroys those of the soul. The crocodile, for her fecundity, denotes Luxury; and her teeth, tied to the right arm, excite Lust, as tis said." Disponível em <<http://emblem.libraries.psu.edu/>> Acesso em 01 ago. 2010, 15:30.

¹¹⁹ Considerava-se, inclusive, que a carne da perdiz era um estimulante sexual. Além disso, alguns escritores cristãos, como São Jerônimo, relacionaram o seu piado à tentação do demônio. In: TRESSIDER, Jack. *Op cit.*, p. 268.

figuras de fundo, porém há uma moldura com dois atlantes e ornatos envolvendo a imagem. Já na edição inglesa, de 1709, há uma paisagem representada em segundo plano, com árvores, montanhas e nuvens (**Figura 101**).



Figura 100: Luxúria, imagem da obra *Nuova Iconologia overo descrizione dell'Imagini universali cavate dall'antichita*. Siena, 1613. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books> > Consulta em 12 maio 2014.

Figura 101: Luxúria, imagem da obra *Iconologia, or Moral Emblems (...)*. Londres, Benj. Motte, 1709. Disponível em <<http://emblem.libraries.psu.edu> > Consulta em 14 ago. 2013.

Como atributo da Luxúria, o crocodilo apareceu apenas uma vez — na obra de Bruegel, impressa por Van der Heyden. Na imagem, uma mulher devassa está sentada no colo de um ser com a cabeça do réptil. No entanto, é importante ressaltar que o bode, presente em duas obras analisadas anteriormente, é um atributo da Libido (*Libidine*) na Iconologia. De acordo com Ripa, esse pecado é personificado por uma bela mulher de cabelos negros e crespos. Ela tem os olhos brilhantes, o nariz empinado, além de segurar o escorpião com uma das mãos. Ao seu lado há uma videira com uvas, além de um bode, os quais são emblemas daquele vício. A postura da mulher aparenta preguiça, o que provoca a libido.¹²⁰ Na imagem da edição de 1645, ela está sentada e apóia a cabeça com a mão esquerda — tal como a alegoria da Preguiça da Iconologia. Ao seu lado, o bode a observa e a videira está ao fundo. O escorpião, por sua vez, é erguido pela sua mão direita. Segundo a tradição cristã, o animal

¹²⁰ Tradução livre para: “A pretty handsom lady, with coarse Black hair, plaited about her Temples; sparkling wantom Eyes; her Nose turning upward; leaning upon her Elbow; a Scorpion in her Hand; a He-goat by her side, and a Vine with Grapes. The Scorpion is na Emblem of Lust, as is the Goat. Her Posture denotes Idleness, which foments Lust.(...)” Disponível em <<http://emblem.libraries.psu.edu/> > Acesso em 01 ago. 2010, 15:30.

representa a traição e o castigo e, assim como a serpente, é considerada uma criatura demoníaca.¹²¹ Na edição de 1709, a imagem possui diferenças em relação à anterior. Por exemplo, a mulher tem um dos seios à mostra e o bode, com longos chifres, agarra a sua perna direita. De forma nítida, o animal investe sexualmente contra ela.



Figura 102: Libido, imagem da obra *Iconologia overo descrizione dell'Imagini universali cavate dall'antichit.* Veneza, 1645. Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Figura 103: Libido, imagem da obra *Iconologia, or Moral Emblems (...)*. Londres, Benj. Motte, 1709. Disponível em <<http://emblem.libraries.psu.edu>> Consulta em 14 ago. 2013.

Ainda segundo Ripa, o vinho é um emblema da Libido, visto que “*Sine Cerere et Baccho friget Venus*”.¹²² Esse provérbio latino pode ser traduzido como “Sem Ceres e Baco Vênus esfria.”¹²³ Para os romanos, assim como Baco é o deus do vinho, Vênus é a deusa do amor. Já Ceres é a divindade da agricultura — inclusive, a palavra cereal deriva do seu nome. Portanto, a frase significa que não há o amor sem comida e sem vinho, ou seja, eles são estimulantes da libido. O tema de Vênus entre Baco e Ceres tornou-se muito popular na Holanda. Por exemplo, o pintor e gravador Hendrick Goltzius, que também realizou uma série de gravuras sobre os vícios mortais, fez a obra *Sine Cerere et Libero friget Venus* (**Figura 104**). Na imagem, Vênus está parcialmente deitada e tem os seios e a barriga desnudos. Do

¹²¹ TRESSIDER, Jack. *Op cit.*, p. 128.

¹²² Tradução livre para: “(...) *The Vine is a Token of Lust, for ‘Sine Cerere et Baccho friget Venus.’*” Disponível em <<http://emblem.libraries.psu.edu/>> Acesso em 01 ago. 2010, 15:30.

¹²³ O provérbio foi originado da comédia *O Eunuco*, do dramaturgo romano Terêncio (185 a.C. – 159 a.C.). In: ABREU, Estela dos Santos; LACERDA, Helena da Rosa Cortes; LACERDA, Roberto Cortes. **Dicionário de Provérbios: francês, português e inglês**. São Paulo: Editora UNESP, 2004, p. 215.

seu lado esquerdo, um homem com chifres e uma jovem lhe oferecem frutas, os quais são a representação de Baco e Ceres. Do outro lado, o Cupido sustenta uma tocha de fogo e tem uma das asas acariciadas por Vênus. Há um verdadeiro jogo de olhares na imagem. Enquanto Baco e Ceres olham fixamente para Vênus — que corresponde inclinando a cabeça na direção de ambos — o Cupido volta seu olhar para trás, colocando o espectador da obra como um participante da cena. Os tons de cinza predominam na pintura, como se simulassem a técnica da gravura. No entanto, há também leves toques rosados, como na pele dos personagens, as quais refletem a luz da tocha. Além disso, os lábios de cada um deles têm a cor avermelhada, tal como o fogo. Dessa forma, todos estão unidos pela chama de Cupido, ou seja, pela libido.



Figura 104: Hendrik Goltzius. *Sine Cerere et Libero friget Venus*, 1600-1603, 105 x 80 cm, tinta e óleo sobre tela, *Philadelphia Museum of Art*. Disponível em <<http://www.philamuseum.org>> Consulta em 10 jun. 2014.

Conforme verificado anteriormente, a Luxúria foi personificada por mulheres praticamente nuas. Os animais com chifres, como o bode e o touro, foram os atributos mais comuns. No entanto, o galo, o crocodilo e a perdiz também apareceram. Houve representações de deuses pagãos, como Cupido, Baco e Ceres, assim como a associação entre a Gula e a Luxúria. Percebeu-se também uma nítida ligação entre este pecado e a Libido, conforme as descrições e imagens da Iconologia. Por fim, os quadros a seguir descrevem as principais características da Luxúria e da Libido, além dos seus atributos.

Autores	Descrição da Luxúria e seus atributos
Hans Burgkmair	Homem beija mulher jovem com labaredas de fogo aos seus pés.
Georg Pencz	Mulher jovem alada de costas, segurando uma flecha e um coração ferido, tendo um touro a seu lado.
Van der Heyden após Bruegel	Mulher sentada no colo de um ser com cabeça de crocodilo. Há um galo próximo de si.
Wierix após Galle	Mulher com olhar malicioso acaricia os chifres de um bode.
Jacques Callot	Mulher jovem seminua com pássaro, bode e demônio.
Cesare Ripa (edição 1613)	Mulher jovem nua segurando uma perdiz e sentada num crocodilo.
Cesare Ripa (edição 1709)	Mulher jovem nua segurando uma perdiz e sentada num crocodilo. Paisagem ao fundo.

Autores	Descrição da Libido e seus atributos
Cesare Ripa (edição 1645)	Mulher jovem sentada e apoiando a mão na cabeça. Escorpião e bode como atributos.
Cesare Ripa (edição 1709)	Mulher jovem sentada e apoiando a mão na cabeça. Escorpião e bode como atributos.
Hendrick Goltzius	Mulher seminua (Vênus) recebe comida de um homem (Baco) e de uma mulher jovem (Ceres) com objetivo de estimular-lhe a libido (chama do Cupido).

Após analisar imagens de cada um dos Sete Pecados Capitais, cabe destacar uma obra em que eles aparecem novamente juntos. Trata-se de uma raridade, produzida na oficina do germânico Paul Fürst.¹²⁴ Se, na Idade Média, eram comuns as representações dos vícios em conjunto, após o século 16, elas se tornaram escassas. Desde então, os artistas preferiram representá-los individualmente em séries de gravuras, como foi visto ao longo deste capítulo. Na imagem em questão, os vícios estão num pódio de sete lugares, cada qual identificado pelo seu nome e atributo (**Figura 105**). No canto inferior esquerdo, a Soberba (*Superbia*) é uma

¹²⁴ Paul Fürst (1605-1666) foi um importante editor e vendedor de livros, o qual possuiu uma oficina de impressão na cidade de Nuremberg.

mulher ricamente vestida, que observa o reflexo do seu rosto num espelho arredondado. Logo abaixo do seu nome, percebe-se outro espelho com um rosto refletido, decorado com penas de pavão. No degrau seguinte, há uma idosa, roendo um osso com a mão direita e segurando uma serpente com a esquerda. É a Inveja (*Invidia*), que também tem como atributo o cão. A Avariza (*Avaritia*) é uma mulher com dois chifres, que abraça um saco de moedas. Mesmo com muito dinheiro, ela se veste com uma roupa esfarrapada. Abaixo do seu nome, há a figura do sapo. No topo do pódio, a Ira é um aguerrido soldado. Vestido com uma armadura metálica, ele ergue uma espada com a mão direita e uma tocha de fogo com a esquerda. A seguir, a Preguiça (*Pigritia*) é uma mulher de semblante triste, que tem os braços cruzados. Abaixo do seu nome, está o asno. No degrau abaixo, a Gula ergue uma taça com comida e também segura uma jarra de bebida. A sua voracidade condiz com a figura do porco, que está logo abaixo dela. Por fim, a Luxúria é uma bela jovem, com os seios desnudos e tendo apenas um lençol cobrindo a genitália. Ela tem um pássaro pousado na sua mão e a cabeça de um bode abaixo de si. Cabe destacar a decoração do centro do pódio, com volutas e representações de demônios. Além disso, acima das personificações dos vícios, há também um arco feito com labaredas de fogo, representando o caráter infernal da imagem.



Figura 105: Oficina Paul Fürst. **Os Sete Pecados Capitais**, 1635, 30,8 x 37,8 cm, gravura em metal. In: *The seven deadly sins*. Warsaw: Royal Castle in Warsaw; International Cultural Centre in Cracow, 2006, p. 112.

Além de uma raridade, a obra anterior tem a importância de ser um resumo das imagens retóricas de cada um dos vícios mortais. Como na gravura, as alegorias analisadas ao longo desse capítulo tiveram a predominância de mulheres. A Ira seria uma exceção, visto que é personificada por um soldado vestido à moda romana. Essa predominância das mulheres pode ser uma influência do antigo costume grego de transformar conceitos abstratos em deusas.¹²⁵ Cabe lembrar também a figura bíblica de Eva, que levou o homem a pecar. Os atributos exibidos pelos vícios na gravura também poderiam ser um resumo dos apresentados ao longo desse capítulo. O espelho e o pavão da Soberba, as moedas e o sapo da Avareza, a espada e a tocha da Ira, o asno da preguiça, a comida e o porco da gula, além do bode da Luxúria. Cabe destacar que a Inveja está roendo um osso no lugar de morder um coração. No entanto, isso significa que ela está devorando a si mesma, ou seja, se autodestruindo.

Conforme foi visto ao longo deste capítulo, as imagens retóricas dos Sete Pecados Capitais buscaram uma uniformização iconográfica — ainda que o uso de atributos pudesse variar, conforme cada autor. Com a publicação de obras como a *Iconologia*, essas imagens foram fixadas como emblemas morais. Entretanto, mais que enigmas visuais, elas utilizaram-se de lugares-comuns, ou saberes compartilhados, de modo a persuadirem seus espectadores. Como afirma Daniele Nunes Caetano, o uso de modelos visuais era visto como uma estratégia para atingir os mais diferentes tipos de público. “A habilidade do artista reside em articular decorosamente a tradição, o emprego de *topoi* difundidos e os modelos retirados da história e da tratadística (...)”¹²⁶ Além de uma fonte de referências visuais, a *Iconologia* representava um modelo hierárquico e disciplinador da sociedade. Dessa forma, “a arte assume, como função, não só a divulgação das verdades da fé, através de exortações morais, mas a reprodução de modelos comportamentais previamente selecionados.”¹²⁷ A influência dos livros de emblema na arte, que vai de fins do século 16 até o 18, coincide com o período das monarquias absolutistas católicas na Europa. Entretanto, as imagens retóricas dos Sete Pecados Capitais permanecem, mesmo com o processo de laicização ocorrido na modernidade. Se a representação dos pecados continuou, a concepção artística e o discurso das imagens mudaram, conforme será visto no capítulo a seguir.

¹²⁵ Um exemplo disso é o termo Vitória, personificada pela deusa *Niké*, filha do titã Palas e da ninfa Estige. In: GOMBRICH, E.H. *Personification*. In: BOLGAR, R. R. (org.) *Classical Influences in European Culture AD 500-1500*. Cambridge: 1971, pp. 247-257.

¹²⁶ CAETANO, Daniele Nunes. O processo de produção imagético-retórico da alegoria. **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**, Belo Horizonte, v.14, n.15, dezembro, 2007, p. 75.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 79.

CAPÍTULO 4 • Meninas boas vão para o céu; meninas más vão para qualquer lugar: os Sete Pecados Capitais após a era emblemática

4.1 Os pecados decorativos:
a Fazenda Resgate e a Casa da Hera

4.2 Os pecados em foco: a fotografia
alegórica de Oscar Gustav Rejlander e
Joel-Peter Witkin

4.3 Pintura, fotografia e publicidade:
os sorvetes Magnum e o prazer de pecar

4.4 Tradição e modernidade:
os Sete Pecados Capitais como imagens
de *microstocks*

4.1 Os pecados decorativos: a Fazenda Resgate e a Casa da Hera

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 tempo¹. A ostentação e o luxo também se espalharam pelas zonas urbanas, com a construção de casarões pelas famílias abastadas. Duas dessas residências — a sede da Fazenda Resgate, em Bananal, além da Casa da Hera, na cidade de Vassouras — possuem imagens retóricas dos Sete Pecados Capitais, como será visto a seguir.

Em princípio, a concepção arquitetônica da Fazenda Resgate² 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.”³ 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

¹ ZALUAR, Augusto Emilio *apud* FARIA, Sheila Siqueira de Castro. *Fortuna e família em Bananal no século 19*. In: CASTRO, Hebe Maria de Mattos de; SCHNOOR, Eduardo (Org.). **Resgate: uma janela para o Oitocentos**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 70.

² 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.

³ *Ibid.*, p. 35.

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.”⁴

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 íntima⁵. 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 o pernoite 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.⁶

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 Villaronga⁷ pintou vários ambientes do Resgate. Inclusive, ele é citado por Augusto Emílio Zaluar nas suas memórias da viagem a São Paulo. Segundo o escritor

⁴ SCHNOOR, Eduardo. **Op. cit.**, p. 43.

⁵ 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.

⁶ *Ibid.*, p. 94.

⁷ 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.

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.”⁸ 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.⁹



Figura 106: Vista da sala de visitas da Fazenda Resgate, Bananal, SP. Fotografia: André Dorigo.

Figura 107: 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 (**Figura 106**), pode-se observar, em primeiro plano, cadeiras de mogno estofadas e uma mesa

⁸ ZALUAR, Augusto Emilio *apud* SCHNOOR, Eduardo. **Op. cit.**, p. 49.

⁹ *Ibid.*, p. 49.

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.”¹⁰ 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 (**Figura 107**). 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,¹¹ mas não há qualquer texto junto às mesmas (**Figura 108.1**). 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 *habitat* de representações dos Sete Pecados Capitais?



Figura 108.1: Medalhão do teto com os Sete Pecados Capitais. Fotografia: André Dorigo.

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 representações, apenas uma é feminina. Ela tem o rosto arredondado, seus cabelos são encaracolados e estão partidos no meio da cabeça.

¹⁰ 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.

¹¹ BENINCASA, Vladimir. **Op. cit.**, p. 100.

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** (**Figura 108.2**). 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 (**Figura 108.3**).



Figura 108.2: Detalhe da representação da **Soberba**. Fotografia: André Dorigo.

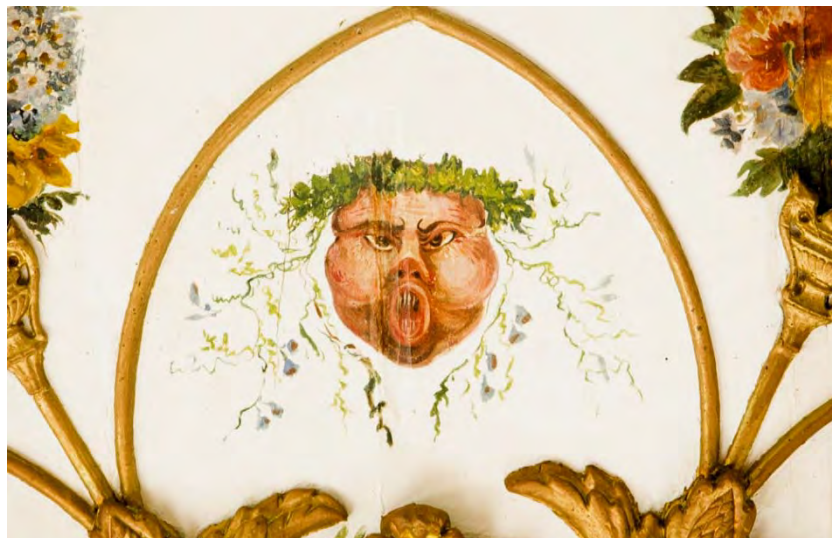


Figura 108.3: Detalhe da representação da **Gula**. Fotografia: André Dorigo.

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 (Figura 108.4)**.



Figura 108.4: 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. Conforme foi visto anteriormente, a Avareza foi por vezes representada pela figura do “judeu usurário”, que vestia um chapéu distintivo vermelho. No caso, o homem tem uma touca branca, semelhante a um solidéu ou kipá,¹² 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

¹² 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.

de luxo para a Casa Imperial, assim como para os fazendeiros de café.¹³ Porém, tanto o comércio como o empréstimo a juros eram condenáveis pela moral católica, ainda na época do império. 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.¹⁴

Apesar de não possuir uma bolsa de dinheiro, atributo característico do usurário, 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** (**Figura 108.4**). 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.”¹⁵



Figura 108.4: 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

¹³ GRINBERG, Keila. Nova língua interior: os judeus no Brasil. In: **Brasil: 500 anos de povoamento**. Rio de Janeiro: IBGE, 2000, p. 130.

¹⁴ FARIA, Sheila Siqueira de Castro. **Op. cit.**, p. 71.

¹⁵ *Ibid.*, p. 70.

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 (**Figura 109**). 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.”¹⁶



Figura 109: 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 (Figura 108.5)**. Além disso, a sua expressão séria e angustiada é típica do invejoso, que deseja o que é

¹⁶ 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.

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 108.5: Detalhe da representação da **Inveja**. Fotografia: André Dorigo.



Figura 108.6: 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.”¹⁷ No entanto, qual pecado ele estaria

¹⁷ ECO, Umberto. **História da feiúra**. Rio de Janeiro: Editora Record, p. 92.

representando? Como foi visto no capítulo anterior, 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. (**Figura 108.6**). Além disso, seus lábios carnudos e vermelhos, além da sua boca estar entreaberta, são características da libido.



