



VANITAS VANITATUM OMNIA VANITAS: UMA ICONOGRAFIA CONTROVERSA E INQUIETANTE

Prof. Dr. Luís Alberto Casimiro¹

<http://lattes.cnpq.br/6128842638959902>

RESUMO – A pintura de objetos do cotidiano e de elementos da natureza remonta à Antiguidade Clássica Grega. De apontamento secundário a tema principal, o gênero de pintura designado de «Natureza-Morta» foi conquistando o seu espaço, sendo cada vez mais aceite pela sociedade e captando a preferência de muitos pintores que nele se especializaram. Uma variante, a *Vanitas*, constitui uma iconografia inquietante e algo misteriosa que será analisada em pormenor a fim de conhecer a sua origem, características e o significado que lhe é próprio.

150

PALAVRAS-CHAVE – Natureza-Morta, *Vanitas*, Iconografia Profana.

ABSTRACT – The painting of common objects and elements of nature goes back to Antiquity Classical Greek. From a secondary element to the main theme, the painting type designated by “Still Life” has been conquering its own space and becoming increasingly accepted by society and taking up the preference of many painters who specialize in it. A variant, the *Vanitas*, is an unsettling and mysterious iconography which will be examined in detail in order to know its origin, characteristics and the inherent meaning.

KEYWORDS – Still Life, *Vanitas*, Profane Iconography.

¹ Luís Alberto Casimiro é licenciado em Artes Plásticas - Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (1991) e doutorado em História da Arte pela Faculdade de Letras do Porto (2005). A Tese de Doutoramento foi premiada pelo «Pontificio Consiglio della Cultura» do Vaticano em 2010. Atualmente dedica-se à investigação no âmbito da Iconografia Cristã e Profana. Email: luís.casimiro357@hotmail.com



Introdução

Plínio, o Velho (23-79 d. C.), na sua obra **História Natural**, refere que no séc. V a. C. teve lugar um concurso entre dois pintores, Zêuxis de Heracleia e Parrásio de Éfeso, para determinar qual deles seria o melhor, isto é, aquele que melhor conseguia imitar e competir com a própria natureza. Zêuxis antes de apresentar a sua obra fez um discurso elogiando as suas capacidades como pintor. No final o juiz pediu para retirar a cortina que cobria a pintura a fim de ser ele próprio a fazer a seu julgamento. Surge então uma magnífica representação de cachos de uvas, figurando de maneira tão convincente que não tardou que alguns pássaros, iludidos pelo realismo da pintura, viessem tentar comer as uvas. (PLINE, 1850, L. XXXV, n° XXXVI, 5).



Figura 1
Natureza-morta com frutos (séc. I) - Pompeia

Pela aclamação dos presentes parecia que a questão do vencedor estava resolvida, pois dificilmente poderia haver pintura que ultrapassasse uma figuração tão próxima da natureza como aquela que tinha sido exposta. Ainda assim, o juiz pediu a Parrásio para retirar a cortina que cobria a sua pintura a fim de ele fazer a sua própria avaliação. Todavia, o artista permaneceu imóvel. O juiz insistiu e o pintor continuou sem se mover até que, impaciente pela expectativa criada, foi o próprio Zêuxis que se dirigiu junto do



quadro do seu adversário para remover a cortina. Então percebe que tinha sido iludido: não existia cortina alguma, a pintura do seu rival consistia na reprodução de uma cortina que parecia cobrir o quadro. De imediato Zêuxis reconheceu a vitória de Parrásio dizendo que as uvas por ele pintadas tinham enganado os pássaros, mas a pintura de Parrásio tinha-o enganado a ele próprio, um pintor experiente e conhecedor.



Figura 2

Natureza-morta com ovos, aves e recipientes de bronze (séc. I) - Pompeia

Lendária ou verdadeira, esta história ajuda-nos a perceber que a representação de objetos e elementos da natureza, gênero de pintura que séculos mais tarde será designado por **natureza-morta**, remonta a tempos imemoriais e que a qualidade do pintor era avaliada pelo nível das suas capacidades miméticas.

Decorridos cerca de quinhentos anos sobre o episódio relatado por Plínio, vamos encontrar nas paredes de Pompeia e Herculano, afrescos romanos que, mantendo a tradição ilusionista grega, reproduzem objetos, flores, frutos e animais, pintados com um grau de realismo fascinante e elevada qualidade plástica, como podemos observar nas figuras 1 e 2. Tais pinturas causam a nossa admiração pela perfeição dos elementos representados, pelo domínio técnico da pintura em afresco, pela hábil utilização das



cores e pelo grande poder de observação que demonstram possuir. São igualmente pinturas fascinantes devido à introdução da perspectiva linear e pela noção de relevo dada através do jogo de luzes e sombras, do claro-escuro. Resulta evidente que a procura do realismo e da fidelidade aos modelos foi uma das preocupações do pintor que, na realidade, chegou a um elevado nível de representação. De fato, esta constatação comprova que este gênero pictórico continuou a ser desenvolvido e aperfeiçoado pelos pintores ao longo dos séculos.



Figura 3

Nicho com natureza-morta (c. 1337) Taddeo Gaddi

Em plena Idade Média, os artistas prosseguiram a representação das naturezas-mortas, sempre como elementos decorativos e secundários, mas onde os artistas se exprimiam com maior liberdade criativa. Isso mesmo podemos constatar, por exemplo, nos afrescos da Cappella Scrovegni, em Pádua (1303-1305) onde Giotto desenvolveu um ilusionismo espacial com objetos em *trompe l'oeil*, ou nas pinturas de Pietro Lorenzetti, para o transepto esquerdo da Basílica Inferior de Assis (c. 1320), ou ainda nos afrescos de



Tadeo Gaddi realizados para a Cappella Baroncelli, da Igreja de Santa Cruz, em Florença (1337-1339) e que ilustramos na figura 3. Trata-se de uma obra de caráter decorativo na qual o pintor tenta uma representação realista de alfaías litúrgicas situadas no interior de um nicho em *trompe l'oeil* pintado na parede.



Figura 4
São Jerônimo no seu estúdio (1442) Jan van Eyck

A História da Arte mostra que os elementos próprios da natureza-morta nunca deixaram de estar presentes nas obras alusivas aos mais variados temas religiosos ou profanos. Neste campo não podemos deixar de salientar os pintores flamengos que, cerca de um século depois das pinturas de Giotto ou de Tadeo Gaddi a que fizemos referência, mostraram todo o seu virtuosismo técnico que lhes permitia a representação fiel de um espaço perspetivado, a colocação correta da figura humana e se revelavam exímios na representação de objetos com um elevado grau de realismo, pois captavam todos os detalhes e os inseriam nas suas pinturas.

Pouco mais de um século depois da pintura de Taddeo Gaddi podemos visualizar outra, da autoria de Jan van Eyck (c. 1390-1441), representando **São Jerônimo no seu estúdio**, (c. 1442) e concluída depois da morte do mestre (figura 4). O fundo da pintura bem como os objetos colocados sobre a mesa constituem verdadeiras representações de natureza-morta trabalhados com fidelidade, em resultado de uma observação atenta e minuciosa e da captação de jogos de luz e de cor que lhe conferem um caráter altamente realista, como é próprio da pintura flamenga.

Quentin Metsys (1466-1530), outro pintor flamengo, continua na mesma tradição em que a natureza-morta está presente de uma forma muito realista, com caráter narrativo, inserida em temáticas que lhe dão sentido e justificam a sua presença. É o caso



da pintura que ilustramos na figura 5 representando **O cambista e sua mulher** (1514) e na qual os objetos representados mostram a perfeição e o cuidado conferido aos mais ínfimos pormenores.



Figura 5
Cambista e sua mulher (1514) - Quentin Metsys

Assim se pode concluir que, desde tempos imemoriais, os elementos da natureza-morta estavam presentes apenas como apontamentos secundários, meros acessórios em planos recuados das composições, embora indispensáveis para compreender e contextualizar a narrativa; até que, em finais do século XVI, começaram a aparecer de forma mais afirmativa ganhando protagonismo crescente, a ponto de se virem a tornar o motivo principal ou mesmo o único tema das pinturas.



Para explicar esta evolução não podemos esquecer o importante contributo aportado pelo espírito científico que marcou o Renascimento e que levou os artistas a um contato direto com a natureza e a uma observação atenta dos fenômenos e dos objetos que os rodeavam. Também o Maneirismo com o seu exagero decorativo e a introdução de novas temáticas contribuiu para um maior desenvolvimento da natureza-morta, fazendo-a alcançar o destaque de primeiro plano, o que vai conhecer no início do século XVII, sobretudo nos países nórdicos e, em particular, na Holanda.



Figura 6
Cesto de frutas (1595-1596) - Caravaggio

Todavia, em finais do século XVI, Caravaggio (1571-1610), em Itália, escandalizava os artistas com a exaltação e a representação de naturezas-mortas referindo que era tão difícil pintar um quadro de flores como de figura humana (HIBBARD, 1983, p. 83). Na verdade, com Caravaggio o tema ganhou importância de primeiro plano sendo famosa a **Cesta de Fruta** realizada pelos anos de 1595-1596 para o Cardeal Francesco Maria del Monte (figura 6).

A partir de início do século XVII, tornou-se um gênero de pintura autônomo, ainda que considerado uma pintura inferior; pois, ao contrário da temática histórica, religiosa ou mitológica, que tinham no ser humano o tema principal, a natureza-morta era vista como uma arte de simples imitação, focalizada no mundo real que descrevia



com detalhe, limitando-se a **copiar**. Afinal, o que se exigia do artista era apenas coordenação manual e virtuosismo técnico sem que interviesse a imaginação, o intelecto ou originalidade de pensamento; e, além do mais, não tinha o ser humano no centro dos seus temas. Ao invés, a hierarquia dos gêneros estabelecida na década de 1660 pela Academia Real de Pintura e Escultura, criada em 1648 por Charles Le Brun (1619-1690) e adotada pelas restantes academias europeias classificava a pintura histórica no patamar mais elevado da realização artística e aquela que distinguia e enobrecia os artistas.



Figura 7
Natureza-morta com atributos das artes pictóricas - Jean Siméon Chardin, 1766

No século XVIII não podemos deixar de referir o papel primordial que teve Jean Simeón Chardin (1699-1779), um dos pintores franceses mais importantes do seu tempo, e o impulso que deu à pintura de naturezas-mortas, as quais tratou de forma ímpar nas suas telas, constituindo, muitas vezes, o único tema das suas pinturas. A ele se fica a dever a importância que alcançou em França a consolidação do gênero, bem como a sua própria designação. Ilustramos, na figura 7, uma pintura da sua autoria e alusiva aos



atributos das artes plásticas. Torna-se evidente que o mérito da composição, da imaginação e da criatividade, o saber fazer técnico e o domínio perfeito da luz e da cor manifestado pelos artistas que representam temas da natureza-morta, é igual ao mérito que apresenta o pintor de figura humana inserido nas temáticas de História, pelo que Caravaggio tinha razão ao defender a igualdade entre os pintores dos vários gêneros.

