

# CONTEMPLAÇÃO E AÇÃO: A HOSPITALIDADE COMO ALEGORIA NA NATUREZA-MORTA

MARIA CÂNDIDA FERREIRA DE ALMEIDA\*

**Resumo:** *No gênero pictórico das naturezas-mortas podemos encontrar desde representações que emolduram até aquelas que quase escondem cenas religiosas. A simbiose de dois gêneros posicionados em lugares tão distintos na hierarquia pictórica oferece um desafio para estudos emblemáticos, pois, enquanto o gênero religioso possui um conceito moral imediatamente reconhecível por um público cristianizado, as naturezas-mortas não possuem uma finalidade didática reconhecível imediatamente, geralmente sua mensagem estará oculta ou foi esquecida pela história da arte. As naturezas-mortas são geralmente estudadas de forma descritiva e este é o desafio proposto: recuperar o conceito alegórico que possam conter. Este artigo propõe, a partir de um exemplo simples — as naturezas-mortas presentes nas pinturas da passagem bíblica da visita de Cristo a Marta e Maria que carregam os conceitos morais de hospitalidade e contemplação —, este artigo busca demonstrar que o esquecido aspecto alegórico da natureza-morta pode ser recuperado com um estudo das partes que compõe a pintura.*

**Palavras-chave:** *natureza-morta; pintura religiosa; hospitalidade; contemplação; ação.*

**Abstract:** *In the pictorial genre of still lives we can find representations that frame, even those that almost hide religious scenes. The symbiosis of two genres positioned in such different places in the pictorial hierarchy poses a challenge for emblematic studies, because, while the religious genre has a moral concept immediately recognizable by a Christianized public, still lives do not have an immediately recognizable didactic purpose, usually its message will be hidden or forgotten by art history. Still lives are generally studied descriptively, and this is the proposed challenge: to recover the allegorical concept they may contain. This article proposes, from a simple example — the still lives present in the paintings of the biblical passage of Christ's visit to Martha and Mary and that carry the moral concepts of hospitality and contemplation —, it seeks to demonstrate that the forgotten allegorical aspect of still lives can be recovered with a study of the parts that make up the painting.*

**Keywords:** *still life; religious painting; hospitality; contemplation; action.*

## INTRODUÇÃO

No estudo de natureza-morta, a linha de interpretação moral costuma ser esquecida, por autores como Júlio Ortega, quem opta por seguir a linha materialista, uma tendência geral usada para entender o gênero produzido no século XVII:

*o bodegón espanhol desde Juan Sánchez Cotá e Juan van de Hanan y León a Francisco de Zurbarán e Pedro Comprobín, é um gênero plástico que surge como resposta cultural à crise material do início do século XVII. Responde à carência e à caducidade com as formas empíricas de uma linguagem natural, que recupera os*

---

\* Universidad de los Andes. Email: mferreir@uniandes.edu.co.

*frutos comuns e modestos como uma alegoria, tipicamente barroca, segundo a qual a imagem se reapropria de seu objeto para ocupar o espaço vazio ou carente com novas versões, terrestres e materiais. As formas esféricas, de polpa carnuda, declaram o estado maduro do fruto, o sabor e a textura de uma temporalidade encarnada<sup>1</sup>.*

A linha materialista é a mesma linha interpretativa de outras importantes pesquisadoras como Julie Berger Hochstrasser<sup>2</sup>, por exemplo, quando analisa as pinturas de natureza-morta do Século do Ouro holandês, as quais costumam representar mesas ricamente postas, com uma variedade de produtos que apontam, segundo a pesquisadora, para a rede comercial holandesa. Essas imagens impressionantes revelariam muito sobre a cultura capitalista do século XVII. Hochstrasser explora o significado de vários alimentos em termos de mercadoria postos em tela durante a ascensão dos Países Baixos à prosperidade. Assim, do queijo doméstico aos vinhos da Europa, como também as mercadorias exóticas como pimenta, até objetos como porcelana e cristais, mas também seres humanos escravizados trazidos pelas empresas holandesas das Índias Orientais e Ocidentais, resultado do comércio global, figuram nas pinturas da época.