Figura 108.7: 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.¹⁸ 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** (**Figura**

¹⁸ 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 for ornamentado em verde e amarelo. (...) Ao povo, antes da festa, um espetáculo pirotécnico.” In: SCHNOOR, Eduardo. **Op. cit.**, p. 59.

108.7). 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.¹⁹

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 *habitat* de 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.²⁰

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 pintor 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.”²¹ Para a elite de Bananal, não deveria ser nada agradável a visão do Inferno de Dante no teto do teatro. No entanto, a mescla de ostentação de poder com arte de cunho moralizante é antiga na história da cristandade. 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 Bodoni 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 das suas fraquezas e da brevidade da sua vida.

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

¹⁹ O poeta romano Horácio (65 a.C. – 8 a.C.) assim a define: “*Ira furor brevis est*”. In: *Epistulae*, 1,2,62.

²⁰ SCHNOOR, Eduardo. Op. cit., p. 50.

²¹ 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.

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.”²² Com a devastação das matas, os pássaros perderam seu *habitat* natural e passaram ocupar os quadros nos parapeitos das janelas (**Figura 110**), de onde era possível observar, no passado, os cafezais.



Figura 110: Representações de pássaros da fauna brasileira. Janela da sala de visitas da Fazenda Resgate. Fonte: MARQUESE, Rafael de Bivar. **Op. cit.**, p. 113.

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*. 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.”²³ Nesse sentido, Villaronga deu grande importância às expressões faciais de cada personagem, minimizando o uso dos atributos para

²² MARQUESE, Rafael de Bivar. **Op. cit.**, p. 112.

²³ MOURA, Carlos Eugênio Marcondes. **Op. cit.**, p. 385.

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 pintor 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. A seguir, um quadro resume as representações criadas por Villaronga no teto do Resgate.

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.

Além da sede da Fazenda Resgate, outra casa senhorial do ciclo do café possui representações dos Pecados Capitais: a **Casa da Hera** de Vassouras, no Rio de Janeiro. Considera-se que a residência foi construída na primeira metade do século 19, visto que o seu primeiro registro conhecido é de 1836, numa planta baixa da cidade. A casa foi adquirida por Joaquim José Teixeira Leite (1812-1872), um dos mais importantes negociantes de café da região, por ocasião do seu casamento com Ana Esméria Corrêa e Castro (1827-1871)²⁴. Com vinte e dois cômodos, a casa era dividida em área comercial, social, íntima e de serviço. Além de ser usada para fazer negócios, ela também foi um palco de saraus e de grandiosas festas, por onde transitaram ilustres visitantes.

No princípio da década de 1870, após a morte de Joaquim José e Ana Esméria, suas duas filhas deixaram a casa e se radicaram em Paris. Entretanto, a filha mais nova, Eufrásia

²⁴ Joaquim José era filho de Francisco José Teixeira, o Barão de Itambé, assim como Ana Esméria era filha de Laureano Corrêa e Castro, o Barão de Campo Belo. Assim sendo, verifica-se que o casamento é uma aliança estratégica, criada para aumentar a influência política e econômica das famílias.

Teixeira Leite (1850-1930)²⁵, tratou de preservá-la. Mesmo à distância, ela determinou que o local fosse conservado, mantendo o mobiliário e a decoração de seus ambientes praticamente inalterados. O nome **Casa da Hera** se deve a um dos funcionários responsáveis por sua conservação, que plantou a trepadeira para revestir suas paredes. Mais que preservar a residência e seus interiores, a determinação de Eufrásia acabou por manter intacta a memória do seu cotidiano nos oitocentos.



Figura 111: Salão Comercial da Casa da Hera. Fotografia: André Dorigo.

Na Casa da Hera, a área destinada aos negócios é constituída pelo salão comercial, alcovas — quartos sem janela, para os hóspedes sem intimidades com a família — e escritório de trabalho. No primeiro cômodo citado (**Figura 111**), há um papel de parede com motivos decorativos inspirados nas folhagens de café. Há diversas cadeiras e uma mesa de tampo circular, onde os comerciantes se sentavam para tratar de negócios. No fundo da sala, é possível verificar uma alcova, que está na penumbra, e no canto direito vê-se uma parte do escritório de Teixeira Leite. De forma majestosa, o seu retrato pintado domina o ambiente.²⁶ No entanto, é possível verificar também dois quadros de formato horizontal, com representações de expressões humanas. Em cada obra há cinco figuras, sendo que uma delas

²⁵ Com uma educação esmerada, Eufrásia tornou-se uma mulher de negócios na França, multiplicando a fortuna da família. Faleceu aos 80 anos, no Rio de Janeiro, sem ter se casado. No entanto, sua fortuna foi deixada para diversas entidades filantrópicas, tanto no Brasil, como no exterior.

²⁶ Cabe destacar que não era comum o retrato do proprietário ser exposto nas salas de negócios, devendo ser este um recurso museográfico da Casa da Hera.

está sempre centralizada, cercada por outras duas em cada lado. Não se conhece a autoria das pinturas, elas são identificadas apenas como a **Avareza** e a **Gula**²⁷. Na primeira delas, há uma mulher e quatro homens. Todos eles têm barba cerrada e longa, além de usarem vestes que cobrem todo o corpo (**Figura 112.1**).



Figura 112.1: Anônimo. **A Avareza**. Século 19. 134 cm x 55,8 cm (tela). 147 cm x 68,5 cm (tela com moldura). Óleo sobre tela. Fotografia: André Dorigo.

No canto esquerdo da obra, um homem calvo de face corada olha para baixo. Sua testa franzida o deixa com a aparência preocupada, quase de desolação. Há uma jovem mulher ao seu lado, a qual usa um colar e tem a cabeça coberta por um pano amarelo de listras azuis. Ela tem uma expressão serena, mas olha diretamente para a figura central da pintura: um homem idoso de barba e cabelos grisalhos, cujas mãos se apóiam num cajado ou bengala. Um chapéu e um manto vermelho cobrem, respectivamente, a sua cabeça e os seus braços. Ele tem o semblante sério e olha frontalmente para o expectador da pintura. Assim como fazia a mulher, a figura que vem a seguir olha fixamente para o homem em posição central. Ele tem a barba grisalha e suas roupas estão amassadas e rasgadas. Sua testa também está franzida, indicando preocupação. Por fim, o último homem olha para a direita. Ele tem os cabelos desalinhados e os olhos arregalados, com uma fisionomia tensa.

Apesar de não ter um saco de dinheiro, atributo típico do avarento, o homem no centro da pintura pode ser identificado como um “judeu usurário” por causa do seu chapéu e do seu manto vermelho. Nesse sentido, as pessoas ao seu redor aparentam estar nervosas ou desoladas porque são suas devedoras. Essa representação do agiota pode ser comparada à figura da Avareza (*Avarice*) na obra **Alegoria dos Pecados Capitais**, de *Maître François*, de

²⁷ Disponível em: <http://www.cultura.rj.gov.br/apresentacao-espaco/museu-casa-da-hera>. Consulta: 03 set. 2014.

1463. Na iluminura — a qual foi analisada integralmente no segundo capítulo do presente trabalho — o pecado é personificado por um homem de meia-idade montado numa pantera, com uma bolsa de dinheiro na cintura e vestindo um chapéu vermelho, um elemento distintivo usado por judeus, desde o medievo²⁸ (**Figura 113**).



Figura 112.2: Detalhe da pintura anônima da *Avareza*, século 19.

Figura 113: Detalhe da *Avareza* (*Avarice*) na *Alegoria dos Pecados Capitais* na obra *Mirroir Historial*, de Vincent de Beauvais, c.1463. Disponível em <<http://www.commonswiki.org>> Consulta em 15 dez. 2013.

A **Gula** é representada por cinco expressões de um mesmo personagem (**Figura 114**). Trata-se de um homem jovem de pele clara, cabelos negros e a face ruborizada. No lugar de descrever as figuras da esquerda para a direita, como foi feito anteriormente, será analisada, em princípio, a representação que está no centro do quadro. O jovem está sorridente e segura com as duas mãos um prato transbordando com pequenos peixes. Ao contrário das outras figuras — que vestem paletó e usam gravatas — ele se veste informalmente, com uma camisa de cor azul por cima de outra branca, a qual se vê a gola e as pontas das mangas dobradas. Além disso, ele possui dois vistosos brincos nas orelhas e um colar no pescoço. Por sua fisionomia e pelo gesto de oferecer comida, ele se comporta como numa festa. Isto é corroborado pelo chapéu de abas largas que veste, decorado com penas de aves e fitas vermelhas. No canto esquerdo, o jovem está com a boca aberta e tem um grande pedaço de comida dentro dela. Ele tem ânsia por comer, pois seus olhos estão arregalados, sua sobrancelha está levantada e sua testa está franzida. Na representação seguinte, ele está com a boca fechada e comprimida, fazendo com que as suas laterais se voltem para baixo, numa expressão de descontentamento. Já a quarta figura tem uma expressão de desconforto. Seus

²⁸ Após o Concílio de Latrão, de 1215, os judeus foram obrigados a usarem elementos distintivos na roupa, como pedaços de pano costurados, ou mesmo chapéus em cores fortes, como o vermelho, ou o amarelo. In: UNTERMAN, Alan. **Dicionário judaico de lendas e tradições**. Rio de Janeiro: Zahar, 1992, p. 82.

olhos e sua testa estão contraídos e ele tem as bochechas infladas, como se arrotasse. Por fim, o jovem volta a ter uma expressão descontente. Sua boca semi-aberta faz parecer que está reclamando de algum desconforto, possivelmente estomacal.



Figura 114: Anônimo. **A Avareza**. Século 19. 133 cm x 56 cm (tela). 146 cm x 69 cm (tela com moldura). Óleo sobre tela. Fotografia: André Dorigo.

Assim como o “judeu usurário” determina o sofrimento dos demais personagens na pintura da **Avareza**, o comportamento intemperante faz com que o homem padeça na obra **Gula**. No entanto, por que esses dois pecados habitam o Salão de Negócios da Casa da Hera? Em primeiro lugar, Teixeira Leite era um Comissário do café, que não apenas intermediava os negócios entre produtores e compradores do grão, como também emprestava dinheiro a juros. “Para produzir, o fazendeiro de Vassouras necessita muitas vezes de um endividamento temporário, para suprir as demandas da colheita, períodos de praga, manutenção da fazenda na entressafra, logo o fazendeiro lança-se ao crédito com o comissário.”²⁹ Dessa forma, Teixeira Leite também era um usurário, ao mesmo tempo necessário para a economia cafeeira de Vassouras, como contestado pela moral cristã. Tal como Aguiar Vallim, Teixeira Leite procurou mostrar as fraquezas humanas na decoração da sua residência. Ao se depararem com as incômodas representações da **Avareza** e da **Gula**, os comerciantes por ele recebidos talvez se lembrassem da importância das virtudes, como a Caridade e a Temperança. Por fim, assim como na Fazenda Resgate, as representações na Casa da Hera privilegiam as expressões dos personagens, em detrimento do uso de atributos tradicionalmente consagrados. Seria essa uma tendência na iconografia dos Sete Pecados Capitais na modernidade? Essa questão será abordada posteriormente, além da convivência dos mesmos com a técnica fotográfica.

²⁹ ANTÔNIO, Rabib Floriano. Credores de Vssouras: crédito e finanças no desenvolvimento da economia cafeeira do século 19. In: XV encontro regional de História da ANPUH-Rio **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <<http://www.encontro2012.rj.anpuh.org/resources/anais>> Acesso em: 16 set. 2014.

4.2 Os pecados em foco: a fotografia alegórica de Oscar Gustav Rejlander e Joel-Peter Witkin

O advento da fotografia está condicionado ao desenvolvimento anterior de diversas técnicas de reprodução da imagem. Como sustenta Annateresa Fabris, a fotografia deve ser pensada no âmbito das chamadas “imagens de consumo”, ou seja, das imagens impressas que formaram a base da comunicação e a da informação visual desde os tempos medievais.³⁰ Antes da fotografia, as imagens de consumo passaram por três épocas. A primeira delas é a “idade da madeira”, correspondente ao século 13, a qual teve como técnica característica a xilogravura. No século 15 “houve a idade do metal”, quando predomina a impressão em água-forte. Por fim, o século 19 corresponde à “idade da pedra”, por causa da presença da litografia.³¹ Como destaca Fabris, o processo litográfico proporcionou uma revolução gráfica por sua facilidade de execução e o seu baixo custo. Além disso, na litografia não há praticamente diferença entre o desenho original e o impresso, não havendo necessidade do retoque, ou seja, de “traduzir o primeiro num outro meio expressivo, o que liberta o artista da constrição do esquema linear. O desaparecimento do gravador de interpretação é acompanhado pelo aparecimento simultâneo da informação visual de primeira mão.”³² Desta forma, a litografia vai ao encontro das novas demandas provenientes do processo industrial, que por sua vez procurava atender a um público consumidor de imagens cada vez maior.

Segundo Walter Benjamin, a xilogravura teve sua importância por tornar a imagem reproduzível muito antes que a imprensa proporcionasse o mesmo com o texto. A litografia, por sua vez, possibilitou às artes gráficas a produção em massa. No entanto, ela logo foi ultrapassada pela fotografia, visto que “pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho.”³³ Para o filósofo José Luiz Brea, a criação de um “aparelho de ver”, ou seja, de uma máquina capaz de captar e reproduzir de forma mecânica uma imagem constitui-se um verdadeiro acontecimento, o que fez mudar para sempre o nosso olhar. Dessa forma, o “olho técnico” modificou tanto a maneira de se produzir imagens, quanto de contemplá-las.³⁴ Brea define como “imagem-matéria” aquela que está indissolúvelmente

³⁰ FABRIS, Annateresa. **A invenção da fotografia: repercussões sociais**. In: FABRIS, Annateresa, Org. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991, p.11.

³¹ GILARDI apud FABRIS, **op.cit.**, p.11.

³² FABRIS, Annateresa. **Op.cit.**, p.12

³³ BENJAMIN, Walter. **Op.cit.**, p.167.

³⁴ BREA, José Luis. *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Akal, 2010, p.37.

ligada a sua forma material, que emana do objeto, seja ela uma pintura, escultura ou um desenho. Sua ocorrência é “singularíssima” e depende de um determinado espaço-tempo, sendo portanto estática.³⁵ No entanto, com a reprodução fotográfica, é possível enfatizar características do original de uma obra de arte, escolher novos ângulos de visão e mesmo registrar aspectos que não são visíveis a olho nu. Ao mesmo tempo, uma cópia fotográfica pode também trazer a obra para bem próximo do espectador, fazendo com que sua imagem se transforme num fenômeno massificado. Dessa forma, ainda que o seu conteúdo fique intacto, desvaloriza-se “o seu aqui e agora”. Nesse caso, perde-se a sua aura, que Walter Benjamin define como “a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja.”³⁶ Philippe Dubois considera que a aura seria a tensão dialética entre o afastado e o próximo. Fundamentalmente, o termo distante tem o sentido de inacessível, visto que a principal característica de uma imagem de culto é a sua inacessibilidade. Dessa forma, a obra de arte mesmo próxima do espectador é distante. O “longínquo essencial” está agarrado com o “próximo conjuntural”³⁷.

Benjamin considera que as mais antigas obras de arte foram originadas de um ritual, primeiramente de cunho mágico e depois religioso. Assim sendo, a aura de uma obra de arte teria uma origem teológica, por mais ancestral que seja. “A forma mais primitiva de inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprimia no culto”.³⁸ O que é mais importante para essas imagens é que elas existam, não necessariamente que sejam expostas.

O valor de culto, como tal, quase obriga a manter secretas as obras de arte: certas estátuas divinas somente são acessíveis ao sumo sacerdote, na *cella*, certas madonas permanecem cobertas quase o ano inteiro, certas esculturas em catedrais da Idade Média são invisíveis, do solo, para o observador.³⁹

Conforme as obras vão se emancipando do seu caráter ritualístico, mais se acentua a sua exposição. No entanto, o ritual só se separa definitivamente da obra de arte com a sua reprodutibilidade técnica. A partir de então, a autenticidade da obra perde o sentido, como ocorre com inúmeras cópias realizadas a partir de um negativo fotográfico, por exemplo. Para José Luis Brea, nesse caso, a imagem entra numa nova era, característica da modernidade. A “imagem-filme” não está mais presa a uma forma singular, nem sua ocorrência depende de um determinado espaço-tempo. Materialmente falando, essa imagem habita apenas uma fina

³⁵ BREA, José Luis. **Op. cit.**, p. 37.

³⁶ BENJAMIN, Walter. **Op.cit.**, p.167.

³⁷ DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 2009, p.311.

³⁸ BENJAMIN, Walter. **Op.cit.**, p.171.

³⁹ *Ibid.*, p.173.

película, que seria nada mais que um “limbo”, “um lugar entre”⁴⁰. Desta forma, a sua existência não é mais estática, mas sim dinâmica, pois se pauta pela sua capacidade de multiplicação. Assim sendo, com o advento da fotografia, vários aspectos da tradição artística ocidental foram colocados em questão, como a própria definição de arte e de artista. Além disso, como afirma Annateresa Fabris, muitos fotógrafos ansiavam por terem seus trabalhos reconhecidos como arte e enveredaram justamente pela tradição das pinturas alegóricas, das cenas de gênero e das naturezas-mortas, assim como imitar a escola holandesa e inglesa.⁴¹

Um dos exemplos mais marcantes da chamada fotografia alegórica é a obra **Os dois caminhos da vida**, de Oscar Gustav Rejlander⁴² (**Figura 115**). O artista fez desenhos para estruturar a composição e fotografou os modelos em grupos separados. Por fim, a obra foi composta por trinta negativos sobrepostos sobre um papel sensibilizado com gelatina de prata. Rejlander recusava a concepção de que a fotografia era uma mídia meramente técnica ou científica. “Em seus esforços para elevar a fotografia ao status de uma arte, ele fez imagens imitando pinturas. Ele olhava para os exemplos de composição e pose dos antigos mestres, de modo a elaborar as suas próprias no seu estúdio.”⁴³



Figura 115: Oscar Rejlander, **Os caminhos da vida**, 1856, 78 x 41 cm, impressão em gelatina e prata. George Eastman House. Disponível em: <www.geh.org/fm/rejlander> Consulta em 23 set. 2014.

⁴⁰ BREA, José Luis. **Op.cit.**, p.37.

⁴¹ FABRIS, Annateresa. **Op. cit.**, p.18.

⁴² Oscar Rejlander (1814-1875) era sueco. Estudou pintura e escultura em Roma e se estabeleceu em Londres, onde iniciou seus trabalhos fotográficos em 1853. Para muitos, é considerado o “Pai da fotografia artística”. In: Encyclopedia Britannica. Disponível em: <global.britannica.com> Consulta em 23 set. 2014.