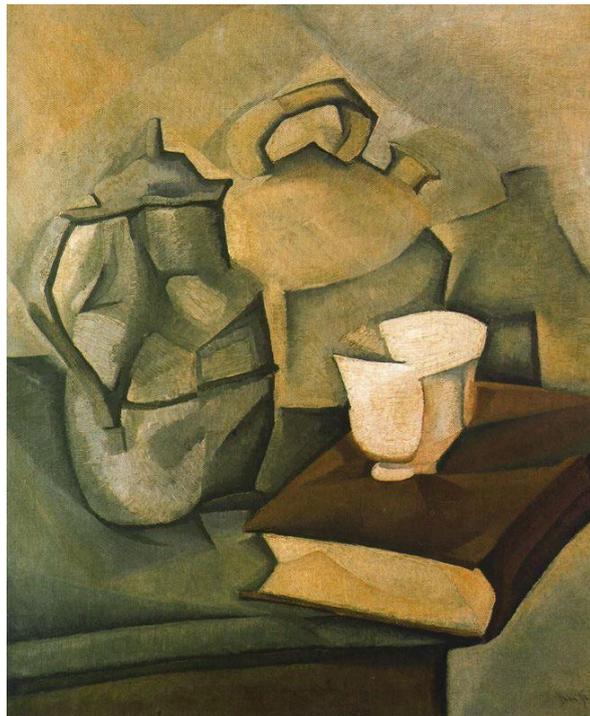


Figura 8
O Livro II - Juan Gris, 1911

Ao longo da Época Contemporânea, tal temática continuou sempre presente na inspiração e nas realizações dos artistas, embora já não no sentido tradicional de tais obras, mas com preocupações e objetivos muito diversificados; tendo sido, muitas vezes, também, o único tema das suas pinturas. Este gênero foi conquistando, cada vez mais, a preferência de pintores, que a usavam frequentemente como motivo para as suas experiências de luz e de cor como, também conquistou colecionadores, *marchands* e o público em geral. Assim, são conhecidas as diversas representações de natureza-morta de Paul Cézanne (1839-1906) e de Van Gogh (1853-1890), por exemplo, continuando a ter a simpatia dos pintores que desenvolveram a sua arte já no século XX como sejam os



cubistas Pablo Picasso (1881-1973), Georges Braque (1882-1963) ou Juan Gris (1887-1927) do qual ilustramos um exemplo na figura 8.

Estes pintores, entre muitos outros do seu tempo, contribuíram para uma renovação do tema quer através de técnicas inovadoras, como pela forma de conceber e realizar as suas obras que incluem, pela primeira vez, a integração de materiais até então estranhos à pintura, evidenciando as profundas alterações e mudança de paradigmas e de conceitos por que a arte estava atravessando.

Entre os vários **Movimentos artísticos** que se sucederam ao longo do século XX, destacamos os pintores do Surrealismo como René Magritte (1898-1967) ou Salvador Dali (1904-1989), entre diversos outros, que também fizeram da natureza-morta objeto da sua eleição, dando novas contribuições de acordo com a sua própria concepção de pintura.

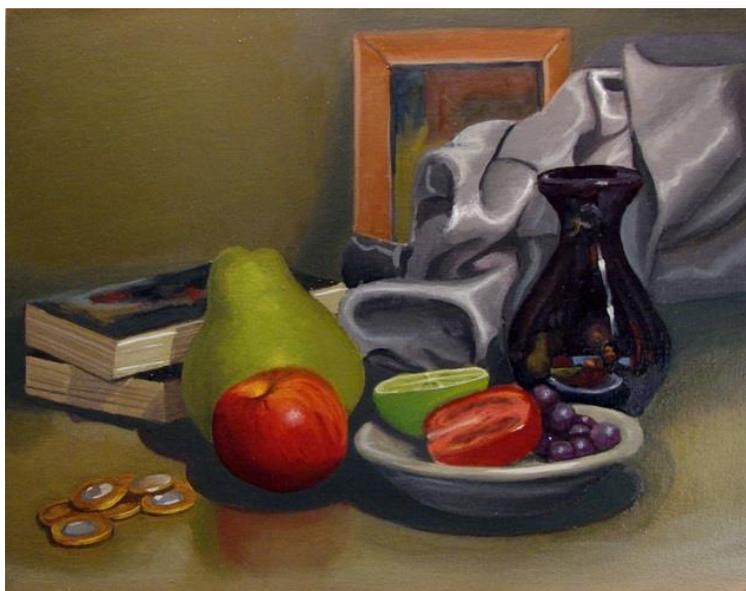


Figura 9

Natureza-morta com tomate limão e uvas - Márcio Camargo, 2008

De igual modo, uma infinidade de pintores, que desenvolveram a sua atividade nas últimas décadas do século XX e até aos nossos dias, não só na Europa como também, por exemplo, no continente americano, utilizaram a natureza-morta como motivo de inspiração, trabalhando o tema de forma tradicional ou mais inovadora e criativa,



mediante trabalhos muito livres e diversificados tanto no que se refere à técnica como aos materiais ou mesmo à composição.

Para exemplificar esta realidade, apresentamos apenas dois casos: o do pintor brasileiro contemporâneo, Márcio Camargo, com uma grande produção em pinturas do tema, uma das quais ilustramos na figura 9, e o da artista portuguesa contemporânea, Sílvia Vale, também com diversas obras nesse mesmo domínio, entre elas as duas que ilustramos nas figuras 10 e 11.



Figura 10
Natureza-morta - Sílvia Vale, 1998

Chegados a este ponto gostaríamos de clarificar que o nosso objetivo com esta parte introdutória não foi fazer uma síntese da história da natureza-morta e sua evolução até aos nossos dias, mas salientar como ela representa um gênero de pintura muito antigo; remontando, pelas fontes, à Antiguidade Clássica Grega e que, atravessando os séculos e conhecendo diferentes graus de importância e de reconhecimento, esteve sempre presente nas obras de arte. Pretendemos também esclarecer como esse tipo de pintura passou a tornar-se o único motivo de muitas obras, depois de séculos remetida



para planos secundários e para o papel de mero acessório. Estas reflexões proporcionam o necessário enquadramento para melhor compreender as seções seguintes e, em particular, o desenvolvimento que os pintores deram ao tema da *vanitas* e que constitui o núcleo do nosso artigo.

Um gênero à procura de um nome

O termo **natureza-morta** designa, portanto, a representação de todo o tipo de objetos do cotidiano, flores, alimentos e seres da natureza inanimados (ainda que, por vezes, nestas representações possam surgir pequenos seres vivos!).

Todavia, esta tipologia, mesmo depois de se ter afirmado como gênero de pintura autônomo, não conheceu, de imediato, uma designação definitiva e consensual. Diversos países foram dando a ela diferentes designações, já que se afirmava cada vez mais a sua importância, por isso reclamou seu lugar próprio, devido ao fato de sua maior aceitação; reflexo, incontestemente, das mudanças da sociedade, da cultura e dos gostos.



Figura 11
Natureza-morta - Sílvia Vale, 1998



Assim, na Itália, o pintor e teórico da Arte Giorgio Vasari (1511-1574) em meados do século XVI, fala de *cose naturali*. Por sua vez, nos Países Baixos, no início do século XVII, são empregues os termos **Flores**, **Frutos** e *Bouquets* para designar as representações específicas desses mesmos elementos. Por volta de 1650, aparece a expressão anglo-saxônica *Still-leven* (*still*: imóvel; *leven*: vida/natureza), de onde derivou a designação alemã de *Still-leben* e a inglesa *Still Life*, que faziam alusão a objetos do cotidiano e elementos da natureza estáticos, sem vida, portanto, sem movimento, designações que se mantiveram até aos dias de hoje (CASEIRÃO, 2000, p. 12-19). Robert Schneider refere que a expressão **natureza-morta** começou a ser usada pela primeira vez na Holanda em meados do século XVII em inventários de quadros. (SCHNEIDER, 2009, p. 7)

Nessa mesma época, em Itália, falava-se de *soggetti e ogetti di ferma*. Em França, ainda na segunda metade do séc. XVII, eram colocados no final da hierarquia os pintores de *choses mortes et sans mouvement*. Na primeira metade do século XVIII empregava-se a expressão *nature reposé*, *nature inanimée*, ou *vie silencieuse*. Foi apenas em 1756 que, em França, se começou a utilizar, mais frequentemente, o termo *nature morte* para designar este gênero de pintura que começava a ser reconhecido e valorizado graças a artistas que alcançaram grande prestígio como Jean Siméon Chardin a quem já nos referimos. Outros países, nomeadamente Portugal e Itália irão adotar esta mesma designação.

Por sua vez, em Espanha, o tema surge em finais do século XVI e, seguindo o exemplo italiano, desenvolve-se fortemente durante o séc. XVII, embora com características próprias como sucedeu com as obras de Juan Sánchez Cotán (1560-1627) e de Francisco de Zurbarán (1598-1664). Todavia, Espanha adotou uma designação diferente para esta tipologia, utilizando os termos *floreros* para fazer referência unicamente à representação de flores e o termo *bodegón* para as pinturas representando alimentos e utensílios de cozinha. Posteriormente, tal designação vai alargar o seu âmbito para designar a natureza-morta em geral.

Pintura com valores diversificados



A natureza-morta não se apresenta toda com o mesmo valor, pois pode assumir um caráter decorativo, simbólico ou alusivo a conceitos morais e religiosos. Assim, por exemplo, a pintura de objetos raros e luxuosos sugere preocupações e objetivos diferentes da representação de frutos e legumes, enquanto a figuração de caixas de perfumes, instrumentos musicais ou moedas, se reveste de um simbolismo diferente de um *bouquet* de flores.

Todavia, mesmo em representações onde figuram os elementos da natureza mais simples e vulgares como frutas, flores ou conchas vazias, por exemplo, não podemos deixar de interpretá-los com significados mais profundos do que aparentemente parecem representar na sua simplicidade. Com efeito, há frutos altamente simbólicos como a maçã e os figos que podem ser utilizados como referência ao pecado original, a romã como alusão à fecundidade ou castidade, enquanto as uvas e as espigas de trigo são, frequentemente, símbolos eucarísticos. De igual modo, a presença abundante de vegetais e de outros alimentos como o peixe e a carne podem ser indicações que refletem a abundância e prosperidade da época e da sociedade que o pintor quis retratar.

163

Por sua vez, a presença de algumas flores, além de constituírem uma prova das capacidades miméticas do artista e de servirem para deleite do observador, pode remeter para significados mais profundos. Assim sucede, por exemplo, com as rosas, símbolos do amor ou com as tulipas que, na Holanda, poderiam estar associadas à loucura dado o fato de muitos apreciadores de tulipas empenharem as suas fortunas para obterem as espécies raras ou particularmente belas que pretendiam cultivar. Também as conchas de moluscos vazias além de constituírem um apreciado objeto de coleção, raro e caro, indicativo do elevado estatuto social de quem possuía tal preciosidade, podem reportar para considerações mais profundas acerca da morte, simbolizada pela concha vazia, tendo em conta que antes alojava um ser vivo que já não existe. Do mesmo modo, idênticas considerações poderiam ser alargadas a outros elementos próprios das representações das naturezas-mortas, devidamente adaptadas ao contexto em que se inserem, mas não é este o momento próprio para desenvolver o assunto. Algo semelhante irá ocorrer com as pinturas alusivas ao tema em apreço, a *vanitas*, pois a carga simbólica de todos os



elementos presentes é enorme tendo como objetivo a transmissão de uma mensagem específica e muito profunda, como teremos ocasião de analisar.