A natureza-morta, como gênero menor, terminou por conter alegorias enigmáticas, as quais são completamente fechadas em si mesmas, não havendo nelas nenhuma marca lexical ou imagética do significado representado, segundo definição de João Adolfo Hansen. O tempo e a distância do léxico utilizado no século XVII transformou, ao longo



**Fig. 1.** *Wein und Konfekt,  
Maus und Papagei,*  
George Flegel  
(1566-1638)  
Fonte: Pinakothek Kunstwerk  
ID: QrLW9mXE4N

<sup>1</sup> ORTEGA, 2013: 105.

<sup>2</sup> HOCHSTRASSER, 2007.

do tempo, em alegoria enigmática o que poderia muito bem ser uma alegoria transparente em seu momento, isto é a alegoria de que, pelo menos parte do enunciado, está lexicalmente no nível do significado próprio. É imperfeita devido à sua distância da alegoria enigmática, pois contém alguma clareza. Os exemplos mais comuns, segundo Hansen, vêm das parábolas do Novo Testamento<sup>3</sup>. Outro exemplo de texto que propicia uma alegoria transparente é a fábula. Esses gêneros narrativos têm as virtudes retóricas necessárias para substanciar uma alegoria, a saber, clareza, brevidade, credibilidade. Tais elementos foram perdidos com a passagem do tempo, principalmente com o rechaço do Romantismo contra as alegorias, quando estes valores adquiriram outro perfil, e os autores e artistas optaram mais pela figura retórica da evidência. Enquanto no século XVII predominou a perspectiva de Simônides de Ceos, que propôs a pintura como uma poesia silenciosa e a poesia como uma pintura falante.

Nessa natureza-morta de George Flegel (1566-1638) pode ser facilmente identificada como exemplo de «um passado próspero», sendo ele um mestre do gênero que é, eventualmente, classificado como *pronkstilleven*, isto é, natureza-morta de luxo, tal como apresenta Sam Segal no catálogo da exposição que tratava da «suntuosa natureza-morta na Holanda 1600-1700»<sup>4</sup>.

Flegel, em sua natureza-morta *Still-life with Parrot* (1622), nos apresenta um papagaio que, segundo Cesare Ripa, significa eloquência, pois é animal maravilhoso, cuja presença está recordando que na língua reside o exercício desta arte, a arte de falar bem. No entanto, em sua pintura reproduzida acima *Wein und Konfekt, Maus und Papagei*, o artista acrescenta outro animalzinho, um rato, que, também segundo Ripa, significa maledicência e dano; esses animais são verdadeiros hieróglifos do dano e da ruína, porque os ratos não param de roer, tanto de noite como de dia e tanto estragam as coisas que já não servem para nada<sup>5</sup>. As belas palavras têm um dever moral, não podem ser usadas para infamar, para causar destruição, sob pena de que tudo que foi acumulado, seja condenado pelo dano similar ao que causa um rato.

Antônio Martinez de Rezende nos lembra da importância moral do bem-dizer e que o livro doze da *Institutio de Quintiliano*, dedicado às qualidades morais, no qual o orador e teórico da retórica define o «uir bônus». Segundo propõe Quintiliano:

*o orador ideal, o «uir bonus dicendi peritus»<sup>6</sup>, seria um homem íntegro, de firmeza e presença de espírito, dotado de uma ampla formação cultural, alguém que põe todas essas disposições naturais e adquiridas a serviço da oratória, da arte de convencer mediante a palavra e, assim, um cidadão competente para influir da melhor maneira possível no*

<sup>3</sup> HANSEN, 1987: 31.

<sup>4</sup> SEGAL, 1988.

<sup>5</sup> CÍCERO, liv. XIII *apud* RIPA, 1987: 314.

<sup>6</sup> Inst., XII, 1, 1.

*cenário político, na gestão da comunidade a que pertence. Tal como se descreve neste último livro, merecem destaque as questões de natureza ética. A concepção de orador, que assim se delineia, já aparece formulada em Catão<sup>7</sup>, em seguida foi desenvolvida por Cícero e levada adiante por Quintiliano. Na frase «uir bonus dicendi peritus» nota-se que a qualidade moral vem em primeiro lugar: «bonus». O que estaria implícito nessa qualidade? Em síntese se poderia propor que o orador, antes de dizer, tem de ser ele próprio, a verdade que ele está para dizer. É preciso ainda enfatizar que o orador é, por excelência, um homem público e, assim, sua conduta moral pessoal é, em última instância, o veículo de sua oratória<sup>8</sup>.*

Por sua vez, no campo semântico do mau uso das palavras, Andrea Alciato inclui um rato no emblema «Contra os adulares», cujo texto fala no camaleão que muda de cor, e a imagem mostra um rato na edição de 1549, feita em Lion, por Mathias Bonhome. Podemos inferir que as belas palavras tanto usadas para maldizer ou para adular são moralmente condenáveis. Esta explanação é para demonstrar que a pintura deixa de ser um retrato da opulência vivida nos Países Baixos para se tornar uma alegoria moral: cuidado com o uso equivocado de sua oratória para que ela não leve a ruína.