⁴³ Tradução livre para: “*In his efforts to elevate photography to the status of a fine art, he made photographs in imitation of painting. He looked to the example of the Old Masters for their use of composition and pose, and often set up his own elaborate compositions in his studio.*” In: Encyclopedia Britannica. Disponível em: <global.britannica.com>

No centro da cena há um ancião que aponta para dois jovens os dois caminhos possíveis da vida. Um deles é o da retidão moral, voltado para as virtudes, para o trabalho e o respeito à religião. O outro é o da degeneração, voltado para os vícios, que levam à loucura e até mesmo ao suicídio. Cabe destacar que o medo irracional do inferno, o qual atormentava os homens do medievo, vai perdendo força com o tempo. Para o cristão burguês, o livre-arbítrio passa a ser uma escolha racional entre os prazeres mundanos do presente ou o investimento em recompensas mais substanciais no longo prazo. Segundo o historiador Paul Johnson, essa mentalidade é visível em obras com as do inglês John Locke (1632-1704). “Locke preocupou-se em mostrar que o cristianismo fazia tanto sentido neste mundo quanto no próximo; e o melhor modo de fazê-lo seria demonstrando a necessidade da moral cristã para a felicidade.”⁴⁴

Como sustenta o filósofo:

É preciso tomar o cuidado de não me iludir, pois caso prefira o prazer efêmero ao duradouro, ficará evidente que estarei estorvando minha própria felicidade. (...) a bebida, o jogo e as delícias do vício me farão mal, não apenas por desperdiçarem meu tempo, mas por, com positiva eficácia, porem minha saúde em risco, lesarem meus membros, imprimirem maus hábitos, reduzirem minha estima e introduzirem um tormento duradouro e contínuo em minha consciência.⁴⁵

Segundo Annateresa Fabris, a obra de Rejlander pode ter sido inspirada na pintura de Rafael Sanzio **Os dois caminhos da vida: a Escola de Atenas**. Naquele caso, há uma contraposição entre a filosofia e a ciência, o que pode ter se desdobrado na dualidade entre o trabalho e a devassidão apresentada na fotografia.⁴⁶ Outra pintura dialoga com a obra de Rejlander: **Jovem entre a Virtude e o Vício**, de Paolo Veronese (**Figura 116**). Para Erwin Panofsky, o quadro faz referência ao antigo mito da “escolha de Hércules” entre o vício e a virtude⁴⁷. No canto esquerdo da imagem, há uma jovem mulher sentada, personificando o vício. Acima dela há um tapete ricamente ornamentado. Com os seios à mostra, ela ergue a mão esquerda na direção de um rapaz, que por sua vez está ao lado de outra mulher encoberta por um manto, no canto direito da pintura. Ela tem os pés descalços e possui uma coroa de louros na cabeça, assim representando a virtude. O menino não dirige o olhar à mulher lasciva e estende a mão esquerda para seguir o caminho da outra virtuosa. Além disso, ele mostra o

⁴⁴ JOHNSON, Paul. **Op. cit.**, p. 409.

⁴⁵ LOCKE, John apud JOHNSON, Paul. **Op. cit.**, p. 409.

⁴⁶ FABRIS, Annateresa. **Op.cit.**, p.22.

⁴⁷ O mito foi narrado pelo sofista Pródico de Ceos e depois por Xenofonte. Quando jovem, Hércules estava refletindo sobre a sua existência num local isolado. De repente, surgem duas mulheres, oferecendo a ele duas possibilidades de vida. A primeira, a qual representa o vício, oferece muito prazer e ociosidade. A segunda, a virtude, indica uma vida de privações e dificuldades. Por fim, Hércules se decide pelo árduo caminho da virtude. In: MARE: Museu de Arte para a Pesquisa e Educação. Disponível em: <www.mare.art.br> Consulta em 23 set. 2014.

dedo indicador e o mínimo da sua mão direita esticados para a devassa: é o sinal do demônio. Tanto o nu feminino quanto os elementos arquitetônicos clássicos, como as colunas gregas ao fundo, estão presentes também na imagem de Rejlander, sendo referências típicas de pinturas com inspiração mitológica.



Figura 116: Paolo Veronese, **Jovem entre a virtude e o vício**, c.1581, óleo sobre tela, 102 x 153 cm, Museo del Prado, Madrid. Disponível em: <www.museodelprado.es> Consulta em 23 set. 2014.

Apesar da temática tradicional — a escolha entre o caminho da virtude ou do vício — a obra de Rejlander sofreu muitas críticas e até mesmo censura, pela representação fotográfica da nudez.⁴⁸ Apesar da polêmica, uma cópia da obra foi adquirida pela rainha Vitória do Reino Unido, que a deu como presente ao príncipe-consorte Alberto. Outra fotografia adquirida pela família real inglesa foi **Cabeça de São João Batista numa bacia**, de 1858 (**Figura 117**). A imagem era um estudo para uma obra que não foi realizada, em que Salomé recebe a cabeça do santo num prato.⁴⁹ Mais uma vez, Rejlander buscava dar maior verossimilhança às cenas bíblicas, as quais haviam sido representadas somente em pinturas. A imagem é uma impressão em albúmen e tem o formato oval. Num recipiente, envolvida por um pano, repousa a cabeça de um homem de longos cabelos e barba cerrada. A violência da cena contrasta com o sereno semblante do ator, cuja face está cuidadosamente iluminada e em posição de três quartos. Dessa forma, ainda que verossimilhante, a encenação fotográfica não deixa de ter a idealização de uma pintura.

⁴⁸ FABRIS, Annateresa. **Op.cit.**, p.22.

⁴⁹ MATEUS, 14:11.



Figura 117: Oscar Rejlander, **Cabeça de São João Batista numa bacia**, 1858, 14 x 18 cm, impressão em albúmen. Fonte: George Eastman House. Disponível em: <www.geh.org/fm/rejlander> Consulta em 23 set. 2014.

Figura 118: Joel-Peter Witkin, **Cabeça de um morto**, Cidade do México, 1990, 83 x 64 cm, impressão em papel de gelatina e prata. Disponível em: <www.artnet.com> Consulta em 25 set. 2014.

Quase um século e meio depois, o fotógrafo norte-americano Joel-Peter Witkin faria uma imagem que dialoga com a de Rejlander. No entanto, a cabeça era de uma vítima verdadeira: um homem mestiço, provavelmente morto pela guerra entre os traficantes de droga e a polícia mexicana. Conhecido por suas fotografias de nus — em que os corpos apresentam tatuagens, cicatrizes, ou sinais de violência — Witkin havia viajado para a cidade do México em 1990. Seu intuito era fotografar cadáveres levados ao departamento de medicina forense da cidade. Ao se deparar com um crânio recentemente trazido da rua, ele decide construir a cena que é considerada uma de suas obras-primas: **Cabeça de um morto (Figura 118)**. Num simples prato de cor branca, a cabeça jaz em posição de perfil. Ela tem os olhos fechados e a boca entreaberta, de onde escorre um filete de sangue, já coagulado. Além de assentar a cabeça cuidadosamente no recipiente, Witkin atentou para que a iluminação ressaltasse o brilho dos seus cabelos. Ele também adicionou manchas e arranhões na superfície do negativo, criando texturas nas extremidades da imagem.⁵⁰ O resultado é de grande expressividade, transcendendo o mero registro fotográfico. Mais que isso, a imagem torna-se alegórica, fazendo referência à execução de São João Batista, ou mesmo à obra de Rejlander. Cabe destacar que a expressão “dar de bandeja” — que se originou, provavelmente, no pedido de Salomé pela cabeça do santo⁵¹ — significa entregar algo com facilidade. No caso acima, essa expressão pode ser usada, por se tratar de uma banalização da violência, ou ainda, de um exemplo do pecado capital da **Ira**.

⁵⁰ GONZALEZ RODRÍGUEZ, Sergio. *El hombre sin cabeza*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2009. In: <<http://juannicho.wordpress.com/2012/06/03/la-atrociad-extrema-joel-peter-witkin-en-mexico/>>

⁵¹ Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/>> Consulta em: Consulta em 23 set. 2014.



Figura 119: Joel-Peter Witkin, *Ars moriendi*, 2007, 69 x 67 cm, impressão em papel de gelatina e prata. Disponível em: <www.artnet.com> Consulta em 25 set. 2014.

Além de reconhecido por suas fotografias de nus, Witkin também tem predileção pela natureza-morta. Na obra *Ars moriendi* (Figura 119), vê-se uma jovem e atraente mulher, a qual está completamente nua. Seu corpo está voltado para frente e seus olhos fitam o observador da imagem. Seu braço direito está apoiando o seu tronco, enquanto o esquerdo está suavemente recostado sobre o seu quadril. Suas mãos vestem luvas brancas, as quais cobrem toda a extensão dos antebraços. Na mão direita, ela segura uma longa pena branca e, com a esquerda, um espelho. Entretanto, após observar o corpo feminino, vivo e atraente, têm-se a visão macabra de seis cabeças decepadas, em diferentes estágios de decomposição. Elas estão logo abaixo da mulher, apoiadas numa espécie de arquibancada, coberta por um manto negro. O contraste é ainda mais acentuado ao se comparar a expressão serena da mulher com as cabeças de boca aberta, que parecem gritar. Além das seis já mencionadas, há também uma sétima, bem próxima do rosto da mulher. Cabe destacar que o termo latino *Ars moriendi* pode ser traduzido como “A arte de morrer” e foi título de diversas obras devocionais na Idade Média. Elas tinham como objetivo preparar o cristão para um bom falecimento, de modo que sua alma escapasse do purgatório e, principalmente, do inferno. Dessa forma, a imagem de Witkin pode ser interpretada como uma natureza-morta *Vanitas*. Apesar da beleza da mulher, há que se lembrar que ela é passageira e somente a morte é certa.

O seu espelho, usado por ela para contemplar-se, está virado para baixo, não refletindo imagem alguma. Até mesmo a escrita ou o conhecimento, representado pela pena, são passageiros. Assim sendo, as sete cabeças representam os Sete Pecados Capitais, que conduzem o homem à sua morte espiritual. De forma irônica, a Soberba é representada pela cabeça ao lado do rosto da jovem mulher. Seus olhos estão abertos (mas sem expressão) e percebe-se um leve sorriso em sua boca (porém sem dentes).

Assim como as obras de Rejlander, as fotografias de Witkin dialogam com a pintura e o teatro. As imagens são cuidadosamente montadas, com cenários, atores e iluminação específicos. Além disso, há um grande trabalho artesanal feito em laboratório, em que as impressões são manipuladas com objetivos estéticos. Por um lado, Rejlander almejava dar maior verossimilhança às cenas alegóricas da tradição pictórica. Por outro, Witkin buscou alegorizar suas fotografias de cadáveres. Entretanto, nos dois casos, estão explícitas questões fundamentais da arte e da imagem, como as relações entre os conceitos clássicos de mimese, verdade e verossimilhança, os quais serão retomados a seguir.

4.3 Pintura, fotografia e publicidade: os sorvetes Magnum e o prazer de pecar

Na civilização grega, a palavra mimese não apresentava um único significado. Segundo Platão, ela era compreendida como uma atividade que produzia cópias diferentemente do que seria a verdadeira realidade. A aparência do mundo captada pelos sentidos seria ilusória e a essência do homem só poderia ser alcançada através da ideia. Para o filósofo, a arte é vinculada a uma origem divinal e misteriosa, sendo a mimese apenas verossímil — sendo assim falsa⁵². Na sua concepção, as atividades que se baseiam na representação referencial do mundo são consideradas inferiores e danosas ao espírito. A pintura, assim como qualquer atividade artesanal, seriam formas degradadas de imitação. “Platão compara o marceneiro — que, para fazer uma cama, precisa copiar a ‘ideia’, a ‘essência’ daquele objeto — ao pintor, que para representá-la, copia aquela cópia, fazendo uma imitação da imitação.”⁵³

Ao contrário de Platão, para Aristóteles, o conhecimento do mundo passa necessariamente pelos sentidos, havendo uma íntima ligação entre a percepção, o intelecto e a

⁵² COSTA, Lígia Militz da. **A poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança**. SP: Ática, 1992, p. 6.

⁵³ MOREIRA, Terezinha Maria Losada. **A interpretação da imagem: subsídios para o ensino de arte**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2011, p.14.

imaginação. Assim sendo, todas as teorias posteriores as quais relacionam o conhecimento à observação empírica do mundo tiveram como base a sua obra.⁵⁴ Por sua causa, a definição de mimese como imitação ou representação da realidade não apenas foi defendida dos ataques de Platão, como se perpetuou como uma das bases do pensamento artístico ocidental. Aristóteles também foi um dos pioneiros a realizar experimentos com a câmera obscura, instrumento fundamental para os pintores e embrião das máquinas fotográficas. O seu conceito de mimese encontra desdobramentos tanto na pintura renascentista, baseada na perspectiva linear⁵⁵, como na fotografia. Como sustenta Arlindo Machado, a concepção da fotografia não poderia ser dissociada do código visual construído a partir da perspectiva linear, visto que nos dois casos há o objetivo de representar o mundo da forma que se considerava mais fidedigna à visão humana⁵⁶. Pintores como Paolo Uccello (1397 - 1475), Andrea Mantegna (1431 - 1506) e Piero de la Francesca (c. 1420 - 1492) tanto preconizaram o método perspectivo, que este chegou a atingir foros de uma verdade absoluta. Assim como nas pinturas, as fotografias fixam um momento único, sendo a narrativa das cenas transmitidas por representações de gestos e movimentos corporais dos personagens. Dessa forma, como afirma Roland Barthes, “a câmera obscura, em suma, produziu simultaneamente o quadro perspectivado, a Fotografia e o Diorama, que são os três, artes do palco.”⁵⁷

O advento da fotografia foi encarado como uma ratificação do regime escópico da perspectiva, que por sua vez se identificava como sendo o da própria visão humana desde o século 15. Entretanto, nos anos 1840, os fotógrafos descobriram que podiam retocar as fotografias, ou mesmo combinar vários negativos para produzir uma nova imagem, como visto anteriormente nas obras de Oscar Rejlander. Essa técnica foi apresentada ao grande público na Exposição Universal de Paris de 1855⁵⁸. Como afirma Joan Fontcuberta, a fotografia sempre foi considerada uma tecnologia a serviço da verdade. “A câmara testemunha aquilo que aconteceu; o filme fotossensível está destinado a ser um suporte de evidências”⁵⁹. No entanto, como destaca o fotógrafo, isso é apenas aparente: “é uma

⁵⁴ MOREIRA, Terezinha Maria Losada. **Op. cit.**, p. 15.

⁵⁵ A perspectiva linear constituiu-se por volta da segunda metade do século XV. Segundo Carlos Flexa Ribeiro (1978, p. 112), é um “sistema de organização da superfície plana no qual todos os elementos representados (figuras, objetos, céu, terra, etc.) são considerados de um ponto de vista único, em que as dimensões relativas das partes se deduzem, matematicamente, do cálculo da distância relativa dos objetos aparentes do olho imóvel do observador”.

⁵⁶ MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**. São Paulo: Brasiliense, 1984, pp. 68-69.

⁵⁷ BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Lisboa: Edições 70, p. 40.

⁵⁸ JAY, Martin. **Photo-unrealism: the contribution of the camera to the crisis of ocularcentrism**. In: MELVILLE, Stephen; READINGS, Bill (Org.). *Vision and Textuality*. Durham: Duke University Press, pp. 346-347.

⁵⁹ FONTCUBERTA, Joan. **O Beijo de Judas: fotografia e verdade**. Barcelona: Gustavo Gili, 2010, p.13.

convenção que, à força de ser aceita sem paliativos, acaba por se fixar em nossa consciência.”⁶⁰ Para Susan Sontag, as conseqüências da adulteração das imagens são mais cruciais para as fotografias do que para as pinturas, visto que:

(...) as fotos reclamam para si uma condição de verdade que as pinturas nunca poderiam pretender. Uma pintura falsificada (cuja autoria é falsa) falsifica a história da arte. Uma fotografia falsificada (retocada, ou adulterada, ou cuja legenda é falsa) falsifica a realidade.⁶¹

Pode-se afirmar, sem exagero, que a manipulação fotográfica teve início com a própria fotografia. Como observam Lisa Cartwright e Marita Sturken, se por um lado pode haver um descrédito no valor da fotografia como evidência da realidade, ao mesmo tempo, a imagem manipulada ainda pode representar a verossimilhança fotográfica.⁶² Da combinação de vários negativos, até as poses encenadas, muitos artifícios técnicos foram usados pelos fotógrafos. “A verdade é que muitos mestres da fotografia documental não tiveram escrúpulos em ignorar as leis (às escondidas, isso sim) e incorreram na ‘manipulação’ para serem ‘honestos’”⁶³. Isso remonta ao pensamento poético-retórico de Aristóteles, para quem “o impossível se deve preferir, quando plausível, a um possível que não convença.”⁶⁴ Como afirma Fontcuberta, algumas das mais emblemáticas imagens dos últimos 150 anos foram obtidas a partir de manipulações, sendo que nenhum fotógrafo foi condenado por isso.

Eles perceberam que sua missão não consistia em dar forma à verdade, mas sim à persuasão. A verdade é um assunto acidentado; a verossimilhança, por outro lado, resulta-nos muito mais tangível e, obviamente, não é oposta à manipulação. Porque, deve-se ressaltar, não existe ato humano que não implique manipulação.⁶⁵

A manipulação de imagens, em si, não pode ser julgada moralmente, mas sim “os critérios ou as intenções que se aplicam à manipulação. E o que está sujeito ao julgamento crítico é a sua eficácia.”⁶⁶ Exemplos condenáveis ocorreram em regimes totalitários do século 20, como na China ou na União Soviética. O retoque de fotografias era um procedimento comum, para que perseguidos políticos desaparecessem das imagens oficiais. Nesse caso, existe uma verdade construída com fins espúrios. Como afirma Fontcuberta, “a verdade, esforcemo-nos em convir, não passa de uma opinião institucionalizada a partir de

⁶⁰ FONTCUBERTA, Joan. **Op. cit.**, p.13.

⁶¹ SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**, São Paulo: Cia das Letras, p. 102.

⁶² CARTWRIGHT; STURKEN, 2001, p. 20.

⁶³ FONTCUBERTA, Joan. **Op. cit.**, p. 104.

⁶⁴ ARISTÓTELES. *Arte Poética*, XXIV. In: **A Poética Clássica: Aristóteles, Horácio e Longino**. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 48.

⁶⁵ FONTCUBERTA, Joan. **Op. cit.**, p. 104.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 104.

determinadas posições de poder.”⁶⁷ Dessa forma, como sustenta Anne Cauquelin, a mimese aristotélica em nada se aproxima da cópia de Platão e nem objetiva a verdade, mas a verossimilhança, pois o seu campo é o da ficção. “A questão é: em que podemos acreditar, de que forma uma ficção pode nos oferecer a aparência de verdade de tal maneira que pensemos que ‘aquilo’ pode ter acontecido ou poderá vir a acontecer?”⁶⁸

O desenvolvimento da fotografia a cores, capaz de representar as texturas e as características dos objetos com grande verossimilhança, traduziu a linguagem naturalista da pintura a óleo para os anúncios publicitários. Como afirma o escritor e crítico John Berger, a publicidade não apenas faz citações de grandes obras do passado. “A publicidade compreendeu, com efeito, a tradição da pintura a óleo de um modo mais completo do que a maioria dos historiadores da arte. (...) A publicidade depende, em grande escala, da linguagem da pintura a óleo.”⁶⁹ Sendo parte da cultura da sociedade de consumo, a publicidade tem como objetivo difundir através de imagens “a crença daquela sociedade nela mesma”⁷⁰. No entanto, como aponta Berger, a função da pintura é diferente dos objetivos da imagem publicitária. A pintura representa os bens e o modo de viver de seu espectador-proprietário. Já a publicidade torna o seu espectador-consumidor insatisfeito com a sua vida atual. “A publicidade sugere que se ele comprar o que ela está oferecendo, sua vida se tornará melhor”⁷¹. Nesse sentido, a publicidade é definida pelo geógrafo David Harvey como “a arte oficial do capitalismo”⁷².