Com estes exemplos pretendemos alertar para o conteúdo simbólico que as pinturas de natureza-morta podem conter, ilustrando, assim, uma escala de valores muito diferenciados que justifica também a sua aceitação e o grande desenvolvimento que teve em determinados contextos sociais, econômicos, culturais ou religiosos.

Importa aqui referir outro aspeto muito importante relacionado com os diversos valores e objetivos que podem ter as pinturas de naturezas-mortas: o fator religioso. Com efeito, nos países nórdicos, as orientações religiosas vão ter uma grande repercussão no campo artístico a ponto de condicionar, fortemente, a produção de obras de arte. Assim, enquanto nos países católicos, após o Concílio de Trento (1545-1563), a arte e a imagem em geral foram amplamente apoiadas e utilizadas com novo impulso e novas linguagens estéticas como instrumento de propaganda e de difusão da fé; do lado do protestantismo, caminhou-se em sentido oposto. Grandes limitações ao uso da imagem e da representação tradicional dos temas religiosos levaram os artistas dos Países Baixos a desenvolverem outras temáticas, nomeadamente a pintura de natureza-morta, a de Gênero, o Retrato e a Paisagem.

Graças a estes condicionalismos, nos Países Baixos, entre os anos de 1600-1620 desenvolveu-se um estilo muito próprio de naturezas-mortas, cujas temáticas se repartiam em duas grandes áreas: **flores e frutos** e **mesa posta** (ou **refeição servida**) (LABRUNE, p. 61-63; 335-343). Tais obras se tornaram reveladoras da elevada qualidade técnica dos artistas os quais, tal como Zêuxis e Parrásio da Antiguidade grega, reproduziam com total fidelidade os objetos e elementos da natureza que compunham as suas obras.

Assim, à medida que a aceitação desta tipologia se tornava cada vez maior numa sociedade próspera, ou mesmo devido a motivos diversos, ia alterando o seu gosto artístico; não à toa pintores houve que se especializaram na representação de naturezas-mortas e, em particular, se dedicaram a temáticas específicas, em detrimento dos temas tradicionais, alcançando, com o seu trabalho, muita fama e grandes fortunas. Assim sucedeu na Holanda e na Alemanha, por exemplo, onde a pintura de naturezas-mortas



passou de tema secundário a motivo principal, vindo depois a contagiar outros países europeus.

Vanitas vanitatum omnia vanitas

Apesar de serem conhecidas pinturas datadas de meados do século XVI (fig. 13) é, sobretudo, durante as primeiras décadas do século XVII, portanto quase em simultâneo com a evolução da temática de flores e frutos e da mesa posta, que se desenvolveu na Holanda, (mais tarde também na Alemanha e na França) uma variante muito particular, da natureza-morta, designada por *vanitas*, e que ganhará um crescente número de adeptos tanto entre os pintores como entre colecionadores, comitentes e no público de elevada condição social e fruitor das obras de arte (CUMMING, 1996, p. 52-53). Será sobre esta temática, que constitui o motivo central do nosso artigo, que nos iremos debruçar ao longo das próximas páginas.

A terminologia latina *vanitas* (vaidade), que dá a designação a este género de pintura, é tomada diretamente do primeiro capítulo do livro do Eclesiastes (Ecl 1, 2) onde se pode ler textualmente: *Vanitas vanitatum omnia vanitas* (“Vaidade das vaidades, tudo é vaidade”).

Esta expressão, bem como a própria temática pictórica que a adotou, tem subjacente uma alusão à vaidade que constitui a vida do homem sobre a terra, quando este se preocupa apenas com a riqueza, a fama, o poder e a glória que se possam alcançar em vida, vistos como objetivo final, porque tudo isso é vazio e inútil uma vez que, rapidamente, terminará devido à brevidade da vida humana. Esta forma de pensar estava de acordo com a mentalidade religiosa calvinista que, por influência de teólogos, condenava e desvalorizava tudo o que pertencia ao século. Adotando estes critérios se intentava despertar a sociedade para os verdadeiros valores humanos e permanecer desapegado dos bens terrenos, pois ao homem de nada adiantava tal apego diante da brevidade e precaridade da vida.

No que se refere à pintura da *vanitas*, trata-se de uma tipologia muito peculiar não só pelos inquietantes elementos que a integram, como pelo conteúdo simbólico e moralizante de que está impregnada e que se traduz na presença constante de alusões ao



sentido de inutilidade, ao vazio da vida e à própria morte. São, portanto, pinturas com fortes implicações morais ou filosóficas, vertentes que poderemos compreender melhor se tivermos em conta que surgem no âmbito concreto da sociedade protestante da Holanda do início do século XVII. Tal sociedade era caracterizada por ser altamente religiosa, temente a Deus e possuidora de uma elevada consciência moral e laboral, cuja classe mais elevada apreciava as descobertas científicas, mostrava interesse por objetos raros e curiosos e colecionava obras de arte, nomeadamente as que se dedicavam aos temas da paisagem, de gênero e de naturezas-mortas, em particular o tema da *vanitas*. (CUMMING, 1996, p. 52)

Perante este bem-estar vivenciado por uma parte favorecida da sociedade detentora de um nível de vida elevado e até mesmo luxuoso, para os padrões da época, surge uma advertência a essa mesma sociedade sobre a inutilidade e o vazio que constituem a riqueza, a fama, o poder e até mesmo a sabedoria, vistos unicamente como objetivo de vida. Todavia, tal advertência era realizada por meio de uma pintura, de uma obra de arte, **objeto** único, dispendioso, raro, caro e, como tal, acessível apenas a um número reduzido de privilegiados apreciadores de arte. Estamos, pois, perante uma iconografia que, além de ser intrigante, pelos elementos que dela fazem parte, poderíamos considerar ser, também, incoerente ou controversa, tal como quisemos salientar no título deste artigo.

De fato, a alusão feita à *vanitas*, isto é à vaidade e à inutilidade que podem constituir os bens terrenos, é realizada por meio de um **objeto** de luxo, muito valioso do ponto de vista monetário e que, por isso, se pode incluir dentro das condições denunciadas pela própria pintura. No fundo trata-se de uma situação algo contraditória, que pode ser entendida como uma autocensura.

Para melhor compreender o significado profundo deste gênero de pintura, convém clarificar um aspeto fundamental presente de forma sutil nos elementos representados neste complexo e misterioso repertório que integra a *vanitas*. Com efeito, em tais pinturas figuram objetos e elementos da natureza que se podem agrupar em duas categorias de significados: por um lado os que evocam diversas condições da vida terrena do ser humano; e, por outro, aqueles que fazem alusão à passagem do tempo, realidade



inalienável do homem e que também é recordado no livro do Eclesiastes (Ecl 3, 1): “Para tudo há um momento e um tempo para cada coisa que se deseja debaixo do céu”.

Os objetos cujo significado está associado às condições da vida terrena do ser humano, podem ser distribuídos por cinco categorias em que cada uma evoca uma vertente, um desejo ou uma particularidade dessa mesma vida, tal como a seguir se equaciona:

1- **Intelectual:** objetos representando a erudição em diferentes áreas do saber, tais como as ciências, as letras, as artes... (livros, pergaminhos, tinteiro e cálamo, instrumentos musicais...).

2- **Prazer:** simbolizado por elementos alusivos aos cinco sentidos usados como forma de deleite (flores, perfumes, vinho, espelhos, moedas, cartas de jogar, partituras, instrumentos musicais...), ou aos prazeres sensuais e eróticos (certos instrumentos musicais...)

3- **Riqueza:** moedas, joias, adornos luxuosos, tecidos e objetos raros, caros ou de coleção...

4- **Fama:** objetos alusivos à glória e ao reconhecimento que o ser humano pode aspirar alcançar neste mundo, tais como a coroa de louros, condecorações, bustos...

5- **Poder:** objetos alusivos ao poder no sentido de domínio material ou espiritual tais como armas, armaduras, cetros, coroas, globo terrestre...

Quanto à vertente respeitante à passagem do tempo, importa incorporar nesta dimensão também os objetos que remetem para os efeitos que são inerentes à voragem do tempo ou aos que fazem referência aos efeitos que ela produz na natureza e no ser humano, como sejam, a fragilidade e fugacidade da vida, a caducidade da matéria e o inevitável triunfo da morte. Os elementos que evocam estas situações podem ser enquadrados nas respetivas categorias, sabendo que alguns deles, pelo seu carácter polissêmico, podem pertencer a mais de uma categoria. Assim, consideramos as seguintes:

1- **Passagem do tempo:** relógios, cronômetros, ampulhetas...

2- **Fragilidade e fugacidade da vida:** bolhas de sabão, conchas vazias, copos partidos, mechas ou velas fumegantes, partituras e instrumentos musicais...



3- **Caducidade da matéria:** flores murchas, frutos apodrecidos...

4- **Triunfo da morte:** caveira, esqueleto, ossos humanos, gadanha ou foice...

Importa esclarecer que, em nossa opinião, não basta a presença de uma caveira, ou outro elemento associado à passagem do tempo, à caducidade da matéria ou fugacidade da vida, para se poder dizer que estamos perante uma obra, genuinamente, classificada no âmbito da *vanitas*, pois nada nesses objetos reportam para a “vaidade” a que alude o tema. Será necessária a existência conjunta de um, ou mais, elementos que pertençam a uma das cinco categorias acima discriminadas e que se inserem nas condições de vida terrena do ser humano. Só com elementos de ambas as categorias, estaremos diante da genuína figuração da *vanitas*.

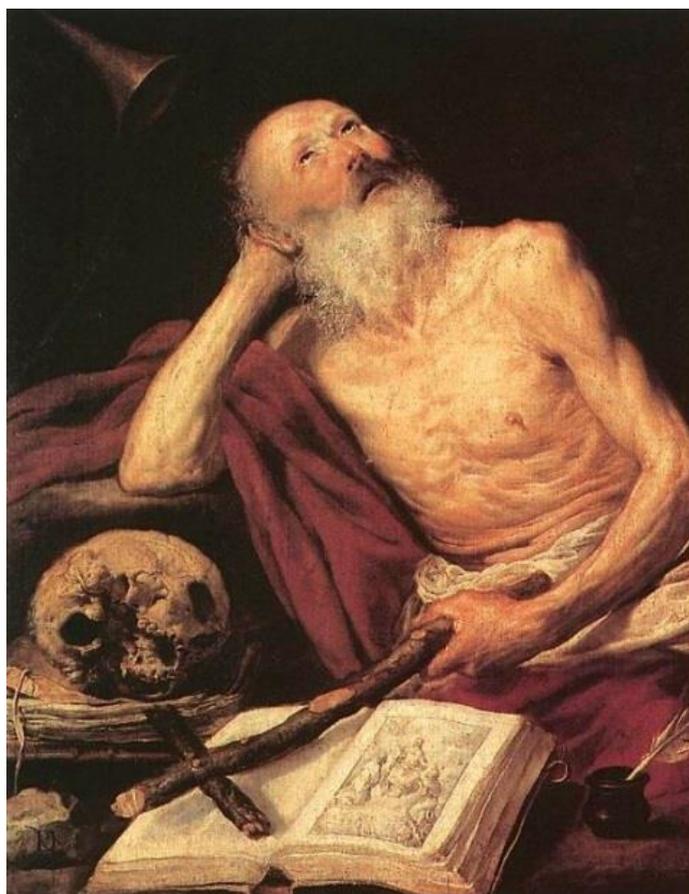


Figura 12

São Jerônimo penitente - Antônio de Pereda, 1643

Na origem iconográfica da temática *vanitas* podemos considerar que se encontra a representação de um santo penitente, como S. Jerônimo, que desprezando as riquezas e



a sabedoria deste mundo se apresenta meditando sobre o final inevitável da vida². Numa das variantes iconográficas deste santo, ele surge despojado das suas ricas vestes eclesiásticas, seminu, junto de uma gruta ou em ambiente desértico, batendo com uma pedra no peito em sinal de penitência, mas sempre com a presença da caveira ou ossadas humanas para recordar que o ser humano é muito pouca coisa e a vida depressa se esvai em face do tempo que passa (figura 12).