A publicidade teria duas funções, segundo Roland Barthes. A primeira delas seria a comunicação, ou seja, informar a motivação do anúncio aos leitores ou aos passantes nas ruas. Na comunicação, “o enunciado visa a transformar a realidade ou a modificar o interlocutor”⁷³. A outra função da publicidade seria a criação de um imaginário. É importante observar como nesse aspecto o pensamento de Barthes e Erwin Panofsky podem ser comparados. Para o escritor francês, o imaginário na publicidade seria alimentado por “três grandes reservas”. Em primeiro lugar a de assuntos, como a família, o trabalho, dentre outros. “Os assuntos fornecem assim ao consumidor de publicidade uma espécie de esquema sociológico barato e permitem-lhe reconhecer-se e identificar-se imediatamente como pessoa de uma sociedade distribuída, codificada, numa palavra: normal.”⁷⁴ Para o método de análise de Panofsky, o primeiro nível

⁶⁷ FONTCUBERTA, Joan. **Op. cit.**, p. 52.

⁶⁸ CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**. São Paulo: Martins, 2005, p. 64.

⁶⁹ BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p.137.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 141.

⁷¹ *Ibid.*, p.144.

⁷² HARVEY, David. **Condição Pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 2008, p.65.

⁷³ BARTHES, Roland. **Inéditos, vol.3: imagem e moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.111.

⁷⁴ *Ibid.*, p.113.

(pré-iconográfico) reconhece o significado “natural” da imagem, ou seja, a identificação de objetos, eventos, etc. A segunda reserva a qual Barthes se refere seria a dos atributos pelos quais são identificados os assuntos. Por exemplo, se este for o trabalho, é necessário que haja roupas, acessórios e objetos que assim o caracterize. De forma análoga, no segundo nível de análise proposto por Panofsky, o iconográfico, se numa pintura bíblica um santo tem como atributo uma faca, caracteriza-se a representação de São Bartolomeu, por exemplo. A terceira reserva citada por Barthes é a dos símbolos culturais, ou seja, engloba as referências nos campos da arte, da história, da mitologia, as quais conectam o consumidor ao passado de seu país. Barthes dá o exemplo da ligação entre os franceses com os seus mitos nacionais, como o de Napoleão Bonaparte. Já o terceiro nível de interpretação de Panofsky, o iconológico, também busca a ligação da imagem com o seu passado cultural, com o seu imaginário.

Na tradição católica, os pecadores são condenados por viverem de acordo com os seus impulsos, ou segundo a carne. No entanto, a publicidade pode se apropriar da moral religiosa — ou dos seus “símbolos culturais”, segundo Barthes — e dar-lhes um novo significado em prol do consumo. No ano de 2003, a marca de sorvetes **Magnum**, da empresa multinacional Unilever, elaborou uma série limitada de produtos, baseada nos **Sete Pecados Capitais**. A criação dessa série e a sua campanha publicitária tiveram como meta o aumento de vendas entre as mulheres jovens, tradicionais consumidoras do produto. Para tal, a imagem do sorvete deveria estimulá-las sexualmente, instigando os seus desejos mais profundos. “Para a ‘garota Magnum’, o sexo está principalmente na cabeça. Na sua mente, ela tem permissão para se comportar como nunca poderia fazer na realidade”⁷⁵.

O símbolo da campanha é o número sete representado em amarelo e vermelho, envolvido por labaredas de fogo. Para a adaptação aos mais diversos meios, foram criadas duas assinaturas do símbolo com o *slogan*, sendo uma vertical (**Figura 120**) e outra horizontal (**Figura 121**). O fundo da imagem é negro e o texto, em branco, diz: “Tantos pecados, tão pouco tempo”⁷⁶ Isso pode ser interpretado da seguinte forma: como a vida é curta, não perca tempo: vá logo pecar! As chamas que incendeiam o número sete são uma clara referência às representações do inferno. Além disso, da letra M do logotipo Magnum saem dois chifres e uma cauda de ponta triangular, tal como o demônio. No entanto, essa menção ao inferno não é mais amedrontadora e nem negativa. Significa que pecar com o sorvete Magnum é um prazer.

⁷⁵ Tradução livre para: “(...) *for the Magnum girl, sex is mostly in the brain. In her mind, she has permission to behave as she may never do in reality.*” Disponível em <<http://www.welovead.com>> Consulta em: 23 set. 2014.

⁷⁶ Tradução livre para: “*So many sins, so little time*”.

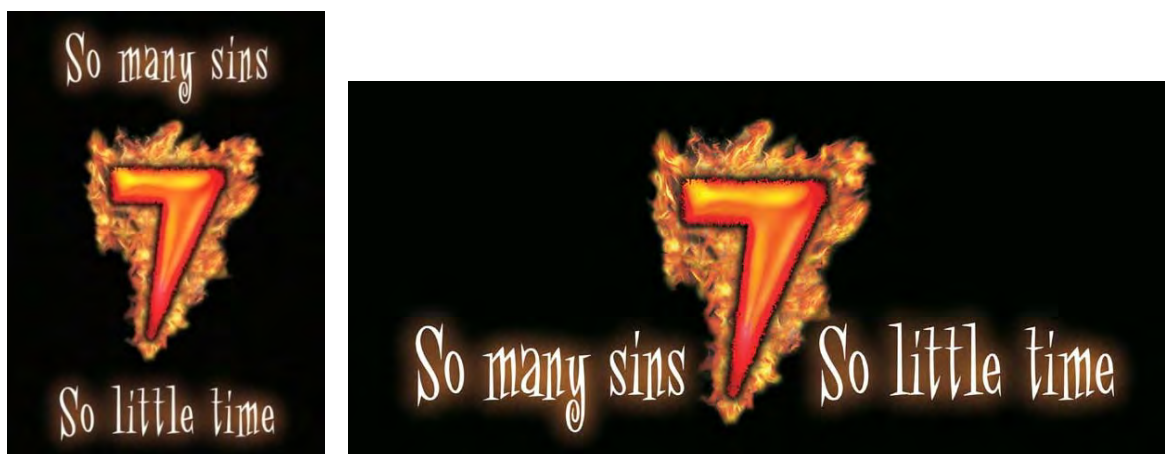


Figura 120 e Figura 121: Símbolo e *slogan* na versão vertical e horizontal. **Campanha Magnum 7 Pecados.** Agência: McCann London, Campanha: Magnum 7 Sins, 2003, Anunciante: Unilever, Marca: Magnum. Disponível em: <<http://br.adforum.com>> Consulta em 25 set. 2014.



Figura 122: Anúncio para mídia impressa. **Campanha Magnum 7 Pecados - Gula.** Reino Unido, 2003. Agência: McCann-Erickson, Anunciante: Unilever, Marca: Magnum. Disponível em: <<http://br.adforum.com>> Consulta em 25 set. 2014.

A campanha publicitária foi desenvolvida em vários países e para diversas mídias, como cartazes, anúncios de revistas, outdoors, comerciais de TV e internet. Em todas as peças há mulheres sensuais, cercadas por objetos que identificam os seus pecados. Serão analisadas imagens veiculadas no Reino Unido e depois na Alemanha e no Brasil. O primeiro exemplo (**Figura 122**) representa a **Gula** (*Gluttony*). O texto do anúncio está deslocado para o canto direito da imagem e mais se parece com a apresentação do elenco de um filme, ou de uma peça de teatro. “Magnum apresenta: Gula. Um dos Sete Pecados da edição especial limitada. Estrelando: sorvete de chocolate intenso, coberto com dupla calda de chocolate clássico e branco.”⁷⁷ Uma mulher de cabelos vermelhos encaracolados usa um vestido com adereços de

⁷⁷ Tradução livre para: “Magnum presents *Gluttony*. One of the seven sins special limited edition. Starring: intense chocolate ice-cream, double dipped in classic and White chocolate”.

pérolas. Ela segura o sorvete com a mão direita e olha diretamente para o espectador da imagem. Seus lábios estão sensualmente entreabertos. Na sua frente, há diversos tipos de doces, como tortas de frutas vermelhas com cobertura de creme. Ao fundo, percebe-se uma pesada cortina de cor violeta e um quadro com gorduchos meninos nus brincando, os clássicos *putti*. O anúncio para TV narra um casal se banquetecendo. O homem tem longos cabelos e veste uma camisa branca de mangas compridas, aberta no peito. Em frente à uma mesa de doces, a mulher de cabelos vermelhos se delicia, pegando sensualmente o creme de uma torta com o seu dedo indicador (**Figura 123**). De repente, eles observam o sorvete Magnum, que jaz sobre uma bandeja de prata. Os dois tentam pegá-lo ao mesmo tempo, mas a mulher é mais rápida e o morde com volúpia. O homem apenas a observa (desfocado) ao fundo (**Figura 124**).



Figura 123: Fotograma de comercial para TV. **Campanha Magnum 7 Pecados – Gula.** Reino Unido, 2003. Agência: McCann-Erickson, Anunciante: Unilever. Marca: Magnum. Disponível em: <<http://br.adforum.com>> Consulta em 25 set. 2014.



Figura 124: Fotograma de comercial para TV. Disponível em: <<http://br.adforum.com>> Consulta em 25 set. 2014.

Se o anúncio da Gula parece inspirado em festas ou personagens da corte francesa dos setecentos, o da **Luxúria** (*Lust*) faz menção a uma dançarina de flamenco (**Figura 125**). A sensual mulher usa um vestido vermelho com babados, que deixa à mostra as suas pernas. Ela segura o sorvete com a mão esquerda e olha diretamente para o espectador da imagem. No entanto, há também a silhueta de um homem com chifres que a observa, ao longe. No horizonte, a estrela solar está a explodir em labaredas de fogo. No canto direito do anúncio, há o texto: “Magnum apresenta: Luxúria. Um dos Sete Pecados da edição especial limitada. Estrelando: sorvete de baunilha, com cobertura rosa de morango.”⁷⁸



Figura 125: Anúncio para mídia impressa. **Campanha Magnum 7 Pecados - Luxúria.** Reino Unido, 2003. Agência: McCann-Erickson, Anunciante: Unilever, Marca: Magnum. Disponível em: <<http://br.adforum.com>> Consulta em 25 set. 2014.



Figura 126: Fotograma de comercial para TV. **Campanha Magnum 7 Pecados - Luxúria.** Reino Unido, 2003. Agência: McCann-Erickson, Anunciante: Unilever, Marca: Magnum. Disponível em: <<http://br.adforum.com>> Consulta em 25 set. 2014.

⁷⁸ Tradução livre para: “Magnum presents Lust. One of the seven sins special limited edition. Starring: Vanilla ice-cream, with pink strawberry coat”.



Figura 127: Fotograma de comercial para TV. Reino Unido.
Disponível em: <<http://br.adforum.com>> Consulta em 25 set. 2014.

O anúncio para TV apresenta um casal dançando sensualmente. A mulher faz dois chifres no cabelo do homem, tornando-o parecido com um demônio. De repente, ela se separa dele e levanta o sorvete como se fosse um leque, adereço típico do flamenco (**Figura 126**). Após a sua exibição, com o sol ao fundo, ela morde o sorvete com volúpia (**Figura 127**). Tal como no vídeo da Gula, a mulher não deixa o homem experimentar o sorvete. Isso reforça a mensagem de que o consumo de bens é uma conquista individual, fomentando a competição e a inveja entre as pessoas.

Se, no anúncio da Luxúria, a mulher dança energeticamente, no da **Preguiça** (*Sloth*) ela está de camisola numa cama. Recostada sobre vários travesseiros (**Figura 128**), ela sorri jocosamente para o espectador da cena. Atrás de uma cortina, percebe-se uma janela por onde passa uma tênue luz matinal. Seus cabelos despenteados dão a entender que ela despertou há pouco. Além disso, seu braço direito está sobre a sua cabeça, num gesto de quem se espreguiça. No canto inferior esquerdo da imagem há uma pequena mesa com restos de comida, que tanto poderiam ser sobras de uma refeição noturna, ou do café da manhã que acabara de consumir. No canto direito inferior há o texto: “Magnum apresenta: Preguiça, um dos Sete Pecados Capitais. Estrelando sorvete de baunilha com caramelo espesso e amendoins.”⁷⁹ No anúncio para TV, percebe-se que a mulher está deitada sobre uma cama com dossel. Ela está na mesma posição do anúncio impresso (**Figura 129**). O homem não aparece totalmente no vídeo, apenas verifica-se a sua mão segurando o sorvete. Na imagem em close, a mulher preguiçosa pede para que ele dê o sorvete na sua boca (**Figura 130**).

⁷⁹ Tradução livre para: “Magnum presents Sloth. One of the seven sins special limited edition. Starring: vanilla ice cream with thick caramel and peanuts”.



Figura 128: Anúncio para mídia impressa. **Campanha Magnum 7 Pecados - Preguiça.** Reino Unido, 2003. Agência: McCann-Erickson, Anunciante: Unilever, Marca: Magnum. Disponível em: <<http://br.adforum.com>> Consulta em 25 set. 2014.



Figura 129: Fotograma de comercial para TV. **Campanha Magnum 7 Pecados - Preguiça.** Reino Unido, 2003. Agência: McCann-Erickson, Anunciante: Unilever, Marca: Magnum. Disponível em: <<https://www.youtube.com/>> Consulta em 30 jan. 2015.



Figura 130: Fotograma de comercial para TV. Reino Unido. Disponível em: <<https://www.youtube.com/>> Consulta em 30 jan. 2015.

A **Avareza** (*Greed*) é personificada por uma mulher de aparência rica, representada no canto esquerdo do anúncio impresso (**Figura 131**). Ela ergue o sorvete com a mão direita e se delicia após morder um pedaço do produto. Ela usa uma vestimenta de cor preta, a qual possui uma grande gola vermelha, além de diversas jóias de ouro. Ao fundo, verifica-se nitidamente um jaguar e um homem que está de pé. No entanto, também há outros homens sentados, além de uma pirâmide e uma grande roda dourada, se assemelhando a um sol. O texto do anúncio diz: “Magnum apresenta: Avareza, um dos Sete Pecados Capitais. Estrelando sorvete de *Tiramisu* com café e licor *Amaretto*.⁸⁰ O anúncio de TV se inicia com a avarenta passando o dedo na estátua de um felino. Instantaneamente, a mesma se transforma em ouro (**Figura 132**). Em seguida, um homem tenta beijá-la e ela o interrompe tocando os seus lábios com um dedo. Assim como ocorreu com a estátua felina, o homem também se transforma em ouro (**Figura 133**). Após o ocorrido, ela pega o sorvete — com a mão vestida com uma luva — e se delicia, sem ninguém para atrapalhá-la (**Figura 134**). Numa imagem em plano geral, verificam-se todos os homens que ela havia transformado no metal (**Figura 135**), o que faz recordar o mito do rei Midas.⁸¹ No entanto, ao contrário do que ocorre com o rei, ela não se arrepende de transformar tudo em ouro, pois tem o sorvete como prêmio. Mais que reforçar a idéia de que o consumo é uma conquista individual, pode-se interpretar que até mesmo matar — no caso, transformando as pessoas em estátuas — é permitido para esse fim.



Figura 131: Anúncio para mídia impressa. **Campanha Magnum 7 Pecados - Avareza.** Reino Unido, 2003. Agência: McCann-Erickson, Anunciante: Unilever, Marca: Magnum. Disponível em: <<http://br.adforum.com>> Consulta em 25 set. 2014.

⁸⁰ Tradução livre para: “*Golden Tiramisu ice cream with coffee swirl & amaretto inclusions.*”

⁸¹ O rei Midas encontrou Sileno, mestre e pai de criação do deus Baco, que havia se embriagado e desaparecido. Como recompensa pelo resgate, Baco teria oferecido a Midas a recompensa que quisesse. Midas pediu que tudo que tocasse fosse transformado em ouro. No entanto, ele se arrependeu, pois não conseguia mais se alimentar, pedindo a Baco que desfizesse o encanto. A moral da história é que a cobiça desmedida pode matar o avarento.



Figura 132: Fotograma de comercial para TV. **Campanha Magnum 7 Pecados - Avareza.** Reino Unido, 2003. Agência: McCann-Erickson, Anunciante: Unilever, Marca: Magnum. Disponível em: <<https://www.vimeo.com/>> Consulta em 30 jan. 2015.



Figura 133: Fotograma de comercial para TV. Reino Unido. Disponível em: <<https://www.vimeo.com/>> Consulta em 30 jan. 2015.

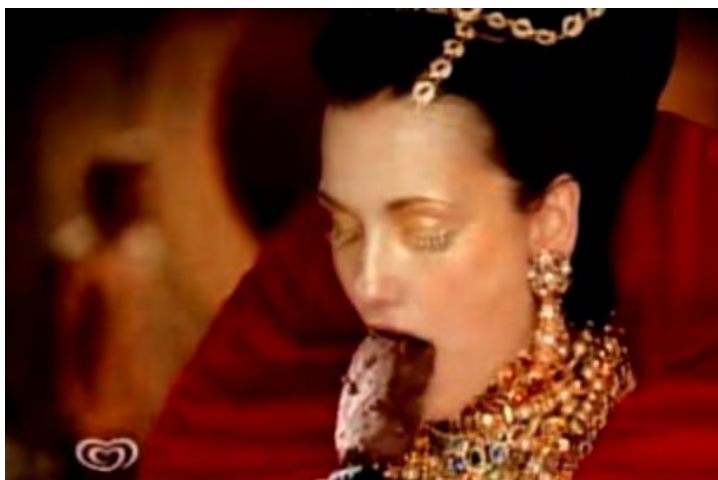


Figura 134: Fotograma de comercial para TV. Reino Unido. Disponível em: <<https://www.vimeo.com/>> Consulta em 30 jan. 2015.



Figura 135: Fotograma de comercial para TV. Reino Unido. Disponível em: <<https://www.vimeo.com/>> Consulta em 30 jan. 2015.

Os anúncios a seguir são relativos aos pecados da Inveja, da Ira e da Soberba, apresentados como **Ciúme** (*Jealousy*), **Vingança** (*Revenge*) e **Vaidade** (*Vanity*) para facilitar a comunicação com o público contemporâneo. Como não foram encontrados cartazes relativos aos mesmos, só serão analisadas imagens dos seus comerciais para TV. Entretanto, a identidade visual da campanha publicitária permanece. No anúncio do **Ciúme**, é apresentado um desfile de moda. De forma triunfal, surge na passarela uma modelo vestida com uma roupa de muitas plumas. Todos se levantam para aplaudi-la, enquanto fotógrafos se posicionam para melhor registrar a sua passagem (**Figura 136**).



Figura 136: Fotograma de comercial para TV. Campanha Magnum 7 Pecados - Ciúmes. Reino Unido, 2003. Agência: McCann-Erickson, Anunciante: Unilever, Marca: Magnum. Disponível em: <<https://www.br.adforum.com/>> Consulta em 30 jan. 2015



Figura 137: Fotograma de comercial para TV. Reino Unido.
Disponível em: <www.br.adforum.com/> Consulta em 30 jan. 2015.



Figura 138: Fotograma de comercial para TV. Reino Unido.
Disponível em: <www.br.adforum.com/> Consulta em 30 jan. 2015.

Com um vestido verde e luvas pretas, a mulher invejosa não se levanta nem bate palmas após a passagem da modelo (**Figura 137**). Quando ela retira os óculos escuros, percebe-se o seu olhar de ciúmes ou inveja, ressaltado pela maquiagem verde (**Figura 138**). O uso dessa cor faz uma clara referência ao ditado “verde de inveja”, popular em várias culturas. Logo após morder o sorvete Magnum, o salto da modelo se quebra, o que faz com que ela se desequilibre. Ela acaba por cair, ficando totalmente deitada na passarela, conforme a cena a seguir, em plano *plongée* (**Figura139**).



Figura 139: Fotograma de comercial para TV. Reino Unido.
Disponível em: <www.br.adforum.com/> Consulta em 30 jan. 2015.

Tanto no anúncio anterior quanto no próximo, é possível perceber claramente um gosto pela crueldade nas personagens, que ultrapassa até mesmo o prazer de degustar o sorvete. Se, no primeiro caso, a mulher ciumenta se satisfaz com o fracasso da modelo ao cair da passarela, no vídeo seguinte, a mulher vingativa sorri ao atirar facas contra um homem preso. Ela tem cabelos curtos vermelhos e um véu preto lhe cobre uma das vistas (**Figura 140**). Com apreensão, o homem fica imóvel enquanto as facas se fixam próximas ao seu corpo (**Figura 141**). De repente, a mulher pega o sorvete Magnum e dá uma mordida (**Figura 142**), fazendo com que o homem relaxe. No entanto, ela joga uma última faca e a cena seguinte mostra o rosto do homem, em close, com um semblante de dor (**Figura 143**).



Figura 140: Fotograma de comercial para TV. Campanha Magnum 7 Pecados - Vingança. Reino Unido, 2003. Agência: McCann-Erickson, Anunciante: Unilever, Marca: Magnum. Disponível em: <<https://www.youtube.com/>> Consulta em 30 jan. 2015



Figura 141: Fotograma de comercial para TV. Reino Unido.
Disponível em: <www.br.adforum.com/> Consulta em 30 jan. 2015.



Figura 142: Fotograma de comercial para TV. Reino Unido.
Disponível em: <www.br.adforum.com/> Consulta em 30 jan. 2015.



Figura 143: Fotograma de comercial para TV. Reino Unido.
Disponível em: <www.br.adforum.com/> Consulta em 30 jan. 2015.

Nos anúncios anteriores, havia sempre um personagem coadjuvante contracenando com as mulheres, principalmente um homem. Porém, no comercial da **Vaidade** (*Vanity*), o segundo personagem — que acaba se tornando protagonista — é o reflexo da própria mulher. De cabelos cor de violeta, ela se prepara para ir a uma festa e fica se admirando no espelho de seu quarto. De repente, a sua imagem refletida ganha vida e a agarra pela cintura para dar-lhe um beijo (**Figura 144**). Depois, ela a solta para degustar o sorvete Magnum (**Figura 145**). Há uma clara referência ao mito clássico de Narciso, que se apaixonou pelo seu próprio reflexo na água de um lago (e que acabou morrendo). No entanto, a mulher não só deseja a sua própria imagem como também o sorvete que ela vê dentro do espelho.



Figura 144: Fotograma de comercial para TV. **Campanha Magnum 7 Pecados - Vaidade.** Reino Unido, 2003. Agência: McCann-Erickson, Anunciante: Unilever, Marca: Magnum. Disponível em: <<https://www.youtube.com/>> Consulta em 30 jan. 2015



Figura 145: Fotograma de comercial para TV. Reino Unido. Disponível em: <www.br.adforum.com/> Consulta em 30 jan. 2015.



Figura 146: Anúncio em mídia impressa. **Campanha Magnum 7 Pecados**, Alemanha, 2003. Agência: McCann-Erickson. Anunciante: Unilever. Disponível em: <<http://www.cosmiq.de/>> Consulta em 25 set. 2014.

Figura 147: Anúncio em mídia impressa. **Campanha Magnum 7 Pecados**, Brasil, 2003. Agência: McCann-Erickson, Anunciante: Unilever. Marca: Magnum/Kibon. Disponível em: <<http://mundodasmarcas.blogspot.com.br/>> Consulta em 25 set. 2014.

Como foi visto anteriormente, os anúncios apresentam imagens semelhantes, mas usando técnicas diferentes. Para o meio impresso foram criadas pinturas e, para a TV, filmes em vídeo. A verossimilhança entre as diversas mídias tem como objetivo desenvolver uma identidade visual para a campanha publicitária. No entanto, essa identidade se mantém até mesmo em anúncios veiculados em países diferentes. Os cartazes apresentados acima foram veiculados na Alemanha e no Brasil. Os sorvetes estão enfileirados, cada qual identificado por um vício (**Figuras 146 e 147**). As referências ao inferno estão presentes, como o fundo negro das imagens e as labaredas de fogo. Através de textos, o consumidor é estimulado a adquirir o produto. No exemplar alemão, há uma espécie de carimbo que diz: “Edição Limitada”. No caso brasileiro, há a frase “Sua última chance de pecar”. Além desses incentivos textuais, a própria imagem do produto é um poderoso estimulante. Como afirma Joan Fontcuberta, as ilustrações de comida ou bebida devem ter um “*appetite appeal*”. Segundo o fotógrafo, são elementos resultantes de uma manipulação ou de um retoque, que incitam o desejo e “uma exigência de perfeição” que não existe na realidade.

O ‘*appetite appeal*’ é um amontoado de signos imperceptíveis, uma retórica dirigida à sedução: gotas de condensação nos copos de bebidas refrescantes, a fumaça cheirosa exalada por um assado, o corte que revela uma carne tenramente rosada...⁸²

O sorvete Magnum é considerado um produto “*Premium*”, ou seja, de grande qualidade e voltado para um público mais abastado. Desde o seu lançamento, em 1989, é o sorvete industrializado preferido dos europeus. Segundo declara a empresa multinacional Unilever, sua fabricante:

⁸² FONTCUBERTA, Joan. **Op. cit.**, p. 52.

Foi o primeiro produto do gênero concebido especialmente para um público adulto, que tem no chocolate uma das mais reconhecidas e universais formas de obtenção de prazer. Por esse motivo, o chocolate belga, considerado o melhor do mundo, foi o ingrediente escolhido para a cobertura de todas as versões de Magnum (...).⁸³

Através de uma especial iluminação, os contornos dos sorvetes são acentuados nas imagens, de modo a dar ênfase à sua cobertura de chocolate belga. Além disso, os produtos aparecem como se estivessem mordidos, para que o consumidor verifique o recheio dos mesmos. Porém, ao contrário do que ocorre com uma verdadeira mordida, o interior do sorvete é representado intacto, com todas as cores e texturas preservadas (**Figura 146**). Alguns ingredientes dos sorvetes têm uma clara ligação simbólica com os pecados. Por exemplo, no caso da **Inveja**, o seu recheio é verde por causa do uso do pistache, relembrando a expressão “verde de inveja”. O sorvete da **Luxúria** tem cobertura de morango, pois a cor vermelha faz referência à sexualidade. Já a **Gula** é o único sorvete cujo recheio é coberto por uma dupla camada de chocolate.



Figura 148: Anúncio em mídia impressa. **Campanha Magnum 7 Pecados - Vaidade**, Brasil, 2003. Agência: McCann-Erickson, Anunciante: Unilever, Marca: Magnum/Kibon. Disponível em: < <http://teste.pc2.com.br/unilever/home/TRUE#prettyPhoto> > Consulta em 25 set. 2014.

O anúncio acima também foi veiculado no Brasil e mantém a identidade visual da campanha publicitária mundial. Trata-se do sorvete Magnum **Vaidade**, o qual faz referência ao pecado da Soberba (**Figura 148**). Como já foi visto no comercial para TV no Reino Unido, há um espelho refletindo o rosto de uma mulher. Seus olhos estão semi-abertos e seus lábios estão apertados numa expressão de desejo sexual. Ao lado do espelho, há uma embalagem do sorvete na cor branca, a qual contrasta com o fundo negro do anúncio. Há claras referências ao inferno, como as labaredas de fogo na parte inferior da imagem. Além disso, o logotipo Magnum possui dois chifres e uma cauda triangular, tal como o demônio. Acima da

⁸³ Disponível em < <http://teste.pc2.com.br/unilever/timeline/produto/kibon> > Consulta em: Consulta em 23 set. 2014.

embalagem do sorvete há o texto “Coma com os olhos”. A expressão é usada quando se deseja alguma coisa, sem ser possível alcançá-la com as mãos, somente com a visão.⁸⁴ Dessa forma, assim como a mulher vaidosa deseja o seu próprio reflexo no espelho, o consumidor deve desejar o sorvete, através da sua vistosa embalagem. Além de ser comparado ao clássico mito de Narciso, o anúncio também dialoga (em sentido inverso) com a tábua dos **Sete Pecados Mortais** (**Figura 149.1**), de Hieronymus Bosch, analisada no Capítulo 2 desse trabalho. O olho de Deus onisciente está representado no centro da obra. No detalhe da Soberba (**Figura 149.2**), o demônio segura um espelho para uma mulher ver o reflexo do seu rosto. A contemplação de sua própria imagem significa que ela só tem olhos para si. Dessa forma, a sua soberba faz com que ela se afaste de Deus, assim como o demônio havia feito.



Figura 149.1: Hieronymus Bosch, **Os sete pecados Mortais**, c. 1480, óleo s/ painel, 120 x 150 cm, Museo del Prado, Madrid. Disponível em: <www.museodelprado.es> Consulta em 23 set. 2014.

Figura 149.2: Detalhe da **representação da Soberba (Superbia)**. Disponível em: <www.museodelprado.es> Consulta em 23 set. 2014.

Apesar do grande sucesso alcançado pelo lançamento dos sorvetes, houve quem protestasse contra o uso dos Sete Pecados Capitais como tema do produto. Na Alemanha, o porta-voz do arcebispo de Hamburgo, Manfred Nielen, declarou que não seria possível apoiar algo que defendesse o afastamento de Deus⁸⁵. Na Holanda, uma Igreja protestante chegou a pedir ao comércio que não vendesse mais os produtos. Para defender-se, o diretor de comunicação da Unilever, David Lewis, veio a público dizer que os sorvetes não faziam

⁸⁴ Essa frase teve origem na Roma Antiga, nas festividades em louvor aos mortos. As pessoas eram proibidas de comerem os alimentos, podendo apenas observá-los ao longe. In: Aventuras na História. Disponível em <<http://guiadoestudante.abril.com.br/aventuras-historia/comer-olhos-436026.shtml>> Consulta em: 23 set. 2014.

⁸⁵ **Church anger over ice-cream sins**. BBC News. United Kingdom, 20 mar. 2003. Disponível em: <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/2868067.stm>> Consulta em: 23 set. 2014.

qualquer apologia ao pecado. Eram apenas uma diversão inofensiva.⁸⁶ No entanto, os lucros da multinacional não foram nada inofensivos. Desde 1998, as vendas de Magnum estavam estagnadas. Porém, em 2003, após o lançamento da série especial, o consumo do produto aumentou em mais de 20% na Europa.⁸⁷ A apropriação e o uso “inofensivo” dos Sete Pecados Capitais pela publicidade poderia ser definida como a criação de um mito. Segundo Roland Barthes, o mito é um sistema ideológico, portanto persuasivo, o qual é transmitido de forma aparentemente desinteressada, natural. O autor dá o exemplo de uma imagem na capa da revista *Paris-Match*. Nela, um jovem negro vestido com uniforme francês faz a saudação militar com os olhos voltados para a bandeira daquele país. O significado desta imagem seria que todos os cidadãos, sem distinção racial, servem à sua pátria, afastando a idéia de um possível colonialismo francês.⁸⁸ Dessa forma, apesar de serem considerados “inofensivos”, os sorvetes com o tema dos Sete Pecados Capitais instigam os desejos ou paixões dos seus consumidores, além de colocarem em xeque o tradicional discurso repressor da Igreja Católica. Como ataca o filósofo Friedrich Nietzsche, “a Igreja combate as paixões através do método da extirpação radical; seu sistema, seu tratamento, é a castração (...). Mas atacar a paixão na sua raiz é atacar a raiz da vida; o processo da Igreja é nocivo à vida.”⁸⁹ Por fim, ainda que adotem discursos diferentes, tanto a Igreja quanto a publicidade fazem uso de imagens retóricas moralizadoras. “A fórmula geral que serve de base a toda religião e a toda moral pode ser expressa assim: ‘Faça isto e mais isto, não faça aquilo e mais aquilo — e então serás feliz, do contrário...’”⁹⁰.

Como foi visto anteriormente, o desenvolvimento da fotografia a cores traduziu a verossimilhança da pintura a óleo para os anúncios publicitários. No entanto, com o desenvolvimento das câmeras digitais e a disseminação da conexão em banda larga da *World Wide Web*, a fotografia, a arte e a publicidade entram num novo momento. Em vez de uma película, a imagem captada pela lente das máquinas digitais é fixada por um sensor, que a transforma num arquivo binário. Dessa forma, ela pode ser facilmente acessada por um computador e manipulada de forma infinita por *softwares* gráficos. Entrariam em cena os estoques de imagens digitais de micro-pagamento, ou *microstocks*, como será visto a seguir.

⁸⁶ *Church anger over ice-creams sins*. Op. cit. Disponível em: <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/2868067.stm>> Consulta em: 23 set. 2014.

⁸⁷ Disponível em <<http://www.welovead.com>> Consulta em: 23 set. 2014.

⁸⁸ BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: 2003, p. 207.

⁸⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *O crepúsculo dos ídolos ou a filosofia a golpes de martelo*. Curitiba: Hemus, 2001, p.28

⁹⁰ *Ibid.*, p. 35.

4.4 Tradição e modernidade: os Sete Pecados Capitais como imagens de *microstock*

Nos dias de hoje, quando folheamos uma revista, recebemos um folheto publicitário ou visitamos uma página na Internet, é provável que grande parte das imagens encontradas seja originada de estoques. Isso significa que, em vez de terem sido produzidas sob encomenda, as mesmas foram adquiridas já prontas para uso, economizando-se, assim, tempo e dinheiro. Os primeiros estoques de imagem se originaram ao arquivar os originais de fotografias analógicas (feitas a partir de filme) não aproveitadas de trabalhos comerciais. Por exemplo, num ensaio para uma campanha publicitária, inúmeras fotos são tiradas para que apenas algumas sejam escolhidas. Isso não significa que as excedentes são de qualidade inferior, podendo ser armazenadas e utilizadas em muitas outras ocasiões. A partir de meados do século 20, as agências de estoque de imagem se estabeleceram como uma indústria e um negócio cada vez mais rentável. Os fotógrafos enviavam às agências fotos excedentes de seus ensaios comerciais, ou produziam imagens especificamente para serem estocadas, ganhando percentagens sobre as suas vendas. As agências também podiam trabalhar em conjunto com o fotógrafo, sugerindo temas para atender à demanda de seus clientes. Nos anos 1980, grandes empresas — como *Getty Images* e *Corbis* — dominavam este mercado, que se tornou bastante especializado. A cadeia de produção se passava da seguinte forma: o fotógrafo enviava os cromos originais à agência, os quais eram submetidos a um processo de escaneamento, além de serem catalogados manualmente e armazenados de forma adequada à sua preservação. Algumas imagens eram selecionadas para serem publicadas em luxuosos catálogos, que por sua vez eram distribuídos aos possíveis compradores de imagem. Portanto, cabia ao fotógrafo o custo da compra e da revelação dos filmes, e às agências a manutenção das bibliotecas de imagens, além da confecção dos catálogos de divulgação.

No entanto, com a *World Wide Web*, os acervos das agências foram disponibilizados para consulta *on-line*, a partir de seus endereços eletrônicos. Com a disseminação da conexão de banda larga, o cliente que tivesse acesso a esse serviço teria a possibilidade de comprar imagens digitais de alta qualidade, recebendo-as em poucos instantes e sem ter que deixar o seu local de trabalho. O desenvolvimento das câmeras fotográficas digitais possibilitou que fotógrafos economizassem nos custos com filmes e revelação e passassem a enviar suas fotos, ou melhor, arquivos, diretamente para os bancos de dados das agências, via Internet. Como

afirma José Luis Brea, após a era da “imagem-filme”, inicia-se um novo período em que predomina a imagem digital, ou “e-image”⁹¹. Típica da pós-modernidade, essa imagem se caracteriza pela produção ilimitada, ou seja, há cada vez mais aparelhos capazes de produzi-la, como telefones móveis, por exemplo. Além disso, por tratar-se de um arquivo binário, ela pode ser facilmente acessada por um computador e manipulada de forma infinita por *softwares* gráficos. Somados todos esses fatores, os custos com a produção, catalogação, armazenamento e divulgação dos acervos caiu drasticamente. Era chegada a hora dos estoques de imagens de micro-pagamento, ou, simplificando, o *microstocks*. As principais características desse novo modelo de agência são as vendas exclusivas pela internet — desde a escolha da imagem, seu pagamento, até o *download* — além de preços muito baixos. Outra característica é que são comercializadas imagens livres de direitos autorais (*royalty free*). Neste modelo, compra-se a fotografia uma só vez, podendo reutilizá-la quando e como quiser, sem precisar pagar direitos autorais cada vez que o fizer. No entanto, podem existir algumas poucas restrições, como a proibição de revenda da imagem. Por fim, o *microstock* também possibilitou o desenvolvimento de uma forte estrutura comunitária entre fotógrafos e consumidores, que transcende o tradicional vínculo comercial que se inicia com o vendedor, passa pela agência (intermediário) até chegar ao comprador.⁹²

Segundo Douglas Freer, escritor e fotógrafo de *microstock*, o desenvolvimento da Internet, do seu acesso por banda larga e das câmeras digitais, os quais transformaram a cadeia de produção dos estoques de fotografia, possibilitaram também um aumento da procura por imagens de qualidade, a custos mais acessíveis. Em fins do século XX, havia tanto a demanda de mercado, como a tecnologia disponível para o desenvolvimento do *microstock*⁹³. O primeiro a perceber isso foi o canadense Bruce Livingstone, fundador do pioneiro *microstock* de fotografia, o *iStockphoto*, no ano 2000. Em princípio, era uma página que disponibilizava imagens grátis, mas que depois se tornou um fenômeno comercial. Outras empresas como *Dreamstime*, *Shutterstock*, *Fotolia* e *CanStockPhoto* logo despontaram nesse aquecido mercado, cada qual com sistemas próprios de compra de imagens e de pagamento aos fotógrafos. Entretanto, as grandes agências tradicionais reagiram ao crescimento dessas empresas. Em 2006, a *Getty Images* adquiriu o *iStockphoto*, mas manteve a empresa atuando no modelo de *microstock*. Outras agências também compraram *microstocks* ou criaram o seu

⁹¹ BREA, José Luis. *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Akal, p.139.

⁹² FREER, Douglas. *Microstock Photography. How to make money from your digital images*. Burlington: Elsevier, 2008, p.10.

⁹³ *Ibid.*, p.8.

próprio. Na verdade, desde fins dos anos 1990, as grandes agências vêm englobando outras menores, adquirindo seus acervos, digitalizando-os e disponibilizando-os em seus *websites*.⁹⁴



Figura 150: Executiva sorrindo. Foto de Yuri Arcus. Disponível em <<http://www.istockphoto.com/stock-photo-3356691-female-executive-smiling.php>> Acesso em 27 Set. 2009, 17:00.

A criação de um imaginário, tal como definido por Roland Barthes, também pode ser verificado nas imagens de *microstock*. Como exemplo, pode-se citar a **Executiva sorrindo (Figura 150)** armazenada no *iStockphoto*. Em primeiro plano há uma bela e sorridente jovem, de cabelos presos e vestida com paletó preto, sentada à frente de um computador. Ao fundo da imagem, em desfoque, há um grupo de outros jovens conversando como se estivessem em reunião. Verifica-se, portanto, a primeira reserva que abastece o imaginário da publicidade, conforme define Barthes. O “assunto” da imagem citada é claramente o trabalho. Segundo David Machin, uma das características mais presentes nas fotografias de estoque é o fundo desfocado, ou mesmo eliminado. Muitas das fotos são produzidas em estúdio, contra um fundo branco. Dessa forma, a imagem pode ser aproveitada em uma maior quantidade de situações. Além disso, de uma maneira geral, as fotografias devem passar um sentimento de otimismo. “Claramente o mundo das imagens de estoque é o brilhante e feliz mundo do ‘pensamento positivo’, apoiado pela ideologia das corporações contemporâneas.”⁹⁵ Esse pensamento positivo seria o que Roland Barthes define como o “eufemismo publicitário, que

⁹⁴ FREER. *Op. cit.*, p.12.