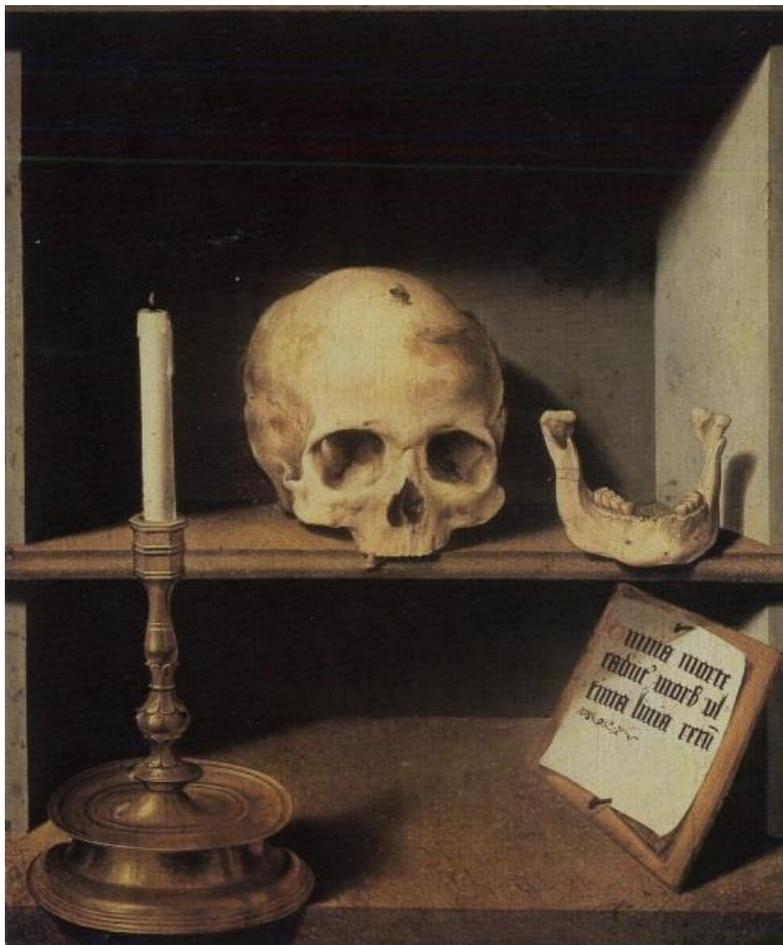


Figura 13

Vanitas - Barthel Bruyn, o Velho, 1542. Reverso do retrato de Jane-Loyse Tissier

² Uma representação frequente de São Jerônimo apresenta-o estudando ou escrevendo no seu escritório, rodeado de livros, ilustrando a sua erudição (fig. 4). Recordamos que, graças aos seus vastos conhecimentos e sabedoria foi o responsável pela tradução da Bíblia do grego para o latim, obra conhecida pela designação de “*Vulgata*”.



Deste modo, um dos elementos sempre presentes nas pinturas alusivas à *vanitas* é a caveira, uma referência direta à brevidade da vida e à inevitabilidade da morte, diante da qual tudo o mais se torna inútil, vazio, vaidade. Isso mesmo se recorda na pintura de Barthel Bruyn, o Velho, datada de 1542 (figura 13), uma representação precoce desta temática, embora ainda não totalmente assumida, pois se encontra colocada no reverso do retrato de Jane-Loyse Tissier. A mensagem da inevitabilidade da morte é transmitida não apenas pela caveira e pela vela que se apaga, sinal da vida que se esvai, como pela inscrição latina *Omnia morte radut morb ultima livia reni* (“Tudo decai com a morte, a morte é a última fronteira de todas as coisas”). Expressão que faz uma alusão clara ao denominado *memento mori* (“lembra-te da morte”, “lembra-te que és mortal”) que ganha sentido na medida em que reforça o significado subjacente a estas pinturas.

Não podemos deixar de referir que, se este tema se enquadrava perfeitamente no âmbito dos valores morais e religiosos da sociedade protestante da Holanda no início do século XVII; por outro lado, o fervor religioso da Contrarreforma levada a cabo pela Igreja Católica, a partir da segunda metade do século XVI, também proporcionou uma reflexão sobre a morte e a vaidade ou inutilidade das coisas deste mundo, pelo que a temática da *vanitas* também servia perfeitamente os ideais da Igreja reformada pós-tridentina.

Não é difícil imaginar o enorme impacto que estas pinturas produziriam numa sociedade culta e enriquecida, como era a sociedade burguesa da Holanda do século XVII, ao serem expostas em nobres salões, como sinal do elevado estatuto social dos seus detentores, e à volta das quais se multiplicavam as intermináveis conversas que expunham as diferentes interpretações, causando acaloradas discussões, mas que serviam, certamente, de atração e deleite de seus ricos proprietários e convidados.

Análise iconográfica de pinturas alusivas à *vanitas*

Chegados a este ponto, e depois de termos tecido breves considerações gerais sobre a pintura de natureza-morta e esclarecido alguns aspectos importantes relacionados com o tema da *vanitas*, prosseguiremos com a análise iconográfica de algumas pinturas, a



fim de perceber como os artistas lidaram com os diversos elementos da composição para alcançarem os resultados desejados, tanto no que se refere à mensagem inerente, como à exaltação do seu virtuosismo técnico com o qual satisfaziam as classes sociais mais ricas e apreciadoras da arte.

Tendo em conta a profusão de artistas e obras dedicadas à temática da *vanitas*, ao longo dos séculos e realizadas através de técnicas variadas, torna-se impraticável, em espaço tão limitado, a análise de um elevado número de obras. Por isso, apresentaremos apenas 16 obras de 12 autores distribuídos por épocas diferentes para ilustrarmos, em síntese, os aspetos mais relevantes das características invulgares deste gênero de pintura.

Iniciando pelos artistas do norte da Europa, ilustramos na figura 14 uma obra da autoria de Pieter Claesz (1590 - 1661) um pintor holandês dos mais conceituados na sua época e que se dedicou à representação de naturezas-mortas não só relativas ao tema da **mesa posta** como também da *vanitas*. Na tradição da pintura holandesa do seu tempo, o artista representou, com o maior verismo possível, todos os objetos que tinha diante dele a servir de modelo, evidenciando uma observação atenta da realidade circundante, bem como o domínio técnico que lhe permitiu a representação fiel das superfícies de cada um dos objetos, com cor, brilho e texturas próprias, capazes de serem perfeitamente identificados pelo observador.

Esta pintura apresenta um conjunto de objetos muito diversificados, aparentemente, dispersos ao acaso sobre uma superfície horizontal. Eles se inserem dentro das categorias anteriormente definidas. Assim, podemos ver a caveira na extremidade direita da pintura, apoiada sobre uma pilha de livros e quase oculta pelo violino que ocupa o centro do quadro. Ao lado dos livros, tombado sobre a mesa, encontra-se um copo veneziano, objeto muito apreciado pela burguesia e largamente representado por Pieter Claesz noutras composições. Junto ao copo uma pequena noz parcialmente partida, mostrando o fruto no interior da casca. Detrás do violino situa-se uma candeia de óleo, todavia sem mecha acesa ou fumegante. Em primeiro plano, na extremidade da mesa, deparamos com um tinteiro, o cálamo para escrita, estando o respetivo porta-penas por detrás do cronômetro que se mostra aberto e com a chave pendurada num fita de tecido azul. Por último, no plano de fundo, do lado esquerdo da



pintura, está uma esfera de vidro com brilho metálico que reflete não só a mesa e parte dos objetos mais próximos como o espaço interior e o próprio pintor. O fenômeno físico da reflexão em espelhos convexos, ou em superfícies esféricas, era algo que atraía os artistas pelo desafio que consistia a sua representação e pelo efeito que causavam: permitiam ampliar o espaço da pintura refletindo o que estava para além do plano do quadro e possibilitavam ao pintor introduzir o seu autorretrato algo que, de outra forma, seria impossível. Neste caso, está refletido o artista, de chapéu na cabeça, pintando e sentado diante do cavalete. Na esfera também se reflete a janela, fonte de luz proveniente do lado esquerdo do observador.



A caveira, como é habitual, concretiza uma alusão à morte, destino final e fatal do ser humano constituindo um *memento mori*. Por sua vez, os livros, o cálamo, o tinteiro e o porta-penas, tal como o violino, inserem-se na categoria de objetos que evocam a dimensão intelectual do ser humano, a erudição e a dedicação à música, mas com eles se alerta para que também a sabedoria pode ser vaidade, se não for usada em



favor do bem comum. O violino e o respetivo arco, porém, podem, igualmente, fazer alusão ao prazer dos sentidos, mas também, à fugacidade das notas musicais: elas existem num momento e, no seguinte, desvanecem-se e já não existem. Assim se recorda que, tal como a música, a vida do ser humano sobre a terra é igualmente fugaz. Neste mesma categoria de objetos colocamos a candeia que se encontra em último plano: outrora ardente e iluminante, hoje apagada e sem chama; remetendo, pois, para a fugacidade da chama da vida. O copo de Veneza é um objeto de luxo, caro e raro, muito utilizado pelo mesmo pintor em naturezas-mortas alusivas ao tema da **mesa posta** e remete para a elevada classe social dos seus possuidores e para o gosto por objetos caros, portanto símbolos da riqueza humana. O cronômetro era um objeto muito apreciado e dispendioso, sinal de luxo e riqueza, pertence aos elementos que fazem alusão à passagem inexorável do tempo alertando o observador para a vida que, tal como o tempo, se escoa e se torna breve, mesmo contra a sua vontade. Recorda, ainda, que, como refere o Eclesiastes, “tudo tem o seu tempo [...] tempo para viver e tempo para morrer” (Ecl 3, 1-2).





A noz neste contexto pode ser um símbolo do próprio homem na sua dualidade: o corpo e os ossos simbolizados pela casca dura já quebrada (fragilidade da matéria) e o interior, o caroço, símbolo da alma (PASCHOAL, 1998, p. 145). Por fim, como referimos, a esfera de vidro constitui uma prova do interesse dos pintores e da sociedade por objetos raros, fenômenos físicos curiosos e pelo desenvolvimento da ciência. Neste caso é um hábil recurso utilizado pelo pintor para expandir o espaço, refletir objetos com elevado grau de verismo e, também para se autorretratar. Este detalhe constitui, provavelmente, uma referência à vaidade do próprio artista que se enobrece não só pela qualidade do seu trabalho como por mostrar a sua própria figura numa obra de arte, sinal evidente de ostentação.