⁹⁵ MACHIN, David. *Building the world's visual language: the increasing importance of image banks in corporate media*, *Visual Communication*, n. 3, p. 316-336, 2004. Disponível em: <<http://vcj.sagepub.com/cgi/content/abstract/3/3/316>> Acesso em: 19 Jun. 2009, p. 320.

obriga a só dar do mundo uma imagem agradável e confortável”⁹⁶. Outra particularidade das imagens de *microstock* é a utilização de atributos para caracterizar os personagens e as cenas. O computador, a mesa de reunião, os trajes escuros e sóbrios constroem um ambiente de escritório. Segundo Barthes:

Este segundo repertório põe a desfilar diante dos olhos do consumidor da publicidade toda a diversidade do mundo: trabalhos, rostos, roupas, paisagens, cidades, alimentos, móveis, gestos, etc.: a totalidade da representação publicitária, mesmo na simples escala da vida cotidiana de um indivíduo, constitui assim um verdadeiro “cinema”, que só difere da pura informação sociológica por pura euforia.⁹⁷

A atraente mulher da fotografia em questão destaca-se por sua beleza física, o que não significa um erotismo explícito, como explica Barthes. Na publicidade, “esse erotismo é inteiramente cultural, proposto através de modelos convencionais: trata-se do signo do erotismo, não do próprio erotismo”⁹⁸. Esse erotismo estaria vinculado ao terceiro repertório que alimenta o imaginário da publicidade, ou seja, o dos símbolos culturais, os quais conectam o consumidor ao passado, à tradição. No caso, a jovem executiva poderia ser uma representação contemporânea da deusa Vênus. Na introdução da obra **História da Beleza**, Umberto Eco construiu quadros comparativos em que estão exemplificadas diversas manifestações da beleza feminina e masculina ao longo do tempo, como representações de Vênus e Adônis. Assim sendo, também seriam Vênus a Mona Lisa de Leonardo da Vinci ou a atriz Anita Ekberg, no filme **A Doce Vida**, do diretor Federico Fellini.⁹⁹

No segmento da moda, geralmente as modelos têm rostos belos e marcantes, que acentuam sua individualidade. Para as imagens de estoque, ao contrário, elas não podem ter a fisionomia muito destacada, pois devem ser reconhecidas pelos atributos que usam e não por suas personalidades. Em outra foto, **Detalhe de uma doutora sorrindo (Figura 151)**, a mesma modelo da imagem anterior está vestida com um jaleco branco, tem um estetoscópio em volta do pescoço e segura uma prancheta. Ao fundo da cena, em desfoque, há uma mulher sentada em uma cama e ao seu lado constam duas pessoas de uniforme azul. É, portanto, uma cena hospitalar. Como afirma David Machin, quanto mais fácil é o reconhecimento de seus rostos, mais difícil é a sua reutilização em fotos. Ainda segundo o autor, esta situação é análoga ao que ocorria na época medieval, em que santos e personagens bíblicos ou

⁹⁶ BARTHES, Roland. **Inéditos, vol.3: imagem e moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.117.

⁹⁷ BARTHES, Roland. **Op. cit.**, p.114.

⁹⁸ *Ibid.*, p.117.

⁹⁹ ECO, Umberto. **História da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2007, p.21.

mitológicos eram reconhecidos por seus atributos e não por sua fisionomia¹⁰⁰. Cabe também lembrar que Cesare Ripa, na sua obra **Iconologia**, também caracteriza suas figuras a partir de atributos, como tipo físico, vestes e objetos.



Figura 151: Detalhe de uma médica sorrindo. Foto de Yuri Arcus. Disponível em <<http://www.istockphoto.com/stock-photo-3709313-close-up-of-a-female-doctor-smiling.php>> Acesso em 27 Set. 2009, 17:00.

Para se procurar uma imagem nas páginas dos *microstocks*, o primeiro passo é digitar uma palavra-chave no seu sistema de busca. Cada imagem estocada possui uma listagem própria de termos. Estes podem descrever as suas características — como as pessoas, o ambiente e os objetos apresentados na cena — ou são conceitos abstratos. Na imagem **Detalhe de uma médica sorrindo**, destacam-se as seguintes palavras-chave:

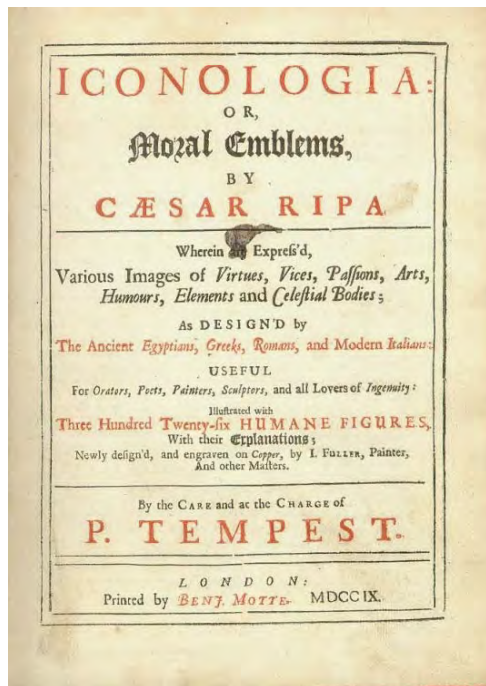
Doutor, Exame médico, Enfermeiro, Paciente, Hospital, Remédio, Cuidado, Estetoscópio, Beleza, Profissão, Prancheta, Perícia, Confiança, Habilidade, Mulheres Jovens, Jaleco de Laboratório, Olhando para a Câmera, Grupo Pequeno de Pessoas, Contente.¹⁰¹

Nos *microstocks*, são os artistas que definem quais serão as palavras-chave relativas à imagem por ele produzida. No entanto, essa escolha passa pelo crivo de seus inspetores, responsáveis pela aprovação ou rejeição das fotografias e que podem também vetar ou mesmo substituir os termos escolhidos. É importante observar que, no caso da obra **Iconologia** de Cesare Ripa, é também a partir de uma palavra-chave que se busca a imagem, a qual tem a função de representar visualmente conceitos abstratos a partir de figuras humanas. A seguir, a

¹⁰⁰ MACHIN, David. **Op. cit.**, p. 324.

¹⁰¹ Disponível em: <<http://portuguesbrasileiro.istockphoto.com/stock-photo-3709313-close-up-of-a-female-doctor-smiling.php>> Acesso em 13 set. 2014, 10:40.

Folha de rosto da edição inglesa de 1709 da **Iconologia** e a primeira página do seu Sumário (Figuras 152 e 153).



The table of contents is titled 'THE TABLE.' and lists various subjects with their corresponding page numbers. The subjects are arranged in columns, with some starting with a large letter 'A' for 'Africa' and 'America'. The subjects include: Beauty, Contentment, Conversation, Conversion, Correction, Cosmography, Courtship, Cozening, Credit, Curiosity, Custom, Danger, Death, Debt, Deceit, Decency, Defiance, Defence against Enemies, Delight, Democracy, Despair, Despoiling God, Despoiling Pleasure, Discretion, Disrespect, Dignity, Diligence, Disposition, Disputation, Dismal, Dismissal, Disobedience, Disrespect, Disruption, Dignity, Diligence, Discretion, and Disposition.

Figura 152: Folha de rosto da *Iconologia, or Moral Emblems* (...). Londres, Benj. Motte, 1709. Disponível em: <<http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripa0ii.htm>> Consulta em 06 fev. 2014.

Figura 153: Sumário da *Iconologia*. Op. cit. Disponível em: <<http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripa0ii.htm>> Acesso em 06 fev. 2014.



Figura 154: Página 7 da *Iconologia, or Moral Emblems*. Op. cit. Disponível em: <<http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripa0ii.htm>> Consulta em 06 fev. 2014.

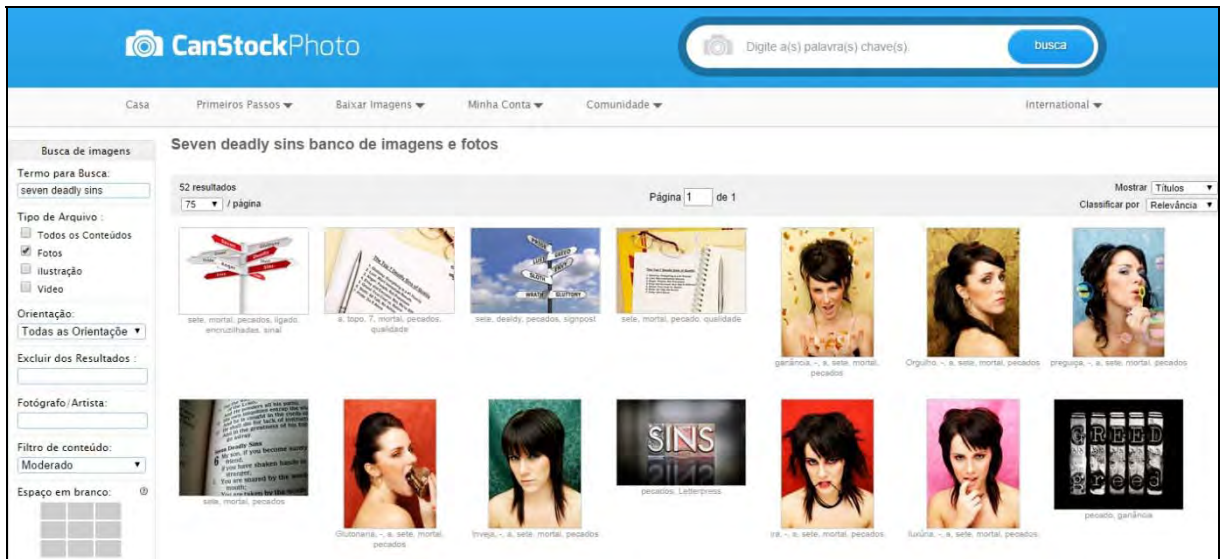


Figura 155: Página de busca do CanStockphoto, com as palavras-chave “Seven-Deadly-Sins”. Disponível em <[http://www.canstockphoto.com.br/foto-imagens/seven-deadly-sins.html#types:\[1\]](http://www.canstockphoto.com.br/foto-imagens/seven-deadly-sins.html#types:[1])> Acesso em 14 Out. 2014, 17:00.

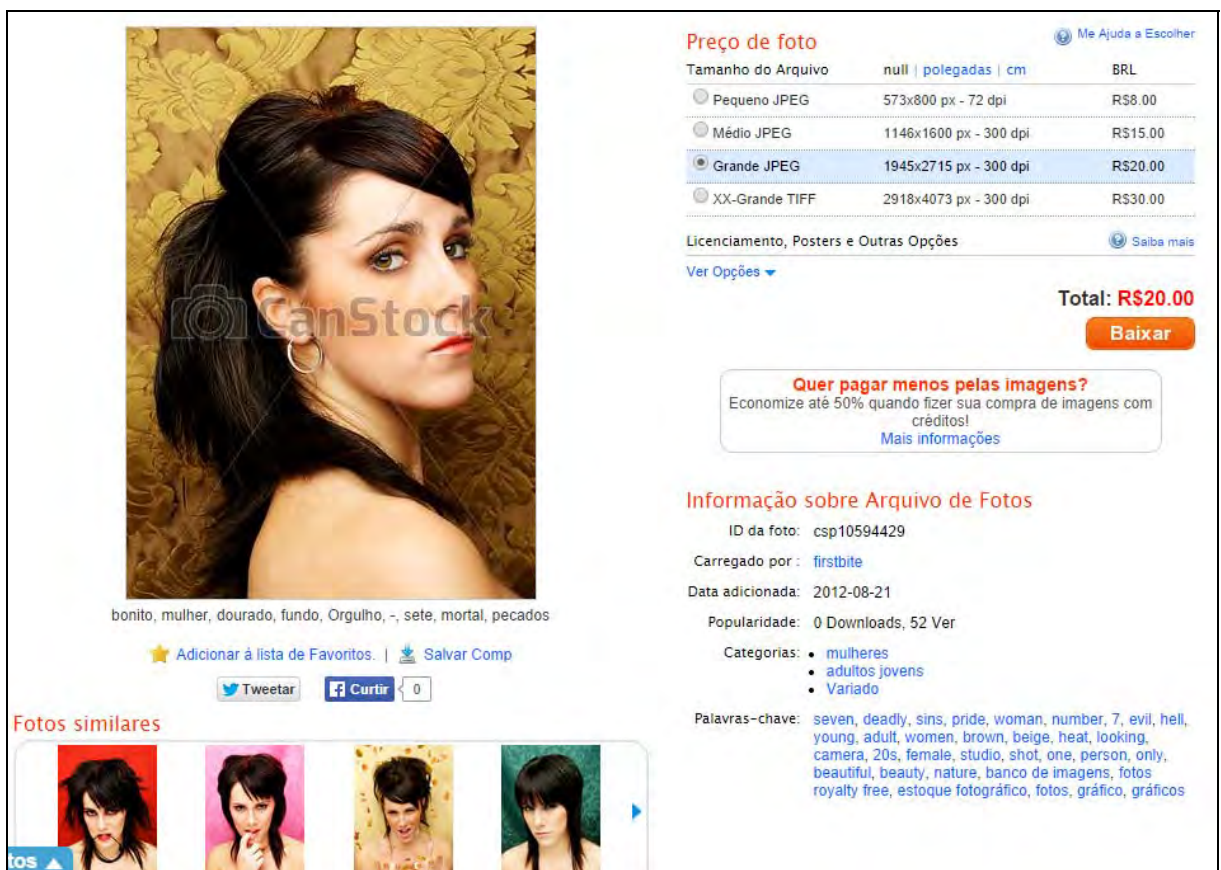


Figura 156: Página do CanStockphoto, com a foto “Orgulho” para compra. Disponível em <<http://www.canstockphoto.com.br/orgulho-a-sete-mortal-pecados-10594429.html>> Consulta em 14 Out. 2014, 17:00.



Figura 157: Sete pecados capitais- Orgulho. Disponível em <http://www.canstockphoto.com.br/foto-imagens/seven-deadly-sins.html#file_view.php?id=10594429> Acesso em 16 out. 2011, 17:30.

Figura 158: Arrogance, imagem da obra *Iconologia, or Moral Emblems*. Op.cit. Disponível em <<http://emblem.libraries.psu.edu>> Consulta em 14 ago. 2013.

Enquanto na *Iconologia* há apenas uma imagem para cada termo (**Figura 154**), nos *microstocks* há uma quantidade ilimitada delas. Por exemplo, ao se digitar **Seven Deadly Sins** no sistema de busca do *CanStockPhoto*, aparecem imagens que possuam um desses termos (ou os três) como palavras-chave (**Figura 155**). Dessa forma, será analisada uma série de retratos personificando os Sete Pecados Capitais, realizada pelo fotógrafo identificado como “*firstbite*”. Como é tradicional nas imagens de *microstock*, a modelo é a mesma, porém caracterizada de forma diferente a cada imagem. Trata-se de uma atraente jovem, cuja maquiagem, penteado e expressão facial se alteram em cada personificação (**Figura 156**).¹⁰² Na representação do **Orgulho** (no lugar da Soberba), a jovem está de lado e olha para o espectador da imagem de forma séria. Seu rosto está um pouco levantado e o cabelo preso faz com que seu olhar seja realçado. Dessa forma, sua expressão busca um ar de superioridade, ainda mais com o fundo da imagem dourado, cor que remete à idéia de pompa e luxo (**Figura 157**). Como comparação, a alegoria da Arrogância, segundo Cesare Ripa, é uma mulher com orelhas de burro e que segura um pavão (**Figura 158**). Como a arrogância é um exagero de auto-estima, a orelha de burro faz lembrar que ela é resultado da ignorância. Já o pavão é usado pelo fato da mulher valorizar a si mesma e não se importar com os outros.¹⁰³

¹⁰² As palavras-chave relativas à imagem **Orgulho** são: seven, deadly, sins, pride, woman, number, 7, evil, hell, Young, adult, women, Brown, beige, heat, looking, câmera, 20s, female, Studio, shot, one, person, only, beautiful, beauty, nature, banco de imagens, fotos royalty free, estoque fotográfico, fotos, gráfico, gráficos.

¹⁰³ Fonte: *Iconologia, or Moral Emblems* (...). Londres, Benj. Motte, 1709. Disponível em: <<http://emblem.libraries.psu.edu>> Consulta em 14 ago. 2013.



Figura 160: Sete pecados capitais- Inveja. Disponível em <<http://www.canstockphoto.com.br/inveja-a-sete-mortal-pecados-10594431.html>> Acesso em 18 fev. 2011, 17:30.

Figura 161: Wierix após Phillips Galle. *Invidia*, da obra *VII Peccatorum Capitalium*, c. 1612, 17,8 x 12,8 cm, gravura em metal, *The British Museum*. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>> Consulta em 10 fev. 2014.

Na fotografia intitulada **Inveja**, a mulher está postada frontalmente e a sua cabeça está levemente baixa (**Figura 160**).¹⁰⁴ Apesar de ter uma franja quase cobrindo os olhos, ela fita diretamente o observador da imagem. Ao fundo, há um papel de parede com motivos vegetais na cor verde, fazendo referência à expressão “verde de inveja” (até mesmo a sombra dos seus olhos tem essa cor). Na obra *Iconologia*, de Cesare Ripa, não há uma personificação relativa à inveja. No entanto, pode-se destacar a gravura impressa por Hieronymus Wierix, a partir do desenho de Phillips Galle da obra *VII Peccatorum Capitalium*, de 1612 (**Figura 161**). A inveja também é representada como um retrato, porém sua aparência é envelhecida e seu corpo esquelético. Assim como o cabelo cobre a testa da jovem na fotografia, a mulher na gravura tem um pano cobrindo a cabeça. No entanto, ao contrário da primeira, ela possui atributos como as serpentes — representando o demônio — e o coração, o qual ela devora. O fato de terem os olhos ou a cabeça cobertos pode significar a vergonha de estarem sempre olhando para o que é do outro. Além disso, comer o próprio coração representa a destruição do seu íntimo, como reforça o trecho bíblico na parte inferior da imagem: “O ânimo sereno é a vida do corpo, mas a inveja é a podridão dos ossos”¹⁰⁵.

¹⁰⁴ As palavras-chave relativas à imagem **Inveja** são: sins, envy, jealousy, portrait, smiling, evil, female, head, shoulders, 20s, Young, adult, Studio, shot, one, person, woman, only, heat, beautiful, high, key, women, hell, beauty, seven, sin, banco de imagens, fotos royalty free, estoque fotográfico, fotos, gráfico, gráficos.

¹⁰⁵ Tradução livre para (PROVÉRBIOS: 14,30): “*Vita carnum, sanitas cordis: putredo osium invidia*”.

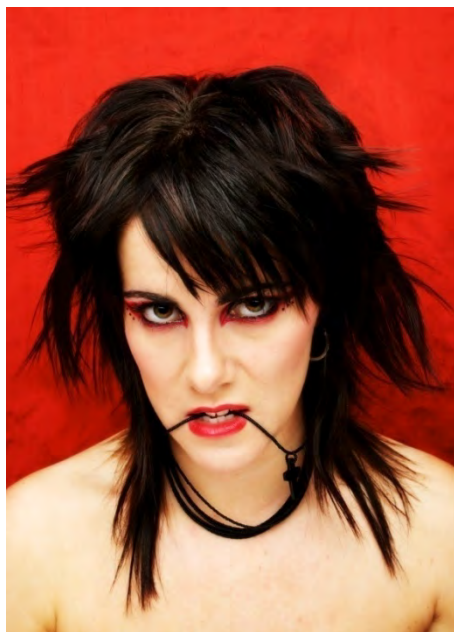


Figura 161: Sete pecados capitais- Ira. Disponível em <<http://www.canstockphoto.com.br/ira-a-sete-mortal-pecados-10594427.html>> Acesso em 18 fev. 2011, 17:30.

Figura 162: Ira, imagem da obra *Iconologia ovvero descrizione dell'Imagini universali cavate dall'antichit.* Veneza, 1645. Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Na fotografia da **Ira**, a mulher está despenteada e os seus fios de cabelo apontam para várias direções (**Figura 161**)¹⁰⁶. Tal como a Inveja, ela tem a cabeça baixa e fita o espectador da imagem. No entanto, ao contrário da primeira, que tem os lábios fechados e contraídos, ela morde um cordão. Se a inveja cria um sofrimento interno, “que apodrece os ossos”, a Ira, por outro lado, é uma exteriorização dos sentimentos. Dessa forma, a cor rubra é predominante no retrato, simbolizando força e energia. A sombra dos olhos e o batom da modelo são vermelhos, assim como o fundo da imagem. Como comparação, Cesare Ripa descreve o vício como um jovem corpulento (**Figura 162**). Seu rosto é inchado, seus olhos são brilhantes e suas narinas são largas. Ele possui um capacete e está armado com uma espada e uma tocha. Na crista do capacete há a cabeça de um urso, o qual também cospe fogo. A Ira deve ser um homem jovem e ter o urso como atributo, pois tanto um quanto o outro estão sujeitos aos rompantes de fúria. Além disso, o homem tem a face alterada por causa da sua raiva.¹⁰⁷

¹⁰⁶ As palavras-chave relativas à imagem **Ira** são: sete, mortal, pecados, pecando, ira, mal, inferno, vingança, dor, gótico, crucifixos, jóia, vermelho, mulher, femininas, jovem, morena, escuro, bonito, atraente, excitado, banco de imagens, fotos royalty free, estoque fotográfico, fotos, gráfico, gráficos.

¹⁰⁷ Tradução livre para: “A young Man, round shouldered, his face bloated, sparkling eyes, a round brow, a sharp nose, wide nostrils; he is armed, his crest is a bear’s head, from which issues fire and smoak; a drawn sword, in one hand, and a lighted torch, in the other, all in red. Young, subject to anger. The bear is an animal much inclined to wrath; the sword shews that anger presently lays hold on it. The puft Cheeks, that anger often alters the face, by the boiling of the blood; and inflamed the eyes.” Disponível em <<http://emblem.libraries.psu.edu>> Consulta em 14 ago. 2013.



Figura 163: Sete pecados capitais-Preguiça. Disponível em <<http://www.canstockphoto.com.br/pregui%C3%A7a-a-sete-mortal-pecados-10594433.html>> Acesso em 18 fev. 2011, 17:30.

Figura 164: Idleness, imagem da obra *Iconologia, or Moral Emblems (...)*. Londres, Benj. Motte, 1709. Disponível em <<http://emblem.libraries.psu.edu>> Consulta em 14 ago. 2013.

Na representação da Preguiça, a jovem mulher brinca de forma jocosa (**Figura 163**)¹⁰⁸. Com uma haste cheia de sabão, ela sopra de modo a formar coloridas bolhas. A sombra dos seus olhos é azul, assim como o fundo da imagem. O seu modo descontraído contrasta com a descrição do vício na *Iconologia* de Cesare Ripa (**Figura 164**). Segundo o italiano, a Acídia significa a preguiça de trabalhar. Ela é personificada por uma mulher velha vestida com trapos de roupa. Ela está sentada sobre uma pedra e segura um peixe torpedado.¹⁰⁹ Ao seu lado, há uma flâmula com o lema: “*torpet iners*”, que significa lento, entorpecido. Ripa sustenta que a Acídia é uma velha, pois a força e a capacidade de trabalho diminuem com a idade. As roupas esfarrapadas indicam que a ociosidade produz a pobreza.¹¹⁰ Como foi visto no Capítulo 2 deste trabalho, a Acídia de Ripa vai ao encontro das representações de trabalhadoras domésticas dormindo no serviço, comuns na Holanda de meados do século 17. De modo inverso, pode-se interpretar que a bela jovem da fotografia está despreocupada e brincando por não ter culpa por sua ociosidade. Ela pode representar a expressão italiana “*dolce far niente*”, ou agradável ociosidade, sendo um lema dos preguiçosos.

¹⁰⁸ As palavras-chave relativas à imagem **Preguiça** são: seven, sins, sloth, women, bubble, wand, evil, levitation, blue, mid-air, floating, water, zero, gravity, head, shoulders, looking, câmera, female, 20s, Young, adult, Studio, shot, one, person, woman, only, beautiful, happiness, smiling, hell, beauty, banco de imagens, fotos, royalty free, estoque fotográfico, fotos, gráfico, gráficos

¹⁰⁹ O peixe torpedo (*Torpedo sinuspersici*) é uma espécie que solta descargas elétricas na água, de modo a paralisar ou entorpecer (do verbo *torpescere*) seus predadores e presas.

¹¹⁰ Fonte: *Iconologia, or Moral Emblems (...)*. Londres, Benj. Motte, 1709. Disponível em <<http://emblem.libraries.psu.edu>> Consulta em 14 ago. 2013.



Figura 165: Sete pecados capitais-Avareza. Disponível em <<http://www.canstockphoto.com.br/gan%C3%A2ncia-a-sete-mortal-pecados-10594430.html>> Acesso em 18 fev. 2011, 17:30.

Figura 166: Avaricia, imagem da obra *Nuova Iconologia overo descrizione dell'Imagini universali cavate dall'antichita*. Siena, 1613. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books>> Consulta em 12 maio 2014.

Na foto da Avareza (**Figura 165**)¹¹¹ há uma jovem mulher sorrindo, postada de frente para o observador com as mãos abertas. Moedas douradas voam ao seu redor. Ela possui um colar e um anel como adereço. O fundo da imagem tem a cor dourada, assim como as suas unhas. Como foi visto na imagem do Orgulho (Soberba), o dourado pode representar pompa e luxo. Para Cesare Ripa, ao contrário, a **Avareza** é uma mulher velha e doente, com os seios flácidos à mostra. Ela possui uma bolsa de dinheiro e tem um lobo faminto atrás de si (**Figura 166**). Ripa esclarece que a mulher adoeceu por invejar as pessoas mais ricas do que ela. Por sua voracidade, o lobo representa os avarentos, pois é capaz de adquirir tudo o que quer.¹¹² Dessa forma, enquanto a mulher jovem está feliz por ser rica, a outra está envelhecida e doente, por só pensar em dinheiro.

Ao personificar a **Gula**, a mulher da foto morde um pedaço de torta. Seus olhos estão semicerrados e fitam de forma sensual o observador. O fundo da imagem tem uma cor alaranjada, assim como as suas unhas e a sombra dos seus olhos. Ainda que gulosa, a mulher

¹¹¹ As palavras-chave relativas à imagem **Avareza** são: seven, deadly, sins, women, coin, evil, currency, gold, greed, conspiracy, hell, beautiful, head, shoulders, female, 20s, Young, adult, Studio, shot, yellow, person, cheerful, happiness, stealth, beauty, sin, rich, Money, banco de imagens, fotos, royalty free, estoque fotográfico, fotos, gráfico, gráficos.

¹¹² Fonte: *Iconologia, or Moral Emblems (...)*. Londres, Benj. Motte, 1709. Disponível em: <<http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripa0ii.htm>> Acesso em 01 ago. 2010, 15:30.

não é gorda (**Figura 167**).¹¹³ Na Iconologia, por sua vez, a **Gula** é personificada por uma mulher de ventre inchado. Ele está descoberto, assim como os seus seios flácidos (**Figura 168**). Ela possui um pescoço longo, como o avestruz, e tem um porco dormindo a seus pés. Os dois animais são reconhecidos por sua glotonaria. Dessa forma, ao contrario do exemplo anterior, a mulher tem a aparência decadente, conseqüência da sua imoderação ao comer.¹¹⁴



Figura 167: Sete pecados capitais-Gluttonaria. Disponível em <<http://www.canstockphoto.com.br/gluttonaria-a-sete-mortal-pecados-10594432.html>> Acesso em 18 fev. 2011, 17:30.

Figura 168: Gula, imagem da obra *Iconologia, or Moral Emblems (...)*. Londres, Benj. Motte, 1709.

Uma mulher que fita o espectador da imagem e tem a ponta do dedo indicador na boca. Seu batom, a sombra dos seus olhos e o fundo da imagem é rosa, cor que representa a feminilidade. Essa é a personificação da Luxúria na fotografia (**Figura 169**)¹¹⁵. Na Iconologia, o pecado é representado por uma jovem e bela mulher sentada, que apóia sua cabeça no braço esquerdo. Ela segura um escorpião com a mão direita e um bode agarra a sua perna. Claramente, o animal investe sexualmente contra ela (**Figura 170**). Segundo Ripa, a

¹¹³ As palavras-chave relativas à imagem **Gula** são: seven, sins, women, cake, eating, over, evil, greed, profile, Young, adult, Studio, smiling, female, Orange, head, shoulders, beauty, beautiful, one, person, only, healthy, 20s, hell, banco de imagens, fotos, royalty free, estoque fotográfico, fotos, gráfico, gráficos.

¹¹⁴ Fonte: *Iconologia, or Moral Emblems (...)*. Londres, Benj. Motte, 1709. Disponível em: <<http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripa0ii.htm>> Acesso em 01 ago. 2014, 15:30.

¹¹⁵ As palavras-chave relativas à imagem **Luxúria** são: pecados, pecado, sete mortal, mulher, bonito, morena, dedo, mordida, excitado, atraente, caucasiano, escuro, inferno, moral, imoral, banco de imagens, fotos, royalty free, estoque fotográfico, fotos, gráfico, gráficos.

postura da mulher aparenta preguiça, o que provoca a libido.¹¹⁶ O bode representa a potência sexual e o escorpião, tal como a serpente, é considerado uma criatura demoníaca por sua peçonha mortífera. Cabe destacar que nas duas representações há jovens e belas mulheres com partes do corpo desnudo. Dessa forma, é no vício da Luxúria que a imagem de estoque e a figura da Iconologia mais se aproximam em sua configuração visual.



Figura 169: Sete pecados capitais-Luxúria. Disponível em <http://www.canstockphoto.com.br/foto-imagens/seven-deadly-sins.html#file_view.php?id=10594428> Acesso em 18 fev. 2014, 17:30.

Figura 170: Libido, imagem da obra *Iconologia, or Moral Emblems (...)*. Londres, Benj. Motte, 1709. Disponível em <<http://emblem.libraries.psu.edu>> Consulta em 14 ago. 2014.

Entretanto, quais seriam as principais semelhanças e contrastes entre a **Iconologia** e os *microstocks*? Os dois são arquivos e baseiam-se no uso da imagem para a representação de conceitos abstratos, pelos quais são reproduzidos princípios morais. No primeiro caso, representaram uma fonte de referências, um modelo fundamental para artistas do passado e, no segundo, são acervos de imagens disponíveis para uso (principalmente) de designers e publicitários. O emblema é um desenho alegórico acompanhado de texto explicativo (epigrama), que se destina a transmitir valores de base cristã. De forma análoga, a imagem de *microstock* é uma representação alegórica (vinculada a palavras-chave) a qual dissemina valores capitalistas. A seguir, um quadro comparativo faz um resumo das representações analisadas anteriormente.

¹¹⁶ Fonte: *Iconologia, or Moral Emblems (...)*. Londres, Benj. Motte, 1709. Disponível em: <<http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripa0ii.htm>> Acesso em 01 ago. 2014, 15:30.

	Figuras da Iconologia e da obra <i>VII Peccatorum Capitalium (Inveja)</i>	Imagens do <i>CanStockphoto</i>
Soberba	Mulher jovem de corpo inteiro, com pavão e orelhas de burro.	Retrato de mulher jovem e bela com olhar sério.
Inveja	Retrato de mulher magra com a cabeça coberta, tendo serpentes no pescoço e comendo o seu coração (obra <i>VII Peccatorum Capitalium</i>)	Retrato de mulher jovem e bela com cabelo cobrindo os olhos.
Ira	Soldado jovem de corpo inteiro, com urso no capacete, espada e uma tocha de fogo.	Retrato de mulher jovem e bela mordendo um cordão.
Preguiça	Mulher velha de corpo inteiro, vestida com trapos de roupa, sentada sobre uma pedra e segurando um peixe torpedado.	Retrato de mulher jovem e bela brincando com bolhas de sabão.
Avareza	Mulher velha e doente de corpo inteiro, com uma bolsa de moedas e um lobo aos seus pés.	Retrato de mulher jovem e bela sorrindo com moedas.
Gula	Mulher de corpo inteiro, com ventre inchado e pescoço de avestruz, segurando uma coxa de galinha e tendo um porco aos seus pés.	Retrato de mulher jovem e bela com olhar sensual comendo torta.
Luxúria	Mulher jovem e bela de corpo inteiro, sentada de forma desleixada com bode e escorpião.	Retrato de Mulher jovem e bela com olhar sensual e dedo indicador na boca.

Tanto nas imagens analisadas da **Iconologia**, quanto nas do **CanStockphoto**, as mulheres predominam nas personificações. No primeiro caso, elas possuem atributos característicos e vinculam a idéia da decadência física ao comportamento pecaminoso. Dessa forma, há a intenção de fixar iconograficamente um “mal universal” através da feiúra. No entanto, como todas as imagens de *microstock*, as personificações dos Sete Pecados Capitais querem ter seus arquivos “baixados”, ou melhor, serem vendidas. Para darem lucro, elas precisam encantar e persuadir seus possíveis compradores. Dessa forma, as modelos fotografadas são jovens e atraentes e fazem mais uso de expressões faciais do que de atributos. Assim, há tanto uma simplificação formal, quanto um apuro estético nas imagens, observado no uso cuidadoso da iluminação, da maquiagem e das vestimentas usadas. No lugar de convencerem as pessoas a não pecarem, elas adotam um discurso contrário. As palavras-chave das imagens também vão nesse sentido. Por exemplo, são comuns vocábulos como

beleza, prazer, excitação ou felicidade vinculadas às personificações dos pecados. Isso sugere que, na contemporaneidade, há o discurso de que o desejo deve ser estimulado (em prol do consumo), indo ao encontro dos interesses capitalistas por lucro. Como afirma David Machin sobre os estoques de imagem: “é imediatamente óbvio que temos aqui um bem-organizado e sistemático catálogo dos valores morais do novo capitalismo, de modo que companhias não mais vendam *whisky* mas amizade, não mais *shampoo* mas esperança, e assim por diante.”¹¹⁷

Tradição e modernidade. As imagens de *microstocks* recorrem à tradição pictórica para convencerem, serem verossimilhantes. Ainda que sejam fotografias digitais, compartilham da mesma linguagem visual das pinturas renascentistas. Como afirma o historiador da arte Luiz Marques, o “efeito de realidade” produzido pela perspectiva linear nas pinturas do século 15 promoveu, na arte do Ocidente, um pacto ficcional entre a obra e o seu público. “Nada é mais artificial que a redução do mundo visível a uma interseção de superfícies. Mas nada é mais eficiente, ao menos na história da pintura ocidental, que o efeito de realidade produzido por esse método.”¹¹⁸ Segundo ele, esse “pacto ficcional” entre a obra e seu público foi “retomado com força, em nossos dias, pela indústria cultural e parece curiosamente sobreviver a todas as ‘denúncias’ e todas as experiências ‘desconstrutoras’ promovidas pelas vanguardas artísticas do século 20”¹¹⁹

Esse “pacto ficcional” significa acreditar no que se vê, seja a imagem uma pintura ou uma fotografia. Além disso, como afirma Walter Benjamin, o homem contemporâneo tem a tendência de aproximar as coisas de si ou, genericamente falando, das massas, assim como suplantar o caráter único das coisas por sua reprodução. Como afirma o filósofo, “cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na sua reprodução.”¹²⁰ Com o advento da tecnologia digital, essa proximidade se acentuou ainda mais, tornando-se intimidade. As imagens podem ser manipuladas infinitamente por softwares gráficos e serem usadas para os mais diversos fins. Dessa forma, ao habitarem os *microstocks*, ou o meio digital, os Sete Pecados Capitais podem transcender a definição de imagens retóricas morais. Passam a ser amorais.

¹¹⁷ MACHIN, op. cit, p. 331. Cf.: “*It is immediately obvious that we have here a well-organized and systematic catalogue of the moral values of the new capitalism, (...) so that companies no longer sell whisky but friendship, no longer shampoo but hope, and so on.*”

¹¹⁸ MARQUES, Luiz. A perspectiva, ‘coisa mental’. In: Marques, Luiz (Org.) **A perspectiva domina o espaço**. São Paulo: Duetto Editorial, 2009, p. 23.

¹¹⁹ Ibid., p. 23.

¹²⁰ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: Magia e Técnica, Arte e Política, São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 101.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em princípios do doutorado, eu propus abordar as configurações antropomórficas dos Sete Pecados Capitais de modo a compreender a tradição das imagens de arte que narram conteúdos textuais — tradição essa que não arrefeceu com o fenômeno das imagens abstratas — e que está ainda presente no meio digital. Primeiramente, eu havia decidido comparar apenas as representações que constam na obra **Iconologia** de Cesare Ripa com as dos *microstocks* contemporâneos, como o *Canstockphoto*. Ao aprofundar minha pesquisa, no entanto, fui surpreendido pela recorrência dessas configurações em muitas outras épocas e obras, a ponto das mesmas tomarem de assalto e se proliferarem por esse trabalho. Pude concluir que o processo de personificação dos Sete Pecados Capitais é praticamente ilimitado, o que trouxe grandes desafios para a escolha das obras a serem abordadas na pesquisa.

A decisão de abordar uma quantidade tão grande de objetos e de períodos tão díspares foi possibilitada pela visão em conjunto dos mesmos numa tela de computador, ou mesmo analisando impressões feitas a partir de arquivos digitais. De outra forma, seria impossível criar uma linha de pensamento que unisse as imagens das obras. Atualmente, graças à conexão da *World Wide Web* em banda larga, diversos acervos iconográficos em todo o mundo estão disponibilizados para consulta *on-line* através de um endereço eletrônico. Assim sendo, a maior parte das imagens analisadas neste trabalho está disponível — em boa qualidade e alta resolução — em endereços eletrônicos. Cabe ressaltar que a História da Arte deve muito à reprodução técnica dos objetos de arte — das impressões gráficas às fotográficas — tanto para o seu estudo, como para a própria divulgação da disciplina junto ao grande público. Na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, por exemplo, foi possível ter contato com algumas edições da *Iconologia*, de Cesare Ripa. Entretanto, o estado de conservação da obra dificultava a sua leitura, pelo fato das páginas estarem escurecidas, ou mesmo se desprendendo. Por outro lado, o processo de digitalização dos livros e o posterior tratamento das suas imagens proporcionaram que, no ambiente *on-line*, fosse mais fácil a sua leitura do que diretamente do original.