Figura 16
Vanitas - Pieter Claesz, 1630

Outras pinturas do mesmo artista possuem motivos semelhantes e remetem o observador para o mesmo simbolismo, tal como pode ser visto nas figuras 15 e 16. Nelas se representam os mesmos objetos utilizados pelo artista. Salientamos, porém a presença



das conchas na figura 16 que surgem pela primeira vez. Além de serem objetos de coleção, caros e muito apreciados, são também um símbolo da morte que é evocada pela presença da concha sem qualquer sinal da forma de vida que outrora nela existiu. (CUMMING, 1996, p. 52)

Por outro lado, o fumo que se desprende da candeia que parece acabada de apagar corresponde ao mesmo significado que transmite o Salmo 102, 4: “Porque os meus dias se desvanecem como fumo [...]”. O pintor, como o salmista, utiliza a coluna de fumo para fazer uma alusão à fragilidade e fugacidade da vida humana que se esvai com rapidez.



Figura 17

Vanitas - Simon Renard de Saint André, 1650



Como referimos, também o tema da *Vanitas* se desenvolveu em França, durante o século XVII, tal como ilustra a pintura de Simon Renard de Saint André (figura 17), a qual, embora não sendo das mais elaboradas, reúne uma multiplicidade de elementos altamente significativos. Sobre uma superfície horizontal de madeira deparamos com uma caveira envolvida por uma coroa de louros. A falta dos dentes é sinal evidente de idade avançada, ou seja, efeito da passagem do tempo sobre o ser humano. Sob a caveira encontra-se um pergaminho duplamente selado com lacre e um tecido de seda azul. No lado direito da pintura encontram-se duas flautas pousadas sobre uma partitura manchada de vinho derramado pelo copo de vidro partido. No lado esquerdo, na extremidade da mesa, deparamos com uma concha, que aparenta ser de ostra, e que contém o líquido usado para fazer as bolhas de sabão com a cânula que se apoia na concha e no documento selado. Com efeito, três bolhas de sabão pairam no espaço superior da pintura. Junto da concha pende uma mecha de cordão, com a extremidade incandescente e fumegante. Por fim, no último plano, figura um copo de vidro, alto e elegante ao lado de uma garrafa de vidro escuro envolta em palhinha.

A pintura possui cores sóbrias, quase em monocromia, destacando-se o vermelho do lacre e o azul da seda. A iluminação é uniforme, proveniente do lado esquerdo e destacando os objetos mais significativos sobre o fundo escurecido.

Analisando o simbolismo destes elementos, começamos pela caveira cujo significado já foi referido anteriormente. Todavia, estão presentes uma série de objetos que não figuravam nas pinturas anteriores. Assim, deparamos com uma coroa de louros que pertence à categoria dos objetos que fazem alusão à fama; salientando, portanto, a dimensão da inutilidade das honras e da glória que se possa ter em vida, procuradas como objetivo final, pois diante da inevitabilidade da morte tudo termina e nada disso tem valor. A fama e as posses materiais podem estar igualmente representadas no documento selado e lacrado. Ele poderá fazer alusão a honras, a nomeações importantes ou a posses territoriais: tudo será em vão se o homem ficar preso a tais honrarias ou bens, pois de nada servem quando chega o fim da vida.



As flautas e a partitura fazem alusão ao prazer dos sentidos, neste caso a audição associada à música, mas também à fugacidade de cada nota ou acorde musical como já esclarecemos. Porém, sendo a flauta um instrumento musical de características fálicas, também “representa os prazeres sensuais e eróticos da vida, que a morte leva consigo.” (CUMMING, 1996, p. 52) O vinho, simbolizado pela garrafa e pelos dois copos, também se insere nos elementos que integram a categoria dos prazeres dos sentidos. O copo partido que derramou o vinho sobre a partitura, entretanto, chama a atenção para o quão efêmero pode ser esse prazer, pois tal como o copo de vidro se parte irremediavelmente, também o prazer se esvai de um momento para o outro levado por qualquer acontecimento fatal.



Figura 18
Vanitas com joias, globo, espada e retrato de Carlos I - Edwaert Collier, 1705



A transitoriedade da vida está também presente nas bolhas de sabão. Elas possuem uma grande beleza e flutuam no ar de forma leve e harmoniosa, mas são extremamente frágeis e duram apenas um instante, pois em qualquer momento e no auge da sua beleza estouram e desaparecem no ar sem deixar sequer rastro. Salientando a dimensão da fragilidade e fugacidade da vida, encontramos também a mecha fumegante que pende em primeiro plano. De fato, tal como a vida, ela se consome rapidamente e, no final, apenas restam as cinzas.

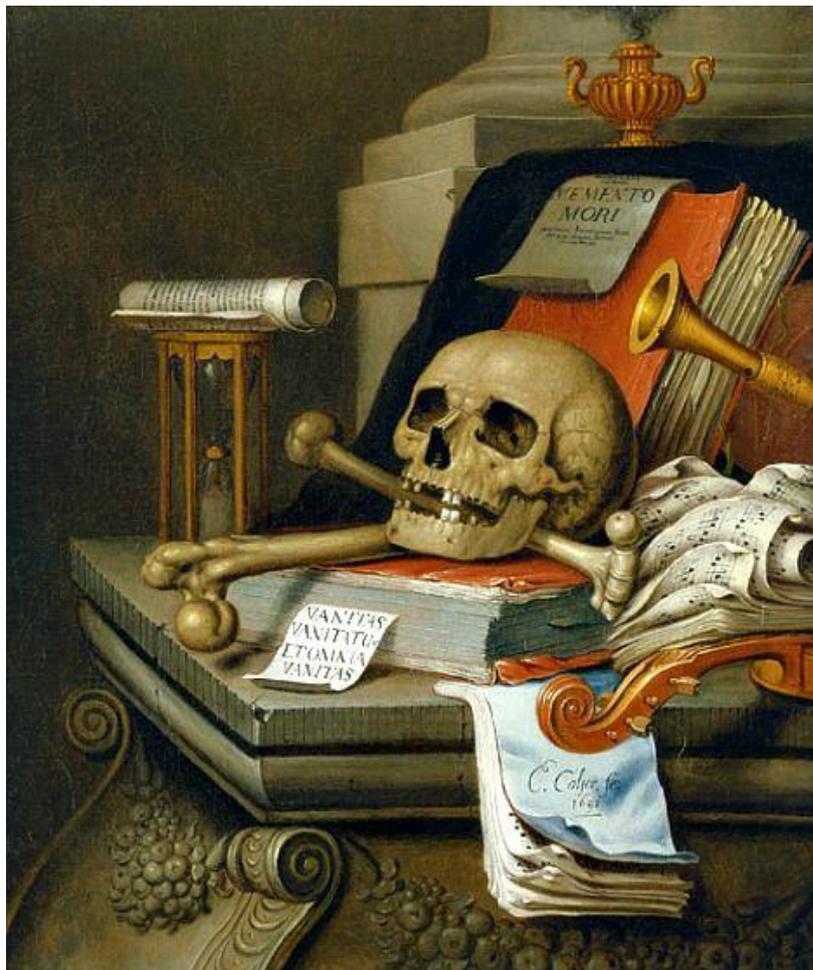


Figura 19
Vanitas - Edwaert Collier, 1693



Não podemos deixar de referir que o centro geométrico da pintura situa-se sobre a frente da caveira, exatamente no centro do espaço interocular e, imediatamente, debaixo da folha de loureiro colocada no mesmo espaço. Isto significa que o pintor quis destacar a caveira como símbolo da morte e alusão a um *memento mori*, como centro do quadro e, do mesmo modo, centro das reflexões filosóficas e morais que fazem parte das preocupações dos artistas que representam o tema da *vanitas*. De fato, todos os bens, a fama, o poder, os prazeres só ganham sentido se forem usados na medida certa para a felicidade humana, não como objetivo de vida em si; porque, no fundo, tudo converge inevitavelmente para a morte.



Figura 20
Vanitas - Edwaert Collier



Procurando variantes iconográficas deste tema apresentamos, na figura 18, uma obra da autoria do artista holandês Edwaert Collier (1642-1708), especialista na temática da *vanitas* e nas pinturas em *trompe l'oeil*, que comprova como o tema continuou a ser desenvolvido no século XVIII e a ter a preferência dos artistas. Nesse caso, estamos perante uma composição bastante complexa e repleta de objetos carregados de significado dentro da temática em apreço e que não tínhamos analisado até ao momento.

180

Numa descrição sumária poderemos referir os principais objetos representados sobre a mesa: uma caixa metálica em primeiro plano com joias e moedas, dispostas tanto no interior como ao seu redor, uma medalha pendente de uma fita branca, o retrato de Carlos I, rei da Inglaterra, Irlanda e Escócia, que figura numa moldura circular e possui uma medalha igual à que descrevemos. Na extremidade da mesa, sob o retrato está a gravura representando uma medalha com o busto de perfil do imperador Júlio César envolto pela inscrição em latim *IVLIUS CAESAR OCTAVIANVS AVGVSTVS L. C.* e onde o pintor colocou a sua assinatura e a data: “E. Collier fecit 1705”. Segue-se um livro, luxuosamente encadernado, sobre o qual se apoia uma coroa real feita de ouro, pérolas e pedras preciosas, com forro de veludo vermelho e pele de arminho. A coroa está ladeada por um cetro dourado e um globo de ouro, símbolo do universo, incrustado de pérolas e pedras preciosas e encimado por uma cruz. Do livro sobressai um pequeno papel com uma inscrição em latim: *Finis coronat opus* (“O fim coroa as obras”). Detrás da coroa figura um segundo livro, colocado ao alto e aberto, também com inscrições latinas ocupando as duas páginas de modo a serem perfeitamente lidas pelo observador: *Sic transit gloria mundi* (“Assim passa a glória do mundo”); *Nemo ante mortem beatus dici potest* (“Ninguém pode ser chamado feliz antes de sua morte”).

No centro da composição um elegante jarro de metal dourado e um globo que põe em destaque as costas do continente americano e o Oceano Pacífico. Por detrás da caixa escura, encontra-se uma espada com o punho dourado e envolto por uma corrente prateada. Ao lado da espada, está uma vela com o pavio incandescente e envolvida por folhas de hera. A mesa onde se situam todos estes objetos está coberta por tecido de cor rosado neutro. Contra um fundo escuro, recorta-se a base de uma coluna. Uma luz suave e uniforme envolve todos os objetos com a mesma intensidade.