Se a imagem digital trouxe vantagens, provocou também novos desafios ao pesquisador. Por exemplo, através do serviço intitulado *Google Art Project*, pude realizar passeios virtuais por salas de exposição de diversos museus de arte no mundo. Além disso, foi possível ter acesso às imagens das suas obras, as quais foram fotografadas em altíssima qualidade. Ao analisar essas imagens aumentadas, foi possível perceber certos detalhes, como a trama da tela e as pinceladas do pintor, os quais podem passar despercebidos mesmo na presença da obra. No entanto, o artista não previu que esses detalhes fossem observados de

tão perto, pois esta pintura foi concebida para ser vista a uma certa distância pelo espectador, conforme determinado pela tradição ocidental. Dessa forma, nos dias de hoje, é um desafio para o pesquisador o embate entre a “imagem-matéria” e a “e-image” do seu objeto de estudo, usando os conceitos de José Luis Brea. É preciso lembrar que o historiador também é um espectador e, como tal, está sujeito a certas regras que foram determinadas pelas mídias. Como sustenta Michael Ann Holly, o ato de escrever sobre pinturas é, em si, fazer parte da pintura. Dessa forma, é crucial compreender o papel dos historiadores como espectadores colocados em certas relações para com os artefatos históricos.¹

Voltando às considerações sobre o trabalho, pude verificar que, apesar de todos os protestos ao longo da História, a Igreja Católica manteve-se firme no seu propósito de catequizar pela imagem. Os Sete Pecados Capitais, por sua vez, também sempre quiseram ser imagem, ou seja, serem configurados de forma verossimilhante de modo a convencerem os fiéis de sua existência. Essa verossimilhança foi buscada até mesmo em discursos ou textos. Segundo o papa Gregório Magno, 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 cabeças, ou líderes, para os demais vícios. Essa concepção vigora até os dias atuais, visto que, para o atual Catecismo da Igreja Católica, “o pecado arrasta ao pecado e a sua repetição gera o vício.” O poeta Antonio Clemente Prudêncio também adotou um discurso verossimilhante, cheio de dramáticas imagens para representar os vícios e as virtudes. Trata-se do poema épico **Psicomaquia**, em que a alma do cristão é um campo de batalha e os vícios e as virtudes são figuras femininas armadas que combatem entre si. Desde o século 5, época em que viveu Prudêncio, já havia manuscritos ilustrados do seu poema, o qual chegou a ter uma grande repercussão, principalmente entre os séculos 10 e 13. No entanto, a ‘Batalha da Alma’ não ficou restrita aos códices. Ela passou a habitar a decoração das igrejas, as “Bíblia de pedra”, como pode ser visto em capitéis de templos da Catalunha, França e no sul da atual Bélgica.

Em fins da Idade Média, houve a necessidade de uma melhor identificação dos Sete Pecados Capitais e o uso de atributos passou a ter uma maior importância. O caráter narrativo, encontrado nas imagens da **Psicomaquia**, diminui em importância para o descritivo, com a individualização dos vícios e das virtudes. Em princípios do século 14, por exemplo, Giotto di

¹ HOLLY, Michael Ann. *Past looking*. In: MELVILLE, S.; READINGS, B. *Vision and Textuality*. Durham: Duke University Press, 1995, pp. 84-85.

Bodoni os representou na **Capela Scrovegni**, na Itália (**Figuras 12 a 19**). As 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, o que vai ao encontro do que preconizava a filosofia escolástica, além das novas exigências da Igreja após o Concílio de Latrão. 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, Dante Alighieri descreve o inferno na **Divina Comédia** com uma grande 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 pecados capitais, onde os faltosos recebiam penas de acordo com seus atos. Somente depois de purgá-los, é que seriam aceitos no Paraíso. Além de Giotto e Dante, o processo de individualização dos Sete Pecados Capitais persiste e se sofisticava com o uso de animais e demônios como seus atributos. Na França e na Flandres, são produzidas importantes obras com o tema, como o **Livro de Horas** do iluminador Robinet Testard (**Figuras 21 a 27**) e a **Tábua dos Pecados Mortais** de Hieronymus Bosch (**Figura 30**). Nas iluminuras de *Maître François*, há inclusive uma construção retórica de tipos humanos, como o rei despótico, o nobre invejoso, ou mercador usurário (**Figura 28**).

Até o século 16, os *habitats* das representações 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 livros de emblema, como a **Iconologia**, de Cesare Ripa. No entanto, ainda que a palavra emblema possa significar enigma visual, as imagens exemplificavam um saber mais compartilhado que oculto, ou seja, eram lugares-comuns. Nesse caso, a palavra emblema pode ser usada mais com o significado de elemento distintivo. Cabe destacar também que, assim como a Igreja Católica usava tradicionalmente a imagem como propaganda, o protestantismo a utilizou como sua contrapropaganda. Na gravura **O monge e a freira**, de Heinrich Aldegrever, os dois personagens estão deitados no chão de uma floresta, praticando, aparentemente, um ato de luxúria (**Figura 37**). Além disso, ainda que a Reforma pregasse a iconoclastia, muitas gravuras com imagens religiosas foram usadas para divulgar a sua mensagem para os iletrados.

A influência dos livros de emblema na arte, que vai de fins do século 16 até o 18, coincide com o período das monarquias absolutistas na Europa. Entretanto, as imagens retóricas dos Sete Pecados Capitais permanecem — com concepções artísticas diferentes — chegando a se manifestar em *habitats* improváveis. No Brasil do século 19, o ciclo do café proporcionou o enriquecimento rápido de regiões até então pobres ou desabitadas. No entanto, a presença da moral católica num ambiente abastado sempre provocou no cristão o mesmo sentimento: culpa. Dessa forma, as imagens dos pecados foram habitar a decoração do teto do Salão de Festas da **Fazenda Resgate (Figura 106)**. Tal como na capela Scrovegni, de Giotto, as imagens de Villaronga serviam como um alerta para as fragilidades da carne e do espírito. Ainda que estivessem se divertindo, os convidados de Aguiar Vallim (além do próprio) não poderiam se esquecer do julgamento de suas almas no Juízo Final. Nesse sentido, os quadros da Avareza e da Gula, decorando o Salão de Negócios da **Casa da Hera (Figura 111)**, também buscavam lembrar as fraquezas humanas para os comerciantes, ainda que muitos deles fossem ricos e poderosos. Cabe lembrar que Teixeira Leite era também um usurário, ao mesmo tempo necessário para a economia cafeeira, como contestado pela moral cristã. Diferentemente dos emblemas morais da Iconologia, as representações da **Fazenda Resgate** e da **Casa da Hera** privilegiam as expressões dos personagens, fazendo um menor uso de atributos. No entanto, cabe destacar o chapéu distintivo vermelho usado pelo avaro na pintura da **Casa da Hera (Figura 112)**. Ele é semelhante ao do mercador usurário — caracterizado como um judeu — na **Alegoria dos Pecados Capitais**, do iluminador *Maître François (Figura 28)*.

Se, na Idade Média, a idéia do inferno atormentava os homens, para o burguês cristão, o livre-arbítrio passou a ser uma opção racional entre os prazeres efêmeros do presente ou o investimento no longo prazo por recompensas mais substanciais. Isso é visível na obra **Os dois Caminhos da Vida**, de Oscar Rejlander (**Figura 115**). Ainda que seja uma fotografia, a sua obra se volta para a tradição da pintura alegórica e dialoga com o teatro, utilizando cenários, atores e iluminação específicos. Assim como as obras de Rejlander, as fotografias de Joel-Peter Witkin possuem um grande trabalho artesanal feito em laboratório, em que os negativos e as impressões foram retocados com objetivos estéticos. Mesmo que a manipulação provoque um descrédito no valor da fotografia como evidência da realidade, os fotógrafos trabalhavam no campo da ficção. Dessa forma, seus objetivos eram a persuasão pela verossimilhança e não a busca pela verdade. Isso remonta ao pensamento poético-retórico de Aristóteles, para quem o impossível se deve preferir, a um possível que não

convença. Por um lado, Rejlander almejava dar maior verossimilhança às cenas alegóricas da tradição pictórica. Por outro, Witkin buscou alegorizar suas fotografias de cadáveres.

O processo de laicização ocorrido na modernidade não impediu que os Sete Pecados Capitais continuassem povoando o imaginário ocidental. É importante lembrar que tanto as virtudes cristãs quanto os vícios mortais constam no atual Catecismo da Igreja Católica. No entanto, enquanto as primeiras ficaram restritas ao âmbito religioso, os últimos são popularmente (e mundialmente) conhecidos. Nesse sentido, a publicidade se apropriou do imaginário dos vícios mortais e deu-lhes um novo significado em prol do consumo. Metaforicamente, as imagens deixam a tradição disciplinadora, como na Iconologia, e tornam-se indisciplinadas. Ainda que adotem discursos diferentes, tanto a Igreja quanto a publicidade fazem uso de imagens retóricas moralizadoras. Na visão católica, os pecadores são condenados por viverem de acordo com os seus impulsos. Já no olhar publicitário, pecar é um grande prazer e deve ser estimulado. Dessa forma, nos anúncios dos **sorvetes Magnum**, buscou-se dar verossimilhança não apenas à imagem do produto apresentado, o “*appetite appeal*”, mas ao desejo de consumi-lo. Os pecados são personificados por mulheres atraentes e sensuais, sendo o sorvete um atributo, ou mesmo um troféu. Nos vídeos da **Gula** e da **Luxúria**, por exemplo, as mulheres não deixam o homem que as acompanha experimentar o sorvete (**Figuras 124 e 127**). Isso reforça o discurso de que o consumo é uma conquista individual, fomentando a competição e a inveja entre as pessoas. Também pode ser uma espécie de vingança, por historicamente associarem o pecado à mulher. Assim como foi visto nas pinturas da Fazenda Resgate e da Casa da Hera, as representações das imagens de *microstock* também privilegiam as expressões e os gestos dos personagens, dando menor ênfase ao uso de atributos. Quando usados, tanto podem se remeter à tradição, como a mulher com moedas na fotografia da **Avareza (Figura 147)**, ou se adaptam à contemporaneidade, como a personificação da **Preguiça**, em que a modelo faz bolhas de sabão (**Figura 145**). No entanto, por serem imagens digitais prontas para uso, elas podem ser baixadas e manipuladas infinitamente por softwares gráficos, passando a ser amorais.

Por fim, na construção do processo de configuração dos Sete Pecados Capitais, foi possível realizar uma história das imagens de arte que ultrapassaram os meios considerados artísticos. Pode-se dizer também que o presente estudo é uma história das imagens de arte feita através da imagem, visto que a maior parte das fontes usadas está disponível na internet. Nesse sentido, considero que a pesquisa vem a contribuir para os atuais esforços de redefinição do campo da História da Arte. Os pesquisadores precisam ultrapassar o

preconceito que têm para com as fontes usadas. A arte não pode ser um dado, ou seja, habitar somente os meios tradicionais como a pintura, a escultura, ou a arquitetura. Daí também a importância da Cultura Visual ser encarada como uma disciplina híbrida, capaz de colaborar no campo artístico com sua visão mais aberta em relação às novas mídias. Além disso, o uso da Iconologia, tal como definida por William Mitchell, foi fundamental para compreender a imagem como seres vivos, ou seja, capazes de se adaptarem aos diferentes meios para a sobreviverem. Essa também é uma visão de que a História da Arte é um percurso, um processo em andamento. Cabe destacar que a reprodutibilidade da imagem foi fundamental para a permanência dos Sete Pecados Capitais. A “perda da aura” das suas imagens materiais possibilitou que elas chegassem até a atualidade. Das iluminuras em manuscritos, passando por pinturas em afresco ou em tela, gravuras, fotografias analógicas, até a imagem digital, as suas imagens retóricas foram capazes de se fazerem persuasivas em cada meio ou *habitat*.

É preciso crer nas imagens para poder vê-las; crer para que possam viver.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Campinas: Editora Unicamp, 1986.
- ANTÔNIO, Rabib Floriano. Credores de Vssouras: crédito e finanças no desenvolvimento da economia cafeeira do século 19. In: XV encontro regional de História da ANPUH-Rio **Anais eletrônicos**. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <<http://www.encontro2012.rj.anpuh.org/resources/anais>> Acesso em: 16 set. 2014.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Guia da História da Arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.
- _____. **História da Arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ARISTÓTELES, **Poética**, s.d., disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/>>
- _____. **De Anima**. São Paulo: Editora 34, 2006.
- _____. **Retórica**. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa; Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.
- BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Editora Cultrix, 1980.
- _____. **A câmara clara**. Lisboa: Edições 70, p. 40.
- _____. **Inéditos, vol.3: imagem e moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Difel, 2003.
- _____. **O óbvio e o obtuso: Ensaios críticos III**. RJ: Nova Fronteira, 1990.
- BAUDRILLARD, Jean. **A arte da desapareição**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **O Brasil dos Viajantes**. Rio de Janeiro: Objetiva; São Paulo: Metalivros, 2003, 3 v. em 1.
- BELTING, Hans. **O fim da História da Arte: uma revisão 10 anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BREA, José Luis. **Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image**. Madrid: Akal, 2010.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru: EDUSC, 2004.

CAETANO, Daniele Nunes. O processo de produção imagético-retórico da alegoria. **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**, Belo Horizonte, v.14, n.15, p. 71-88, dezembro, 2007.

CARR-GOMM, Sarah. **Historia del Arte: el lenguaje secreto de los símbolos y las figuras de la pintura universal** Barcelona: Blume, 2009.

CARTWRIGHT; Marita; STURKEN, Lisa. **Practices of looking: an introduction to visual culture** .New York: Oxford University Press, 2001.

Catecismo da Igreja Católica, Disponível em: <<http://www.vatican.va>>

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**. São Paulo: Martins, 2005.

CEIA, Carlos. **Dicionário de termos literários**. Disponível em <<http://www.edtl.com.pt>>

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

CITELLI, Adilson. **Linguagem e persuasão**. São Paulo: Ática, 2002.

COSTA, Lígia Militz da. **A poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança**. São Paulo: Ática, 1992.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da História**. São Paulo: Odysseus, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 2009.

ECO, Umberto. **História da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. **História da feiúra**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FABRIS, Annateresa. **A invenção da fotografia: repercussões sociais**. In: FABRIS, Annateresa, Org. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991.

FLUSSER, Vilém. **Ensaio sobre a fotografia**. Lisboa: Relógio d'água, 1998.

FONTCUBERTA, Joan. **O Beijo de Judas: fotografia e verdade**. Barcelona: Gustavo Gili, 2010, p.13.

FREER, Douglas. **Microstock Photography. How to make money from your digital images**. Burlington: Elsevier, 2008.

FROSH, Paul. *Inside the image factory: stock photography and cultural production*. **Media, Culture & Society**, n. 23; p. 625-646, 2001. Disponível em <<http://mcs.sagepub.com/cgi/content/abstract/23/5/625>> Acesso em: 18 Jun. 2009.

GIBBON, Edward. **Declínio e queda do Império Romano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

GOMBRICH, E.H. *Personification*. In: BOLGAR, R. R. (org.) *Classical Influences in European Culture AD 500-1500*. Cambridge: 1971, pp. 247-257.

GRACIOSO, Joel. **O caminho do bem de Santo Agostinho**. Biblioteca EntreLivros - Santa Filosofia. São Paulo: Ed. Duetto, n. 7, s.d.

GRIECO, Alfredo. Livros de emblemas: pequeno roteiro de Alciati à Iconologia de Cesare Ripa. *ALCEU*, Rio de Janeiro, v.3, n.6, p. 79 -92, jan./jun. 2003.

GROULIER, Jean-François. **Descrição e interpretação**. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura – Textos essenciais*, Vol. 8, São Paulo: Editora 34, 2006.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Atual, 1986.

HARVEY, David. **Condição Pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 2008, p.65.

HORTA, Luiz Paulo. **A Bíblia, um diário de leitura**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011, p. 142.

HOUAISS, Abrahão; KOOGAN, Antônio. **Enciclopédia e Dicionário**. Rio de Janeiro: Edições Delta, 1994.

JAY, Martin. **Photo-unrealism: the contribution of the câmera to the crisis of ocularcentrism**. In: MELVILLE, Stephen; READINGS, Bill (Org.). *Vision and Textuality*. Durhan: Duke University Press.

JOHNSON, Paul. **História do Cristianismo**. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papirus, 1996.

KALINOWSKI, Lech; KNAPINSKI, Ryszard; KRUZEL, Krzysztof. *The seven deadly sins. Royal Castle in Warsaw; International Cultural Centre in Cracow*, 2006.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual, *Artcultura*, v.8, n.12, jan.-jun. 2006.

LAUAND, Jean. **O pecado capital da acídia na análise de Tomás de Aquino**. Disponível em< <http://www.hottopos.com/videtur28/ljacidia.htm>> Acesso em 06 jan. 2012, 17:30.

_____. **São Tomás de Aquino e os Pecados Capitais**. Trechos de estudo publicado em **Tomás de Aquino – Sobre o Ensino (De Magistro) & Os sete pecados capitais**, São Paulo: Martins Fontes, 2001. Disponível em: <http://www.hottopos.com/notand10/jean.htm#_ftnref1> Acesso em 02 ago. 2013, 15:00.

LIMA, Alonso Guilherme Soares. Historia comparada: potencialidades e limitações. In: **História Social**, Campinas, n.13, p. 23-37, 2007.

LOSADA, Terezinha. **A interpretação da imagem: subsidios para o ensino da arte**. Rio de Janeiro: Mauad, FAPERJ, 2011.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MACHIN, David. *Building the world's visual language: the increasing importance of image banks in corporate media*, *Visual Communication*, n. 3, p. 316-336, 2004. Disponível em: <<http://vcj.sagepub.com/cgi/content/abstract/3/3/316>> Acesso em: 19 Jun. 2009.

MACKOWIECKY, Sandra. **Representação: a palavra, a ideia, a coisa**. Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas, UFSC, Florianópolis, n. 57.

MÂLE, Émile, *Religious Art in France: XIII Century*. Translated by Dora Nussey. New York: E.P.Dutton & Co., 1913.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

_____. **Uma história da leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 118.

MARQUES, Luiz. Dez coordenadas para os anos 1400-1480. In: Marques, Luiz (Org.) **A perspectiva domina o espaço**. São Paulo: Duetto Editorial, 2009, p. 12.

MITCHELL, W.J.T. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987.

_____. *Picture theory*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994.

_____. *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **O crepúsculo dos ídolos ou a filosofia a golpes de martelo**. Curitiba: Hemus, 2001.

PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre iconologia*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

_____. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PEREIRA, Sonia Gomes. **A sincronia entre valores tradicionais e modernos na Academia Imperial de Belas Artes: os envios de Rodolfo Amoedo**. In: *Artcultura*, Uberlândia, v.12, n.20, p. 90, jan.-jun. 2010.

RIPA, Cesare. *Iconology: or Moral Emblems*. London: P. Tempest; B. Motte, 1709. Disponível em <<http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripa0ii.htm>> Acesso em 14 Ago. 2009.

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens: ensaio sobre a cultura visual na Idade Média**. Bauru: EDUSC, 2007.

SILVA, Cláudio Henrique. Virtudes e vícios em Aristóteles e Tomás de Aquino: oposição e prudência. In: **Boletim do CPA**, Campinas, nº 5/6, jan./dez. 1998.

SNIDER, Louis B. *The Psychomachia of Prudentius*. Master's Theses. Paper 372. Chicago: Loyola University Chicago, 1938, p. 4. Disponível em: <HTTP://ecommons.luc.edu/luc_theses/372> Acesso em: 18 de ago. 2013.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**, São Paulo: Cia das Letras, 2007.

SPINELLI, Miguel, **Helenização e recriação de sentidos: a filosofia na época da expansão do cristianismo**. Porto Alegre: EDIPUC RS, 2002.

TOYNBEE, Arnold. **Helenismo: história de uma civilização**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983p. 25.

TRESIDDER, Jack. **O grande livro dos símbolos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

UNTERMAN, Alan, **Dicionário judaico de lendas e tradições**. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

WILKINSON, Helen. “*The New Heraldry*”: *Stock Photography, Visual Literacy, and Advertising in 1930s Britain*. ***Journal of Design History***, v. 10, n. 1, p. 23-38, 1997.