Apesar da ausência da caveira, a ligação com a temática da *vanitas* é clara e estabelecida sobretudo pelas inscrições latinas que salientam como as coisas do mundo, incluindo a glória, são fugazes, passageiras, ou seja, a glória dos feitos grandiosos se esvai e desvanece facilmente. Com esta perspectiva, verificamos que a mesa está repleta dos elementos próprios do gênero. São imensos os símbolos da glória e do poder, não apenas econômico, mas também no sentido de domínio sobre os povos como é o caso do globo terrestre, a espada, a coroa, o cetro e o globo dourado alusivos ao imenso poder real personificado não só pelo rei Carlos I, cujo retrato o mesmo pintor já tinha realizado noutras ocasiões, mas também pela gravura com o busto do imperador Júlio Cesar. Os objetos alusivos à riqueza são muito evidentes e ao seu simbolismo já nos referimos. Por sua vez, a fugacidade e fragilidade da vida humana estão simbolizadas pela presença da vela fumegante: a vida, tal como a chama, se esvai de um momento para o outro. De forma, aparentemente, contraditória a vela encontra-se envolvida pela planta da hera que, pelo seu verde perene, simboliza precisamente a imortalidade (PASCHOAL, 1998, p. 109). Aqui, porém, a planta está representada depois de ter sido arrancada do seu meio pelo que acabará por murchar e morrer; simbolizando, portanto, a caducidade da matéria como consequência da passagem do tempo.

Estamos, desse modo, perante uma elaborada pintura da *vanitas* que, embora contenha objetos diferentes dos que tínhamos analisado até então, não deixam de possuir a mesma carga simbólica. Deste mesmo pintor podemos referir outras obras alusivas à mesma temática e onde há particularidades interessantes e algumas inovações iconográficas (figuras 19 e 20).

Assim, a figura 19 apresenta a tradicional caveira, bem como ossadas humanas numa clara alusão à morte. O efeito da passagem do tempo sobre a vida humana é exposto através da falta de diversos dentes. Para reforçar esta ideia da morte inevitável, o pintor colocou um recorte de papel pendente do livro colocado ao alto com nova inscrição em latim: *Memento mori* à qual já nos referimos. Outra inscrição latina, desta vez colocada no papel que sobressai do livro onde se apoia a caveira, traduz o texto da Vulgata que dá a designação a este gênero de pintura: *Vanitas vanitatum et omnia vanitas*



(Ecl 1, 2). De uma forma inovadora o artista não deixa margem para dúvidas quanto à temática que pretende desenvolver.

Quanto a novos elementos em relação à iconografia já analisada, salientamos a presença da ampulheta colocada no plano de fundo e que faz parte da categoria dos objetos que representam a passagem do tempo. O pintor optou por representá-la com a areia toda situada na parte inferior o que significa que o tempo (de vida) se esgotou; portanto, chegou ao fim, nada mais resta senão a morte. De forma sutil, o artista reforçou a mensagem transmitida pelas diversas inscrições e pela caveira junto com os ossos humanos.



Figura 21
Vanitas - Jozias Benedicto, 2009

Em baixo, na capa do caderno de música, o pintor colocou a sua assinatura e data. Do lado direito figura, uma partitura com as folhas bastante mal tratadas e três instrumentos musicais: um alaúde, uma charamela e um violino todos representados apenas parcialmente. Já esclarecemos o significado da música a que tais objetos fazem alusão. Todavia não podemos deixar de fazer uma referência ao significado do alaúde



que, com as suas formas arredondadas simboliza o corpo feminino, enquanto a charamela, tal como a flauta, é um símbolo fálico, portanto representam a forma masculina. A conjugação destes dois elementos reforça o significado dos prazeres sensuais e eróticos que também terminam com a morte. Os instrumentos musicais são ainda um símbolo do amor, pois a música faz parte dos jogos de amor e sedução (CUMMING, 1996, p. 53). Deste modo se alerta para a fugacidade e, por vezes, o vazio dos sentimentos amorosos, sobretudo os não correspondidos, e dos prazeres a eles associados. Salientamos, por fim, que todos estes objetos se encontram sobre a tampa de um sarcófago de mármore, ou seja, uma alusão evidente ao destino final do ser humano que foi criado do pó da terra e ao pó voltará como refere o livro do Gênesis (Gn 3, 19).

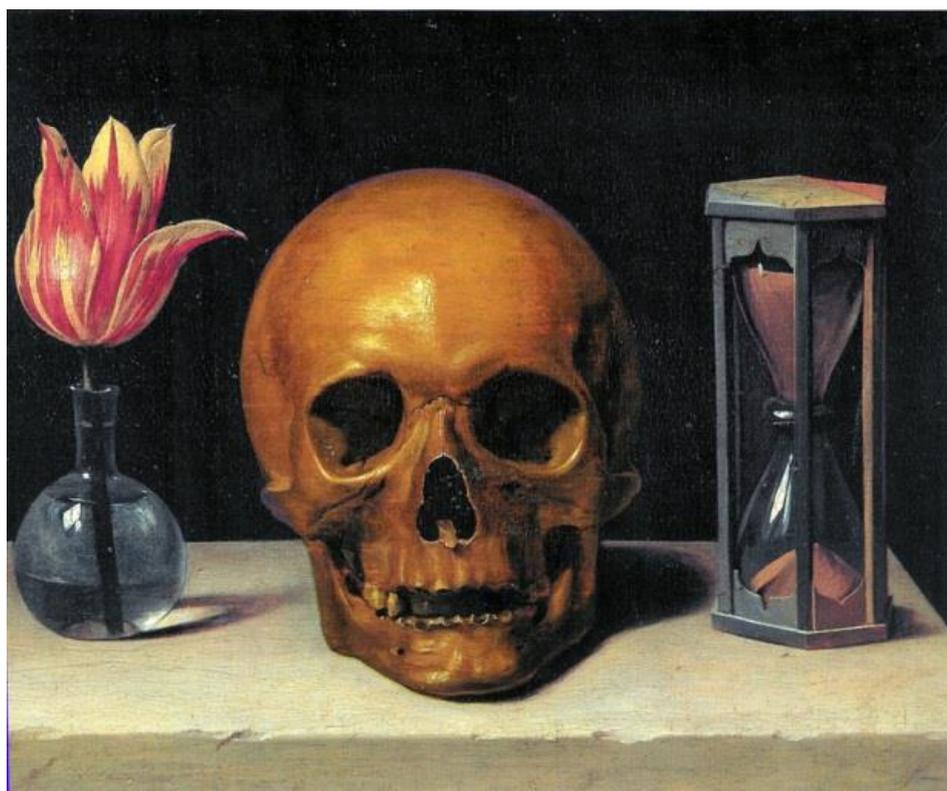


Figura 22
Vanitas - Philippe de Champaigne, 1671



A figura 20 pertence apresenta uma composição muito semelhante à que acabamos de analisar. Gostaríamos de salientar que um dos aspectos característicos deste artista são as mensagens transmitidas através das inscrições que coloca em pequenos recortes de papel que, de uma forma criativa e inovadora, dispõe entre as folhas dos livros ou noutros locais. Esses papéis são também usados para colocar o seu nome como sucedeu nas figuras 18 a 20.

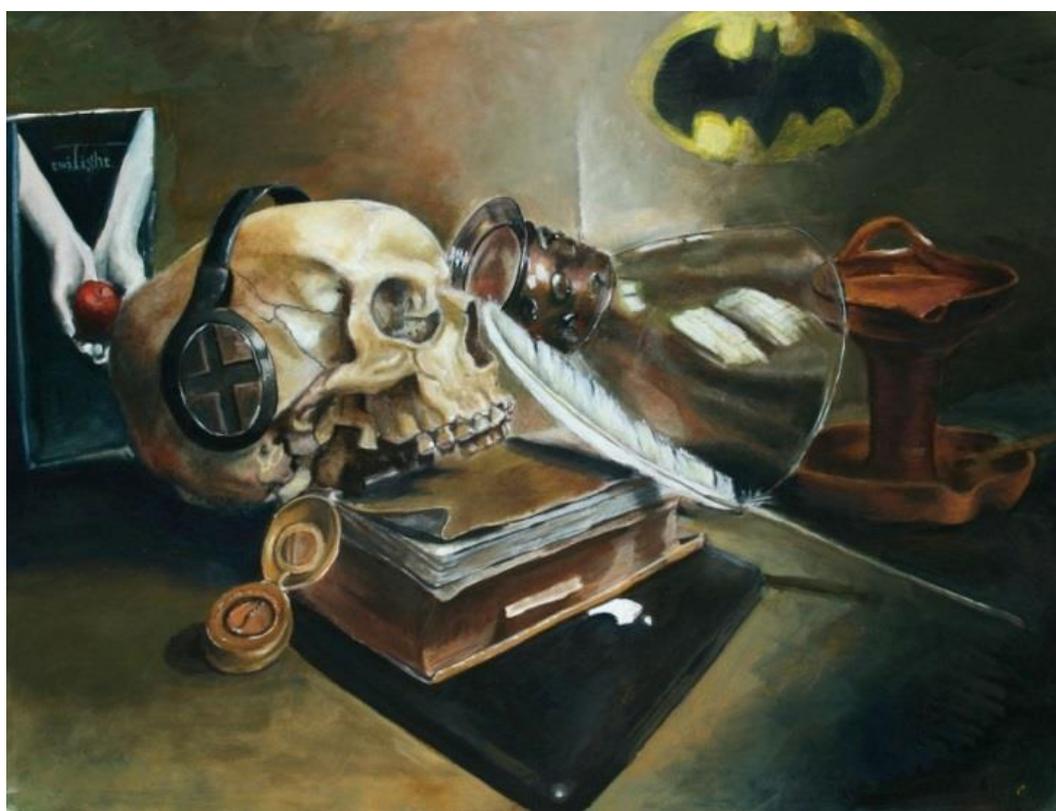


Figura 23
Vanitas - Ben Walant, 2012

As mensagens transmitidas por este pintor fazem refletir cada observador sobre a verdadeira essência do ser humano e da sua vida, como é próprio da temática da *vanitas*. Assim, no caso da figura 20 o papel que se encontra ao alto, sobre a caveira, possui uma inscrição em latim referindo textualmente: *Pulvis et umbra sumus* (“Somos pó e sombra”). Na sequência do que foi dito em relação à pintura anterior sobre a



referência feita à passagem do livro do Gênesis, também neste caso esta expressão evidencia a fugacidade da vida e a condição frágil do ser humano que, no final da sua existência, se desvanece como o pó ou como a sombra que nem sequer deixam rastro atrás de si. São, na verdade, realidades muito duras, inerentes ao ser humano, e que os pintores transmitem por meio de uma iconografia inquietante e misteriosa, portadora de simbolismos muito profundos.

Se, como vimos anteriormente, a pintura de naturezas-mortas também motivou os artistas contemporâneos, de igual modo, a temática da *vanitas* está presente na arte da atualidade sob diversas expressões artísticas. Depois de termos analisado o significado dos elementos mais importantes que dão sentido às composições da *vanitas*, em obras dos séculos passados, verificamos que, na arte contemporânea, apesar da grande variedade de técnicas e abordagens, salvo algumas exceções, são conservados os mesmos objetos e elementos da natureza portadores de idêntico significado. Os artistas envolvidos são inúmeros pelo que nos iremos limitar a um número reduzido de obras de finais do século XX e do século XXI, sem necessidade de tecermos grandes considerações, pois o essencial da análise iconográfica já foi anteriormente apresentado.

O pintor brasileiro contemporâneo Jozias Benedicto, baseando-se numa conhecida obra de Philippe de Champaigne (figura 22), realiza uma série de pinturas dedicada à *vanitas*, da qual ilustramos uma delas (figura 21). Numa linguagem muito gestual e descomprometida, de pincelada larga e solta, produz diversos estudos muito espontâneos, onde analisa o efeito das cores e das formas são sugeridas pela pintura original. Salientamos a mensagem de fugacidade traduzida pela tulipa: a sua beleza é inegável, mas em breve, pela ação do tempo, irá murchar. Referimos, ainda, que, pelos argumentos anteriormente apresentados, em nossa opinião, estas duas pinturas não se inserem, de forma genuína na temática da *vanitas*.

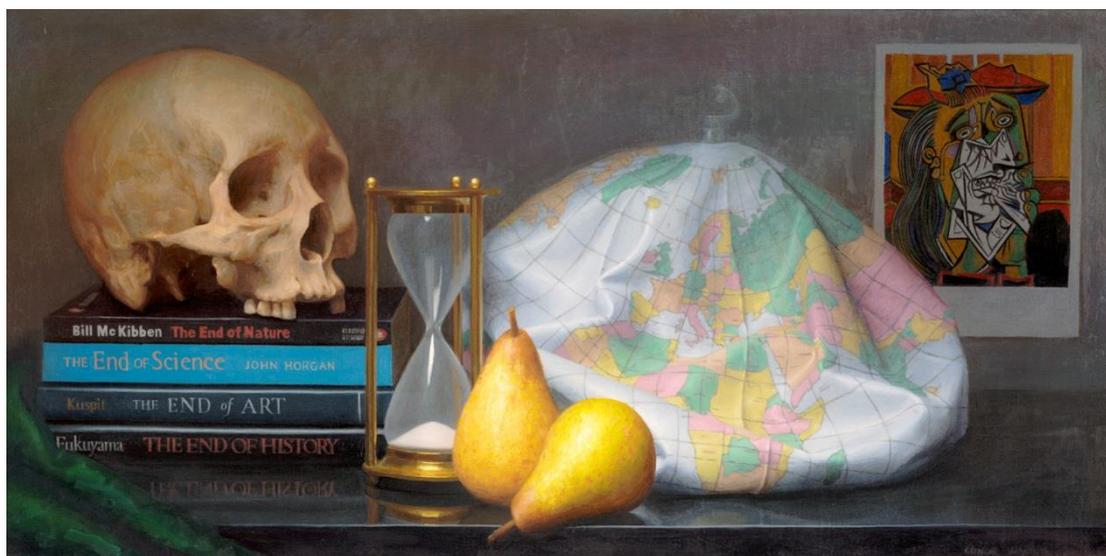


Figura 24
It's the End of the World as We Know It - Conor Walton, 2007

Numa manifestação artística também no âmbito da pintura, mas muito diferente da anterior, o *designer* norte-americano Ben Walant apresenta uma variante da *vanitas* combinando certos elementos tradicionalmente associados a esta temática como a caveira, o livro, a pluma, o cronômetro, a taça e a candeia, que toma diretamente das obras dos séculos XVII e XVIII, e a cujo simbolismo já foi esclarecido, com outros objetos próprios da sociedade atual (figura 23). Estamos diante de uma concepção semelhante à que vimos anteriormente, mas onde existe como que uma **atualização** dos símbolos. Assim, a alusão à vaidade em que pode consistir a sabedoria, antes representada pelos livros (normalmente sem títulos) e pelo cálamo destinado à escrita, é agora feita mediante os mesmos livros, mas um deles está identificado: um *bestseller* que teve o seu tempo de fama fugaz; pois, posteriormente, foi relegado para planos secundários. Sobre a mesa existe também um *notebook* de uma marca conhecida, pois de fato, o computador portátil constitui, na atualidade, uma fonte de informação e de conhecimento.



A alusão ao prazer da música, antes simbolizado pelos instrumentos musicais, é agora feita pelos auriculares que envolvem a caveira. Ainda uma ligação ao que é efêmero está presente na referência aos super-heróis que de um dia para o outro se desvanecem para serem substituídos por outros, num ciclo contínuo de fugacidade.



Figura 25
Vanitas - Laura Carvalho, 2013

Encontramos um magnífico exemplo de pintura contemporânea alusiva à *vanitas* no artista irlandês Conor Walton (figura 24). Estão presentes os objetos tradicionais relativos ao tema como a caveira, a ampulheta, os frutos, os livros, o globo terrestre e uma obra de arte. Todavia, o título dado pelo artista ao seu trabalho e o modo como são apresentados alguns dos elementos levam-nos a tecer novas considerações sobre o tema o que nos mostra como as variantes e o significado das obras de arte nunca podem ser dados como encerrados.



A representação da caveira conserva o simbolismo que sempre lhe tem sido atribuído. Os livros, porém, ganham um caráter polissêmico atendendo aos títulos: *The End of Nature, The End of Science, The End of Art, The End of History*. Com efeito, se eles podem ser associados à vaidade daquele que detém a sabedoria, neste caso eles remetem, também, para uma outra realidade que se liga com a precariedade das atividades do ser humano e do próprio mundo, como indica o título da pintura: tudo chegou ao seu fim.

Este sentido é reforçado pelo globo terrestre vazio devido à válvula aberta, tal como um balão que perdeu o conteúdo que o conforma e o sustenta. Está, assim, em oposição às pinturas em que o globo simboliza o conhecimento da terra e o seu domínio pelo ser humano como ilustra a figura 18.



Figura 26
Vanitas com «bouquet», caveira e copos - Levin Rodriguez, 2012



A ampulheta tem a areia já na parte inferior, ou seja, tal como o título dos livros e o globo vazio, indica que o tempo chegou ao fim, agora só resta o vazio e a morte. Por outro lado, sabemos que os frutos de aspeto agradável, passados dias, estarão apodrecidos. Representam, portanto, a caducidade da matéria. Por fim, a pintura reproduzida na parede de fundo é uma réplica do conhecido quadro de Pablo Picasso “Mulher chorando” (1937). Talvez o autor pretenda associar esta pintura com o livro que refere o fim da Arte chamando a atenção de que também a Arte é fugaz e que a glória e a fama resultante de feitos gloriosos no campo artístico, são vaidade, pois se desvanecem como os sonhos ou a sombra. Outra leitura, talvez mais apropriada, é a de remeter para a dor e o choro, resultante da tomada de consciência da precariedade da vida e de que tudo termina quando o tempo chega ao fim, pois Picasso pintou esta obra sob o impacto do bombardeio de Guernica.

Passando da pintura para arte da fotografia, gostaríamos de salientar uma concepção da *vanitas* algo diferente e que mostra como o tema continuou no século XXI a ser motivo de inspiração dos artistas que, numa busca contínua, o inovam e recriam ainda que lancem as suas raízes nas fontes primárias.

Está neste caso a *designer* e cenógrafa brasileira da atualidade, Laura Carvalho, que apresenta um projeto fotográfico denominado exatamente de *Vanitas* envolvendo a arte da fotografia (figura 25). Trata-se de uma composição clássica onde estão presentes os objetos e elementos da natureza tradicionais entre os quais salientamos, pela sua novidade, o *bouquet* de flores. A sua presença chama a atenção do observador pela beleza de que se reveste. Porém, as flores murchas estão igualmente representadas fazendo uma alusão à fugacidade do que é belo e à caducidade da matéria: a beleza das flores, por muito grande que seja, não dura para sempre, pois a passagem do tempo (simbolizada pelo cronômetro e pela ampulheta) se encarregará de causar o seu efeito.

Além dos objetos mais frequentes e cujo simbolismo já analisamos, como a caveira, o livro, as joias, as moedas, o copo e a taça, surge, também, um cachimbo cujo significado é partilhado pelo da vela ou da mecha fumegante. Figura, igualmente, a concha do *nautilus* com a sua cor madrepérola brilhante e que, sendo um objeto de coleção raro e muito apreciado nos Países Baixos no início do século XVII, representa a



riqueza e a vaidade que pode existir na posse de bens luxuosos; já que, no fim de contas, tudo se desvanecerá com a morte, de acordo com o significado subjacente a esta temática.

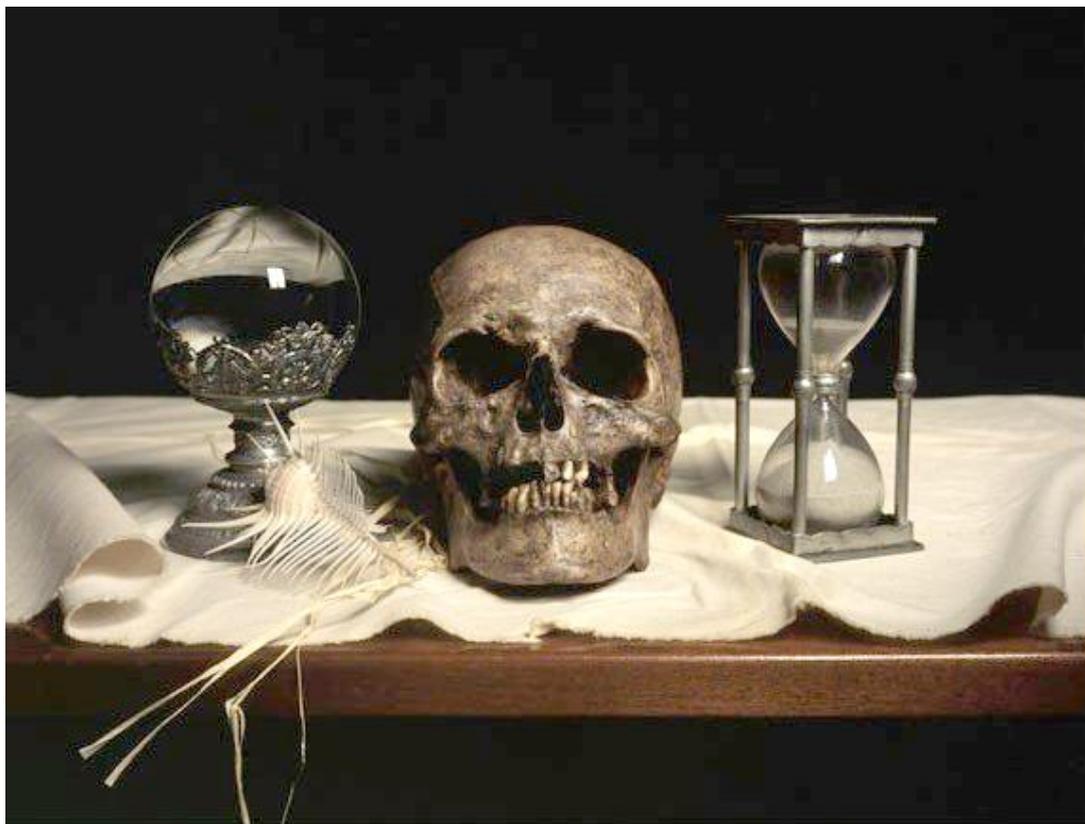


Figura 27
Vanitas - Guido Mocafico, 2008

Uma composição semelhante, também no domínio da fotografia é o que apresentamos na figura 26, da autoria do fotógrafo canadense contemporâneo Levin Rodriguez.

Nesta composição, a presença dos objetos tradicionais não necessita de uma análise especial, pois mantêm todo o simbolismo que lhes está associado. Merece, porém, uma referência especial o recorte de papel que sobressai do livro com a inscrição em latim *Finis coronat opus* (“O fim coroa as obras”) a qual já tínhamos presenciado na obra de Edwaert Collier ilustrada na figura 18. Esta composição busca, portanto, a sua



inspiração em obras do passado que recria e elabora com recurso aos meios artísticos contemporâneos.

Chamamos a atenção para a representação frontal da caveira o que é um recurso pouco frequente nesta temática. Salientamos a presença de dois pequenos seres vivos que contradizem a designação de **natureza-morta**. Referimo-nos ao caramujo situado no lado esquerdo da mesa e a uma pequena borboleta de asas alaranjadas, pousada sobre as flores, imediatamente acima da ampulheta. O caramujo poderá ser uma alusão à lentidão com que o tempo passa; mas, ainda assim, sua marcha é inexorável. Por sua vez, a borboleta, na sua delicadeza e reduzido tempo de vida, reforça o simbolismo dos objetos associados à fragilidade e fugacidade da vida. Assim, mediante seres vivos, são feitas alusões a determinadas condicionantes da vida do ser humano sobre a terra, próprias desta temática.

Também o fotógrafo suíço contemporâneo, de origem italiana, Guido Mocafico, com base em naturezas-mortas do século XVII, realiza as suas obras como a que ilustramos na figura 27. Como facilmente se constata, constitui uma variante fotográfica da pintura de Philippe de Champaigne ilustrada na figura 22.

191

Trata-se de uma excelente composição, onde se atualiza o tema mediante recurso à arte da fotografia. A mestria do seu autor soube explorar bem a presença de um número reduzido de objetos, bem como a singularidade das transparências e dos brilhos, numa foto quase em monocromia o que contribui para incrementar o caráter enigmático da obra. No que se refere aos objetos presentes, a novidade desta fotografia em relação à pintura que serviu de fonte de inspiração revela-se ao nível do tecido branco colocado sobre a base de madeira, a substituição da jarra de vidro com a tulipa pela bola de cristal e a presença da concha com aspeto de um esqueleto que reporta para o simbolismo da morte a que já nos referimos. Todavia, ao contrário da pintura de Philippe de Champaigne, em que a ampulheta tinha mais areia na parte superior, neste caso, a areia da parte inferior é maior o que significa que o tempo está a esgotar-se e rapidamente chegará ao fim.

Regressando ao campo das artes plásticas, apresentamos na figura 28 uma intrigante obra do pintor hiper-realista chileno Cláudio Bravo (1936-2011). Estamos



perante uma pintura onde o tema central é a figuração da *vanitas*, porém ladeada por duas figuras o que revela a liberdade dos artistas para alterarem as regras e recriarem os temas. Com efeito, a pintura denominada por “Anunciação” representa duas personagens juntamente com uma natureza-morta o que não é frequente na temática estritamente alusiva à *vanitas*.

A figura do lado esquerdo do observador possui asas de modo a ser identificada com um ser celestial, um anjo, enquanto do lado oposto está a figura sonolenta, quase adormecida, de um homem com o tronco despido.



Figura 28

Anunciação com Vanitas (1992) - Cláudio Bravo

Entre as duas figuras encontra-se uma mesa com uma grande variedade de elementos associados ao tema da *vanitas* e aos quais já nos referimos. Contudo, deparamos com a presença de uma arma de fogo, objeto que se insere na categoria identificada com o poder. Todavia, como também possui a capacidade de retirar a vida tornando-se, portanto, um instrumento de morte, faz alusão à fugacidade da vida que, pelo disparo da arma, de um momento para o outro pode deixar de existir.



Além da arma estão igualmente presentes, pela primeira vez, as cartas de jogar. Trata-se de um objeto que, neste contexto, faz alusão ao prazer do jogo, o qual pode levar à ruína e à perda de grandes fortunas. Assim, de acordo com o significado subjacente a estas composições, se evidencia que também o prazer é algo de vazio, efêmero e pode ser ruinoso para o ser humano. Os restantes objetos já foram suficientemente descritos e analisados anteriormente. Interessante reparar que as bolhas de sabão, presentes noutras obras sem que se saiba a sua origem, o artista quis, neste caso, mostrar quem as produz: o anjo. Este ser alado, com fisionomia feminina, segura com a mão esquerda uma palhinha com a qual produz as bolhas de sabão que se espalham pelo espaço. Talvez à semelhança das tradicionais pinturas alusivas à *Anunciação*, a presença de duas personagens de origem distinta (uma celeste e outra humana) tenha levado o pintor à denominação de *Anunciação*, embora inverta os papéis do ser masculino (habitualmente o anjo) e do ser feminino (habitualmente a Virgem Maria).



Figura 29
Natureza-morta infinita, Vanitas - Kevin Best, 2011



Por fim, concluímos esta breve análise do tema da *vanitas*, com a apresentação de uma obra resultante das modernas tecnologias: a arte digital. Na figura 29 ilustramos um trabalho do artista australiano Kevin Best (1932- 2012) que demonstra o conhecimento tradicional do tema e, ao mesmo tempo, uma grande criatividade e imaginação que conduziu a um extraordinário efeito óptico: a sensação de infinito, aqui muito bem explorado pela repetição infindável de um aparente reflexo entre espelhos paralelos. Verifica-se que não se trata de verdadeiro reflexo em espelhos, pois a imagem permanece sempre a mesma e não se mostra refletida como aconteceria na realidade. Todavia o efeito final obtido é deslumbrante.

O artista colocou alguns dos tradicionais elementos próprios da *vanitas*: a caveira com os dentes em falta, sinal evidente do efeito da passagem do tempo sobre o ser humano, a vela num castiçal metálico e que acabada de ser apagada, símbolo da vida que se esvai com um simples sopro, a ampulheta, o cronômetro, as bolhas de sabão, a caixa com as cartas de jogar, os dados, os falsos espelhos e uma referência às artes plásticas mediante a paleta e o pincel e um frasco de seção quadrada manchado de tinta.

194

A luz, proveniente de uma janela colocada no lado esquerdo da composição e refletida nas bolhas de sabão, incide uniformemente sobre todos os objetos sem que nenhum deles se destaque em particular.

A conjugação dos vários elementos resultou numa obra inovadora e de grande efeito óptico que será talvez o ponto de interesse mais intenso da composição. De fato, esta repetição da imagem, *ad infinitum*, contraria, de certo modo, o simbolismo de caducidade inerente à *vanitas*. A ideia de que o tempo, no seu ritmo inexorável, tudo arrasta consigo para a morte enquanto destino final, ou seja, que diante da morte são vãs as honras, o poder, as riquezas, a fama, pois tudo irá ter um fim, parece ser contrariada pela sensação de infinito resultante da sequência das imagens.

Numa interpretação meramente pessoal parece-me que talvez se possa fazer a seguinte leitura: sendo o ser humano um ser que além da matéria que o compõe é também um ser espiritual, nem tudo acabará com a morte, como refere a *vanitas*, mas apenas o que é matéria. Deste modo, tal como não se consegue descortinar o fim do reflexo dos espelhos, o que se torna inquietante e controverso, também não se sabe o que



espera o homem depois da morte. Ainda assim, resta a esperança de que nem tudo termine com a morte, mas exista, algures no infinito, uma outra Vida.

Considerações Finais

Após um breve percurso sobre um tema fascinante como é o da Natureza-morta e, em particular, pela variante denominada de *vanitas*, que constituía a temática central do presente artigo, podemos concluir que se trata de uma pintura com elementos iconográficos invulgares, carregados de uma intensa carga simbólica, com o objetivo de transmitir uma importante mensagem de caráter moral ou filosófico.

Como tivemos oportunidade de chamar a atenção ao longo do texto, mediante recursos diversos e por meio de uma simbologia própria, a temática da *vanitas* intenta alertar o ser humano para a vaidade, o vazio e a inutilidade que constitui o apego à riqueza, à fama e ao poder que pode conquistar ao longo da vida, entendidos como um fim em si mesmo, quando tudo irá terminar, indubitavelmente, com a chegada da morte. Por isso, os elementos presentes na figuração genuína da *vanitas* se distribuem por duas áreas: a que se refere às condições do ser humano sobre a terra e a que reflete a passagem do tempo.

O desenvolvimento de uma pintura com esta carga simbólica tem de ser compreendido atendendo ao contexto social, económico e cultural que existia nos países do norte da Europa no início do século XVII; mas, sobretudo, tendo em conta o fator religioso, dadas as restrições impostas pelo protestantismo às representações religiosas.

Feita uma breve, mas cuidada, análise iconográfica de algumas obras selecionadas, não podemos, todavia, deixar de sublinhar uma contradição inerente a estas pinturas: se, por um lado tais obras pretendiam chamar a atenção do observador para a inutilidade das riquezas, a verdade é que as próprias pinturas são, em si mesmo, objetos luxuosos e de grande valor monetário pelo que apenas poderiam ser adquiridas por pessoas ricas e de alta condição social; ou seja, o que é denunciado através destas pinturas é contradito pela sua própria existência.

Por fim, salientamos que tanto o tema da natureza-morta, em geral, quanto o da *vanitas*, em particular, nunca deixou de estar presente nas artes plásticas, quer de uma



forma discreta e secundária, quer mais tarde, de forma plena, tratado com grande virtuosismo técnico por artistas especializados, a ponto de se tornar o único tema das pinturas, que se tornaram muito apreciadas e procuradas.

Assim, por meio de vários exemplos, comprovamos que, até aos dias de hoje, a temática da *vanitas* continuou presente mediante representações mais tradicionais ou através de outras expressões artísticas igualmente criativas e inovadoras como seja a arte da fotografia ou mesmo a arte digital, as quais, embora com novos recursos, souberam conservar a mensagem tradicional própria do tema ou mesmo expandir o seu significado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIA SACRA. Iuxta Vulgatam Versionem. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1994.

BÍBLIA SAGRADA. 3ª ed. Lisboa/Fátima: Difusora Bíblica, 2002.

CASEIRÃO, Armando Jorge C. S. **Natureza-Morta em Eduardo Viana.** Dissertação de Mestrado em Teorias da Arte apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Lisboa, 2000. Obra disponível online no site: <http://hdl.handle.net/10451/15741> (consultado em 12-08-2015).

CUMMING, Robert. **Comentar a Arte. A análise e o estudo dos quadros mais famosos do mundo.** Porto: Livraria Civilização Editora, 1996.

HIBBARD, Howard. **Caravaggio.** London: Thames & Hudson, 1983.

LABRUNE, Gilbert (ed.). **Connaissance de la Peinture. Courants, genres & mouvements picturaux.** Paris: Larousse, 2001.

LANEYRTE-DAGEM, Nadeije. **Leer la Pintura.** Barcelona: Larousse Editorial, 2005.

PASCHOAL, Erlon José. **Dicionário de Símbolos.** 3ª ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1998.

PLINE, L'Ancien. **Histoire Naturelle.** Tradução francesa de M. É. Littré. Paris: J. J. Dubochet, Le Chevalier et Comp.. Éditeurs, 1850. Tome Second. Edição disponível no site: <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/plineancien/livre35.htm> (consultada em 12-08-2015).

SCHNEIDER, Robert. **Naturezas-Mortas.** Köln: Taschen, 2009.



SEQUEIRA, Sônia. *Vanitas vanitatis*. *Ângulo* 110 (2007), p. 43-48.

WITEK, Ana Paula Gomes. *A Vanitas em obras de arte contemporânea: um estudo iconográfico*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria, RS, 2012.