Podemos concluir que a natureza-morta vai muito além da representação dos bons tempos econômicos. Temas como paisagem, perspectiva, natureza-morta, luz, cenas cotidianas, não só investigam a natureza, o espaço, os objetos, a luz natural ou a sociedade; os artistas procuram também satisfazer a uma demanda pública, tocando e movendo seu mundo afetivo para fins de persuasão. No entanto, a arte consiste em velar a arte, ou seja, a invenção artificial dos argumentos se entrelaça com a técnica focada na naturalidade da representação.

## **«EM MEIO ÀS PANEAS, TAMBÉM ANDA O SENHOR», TERESA DE ÁVILA**

Para este trabalho, como primeira aproximação, será trilhado o caminho fácil da interpretação alegórica, de cunho persuasivo, recorrendo a um conceito moral imediatamente identificável como os que nos propiciam as passagens bíblicas. O tema pictórico é muito simples e se refere à passagem do Novo Testamento presente em Lucas:

*38 E aconteceu que, indo eles de caminho, entrou Jesus numa aldeia; e certa mulher, por nome Marta, o recebeu em sua casa; 39 E tinha esta uma irmã chamada Maria, a qual, assentando-se também aos pés de Jesus, ouvia a sua palavra. 40 Marta, porém, andava distraída em muitos serviços; e, aproximando-se, disse: Senhor, não se*

---

<sup>7</sup> Rhet. ad Her., 14, 1.

<sup>8</sup> REZENDE, 2009: 59.

*te dá de que minha irmã me deixe servir só? Dize-lhe que me ajude. 41 E respondendo Jesus, disse-lhe: Marta, Marta, estás ansiosa e afadigada com muitas coisas, mas uma só é necessária; 42 E Maria escolheu a boa parte, a qual não lhe será tirada*<sup>9</sup>.

Em muitos *bodegones* ou naturezas-mortas é possível reconhecer imediatamente o conceito de «hospitalidade», do qual se ocupa a figura de Marta, que, no entanto, está permeada pela complexidade propiciada por outros conceitos, como veremos mais adiante.

Em um nível mais cotidiano, a pintura de uma natureza-morta nessa cena bíblica indica a sinonímia que une hospitalidade e *bodegón*, como explica o dicionarista espanhol Sebastián de Covarrubia (1611), em sua entrada que descreve que hospedar vem de «hostis», e que deu origem a pousada, hospedaria, hoteleiro, que significa estalajadeiro em espanhol, ou *bodegón*.

A ambivalência da ideia de hospitalidade e *bodegón* está na própria origem do gênero pictórico pois, nas pinturas murais romanas, as naturezas-mortas são expressão do costume de pintar comida nas paredes dos espaços destinados às refeições — *triclini* — com a intenção de demonstrar a generosidade do anfitrião aos convidados. Embora tenha o nome de uma palavra grega, «xênia», que significa hospitalidade, em latim tornou-se «presente», apenas especificamente para os hóspedes. A hospitalidade, ainda segundo Covarrubias, significa receber forasteiros e peregrinos numa casa de hóspedes, conceito que no contexto cristão se torna «uma das obras de caridade de que devemos ser cobrados no dia do juízo, se não tivermos piedade no pobre peregrino, e do abrigado»<sup>10</sup>.

Cristo, o forasteiro, é recebido na casa de Marta e Maria e terá toda atenção de suas anfitriãs. Uma se dedica a arrumar a casa e oferecer a melhor comida, outra está concentrada em escutar as palavras do Messias. O mais importante da imagem está em seu aspecto moral, já que neste âmbito, a hospitalidade configura-se como uma virtude, como a qualidade que consiste em tratar bem os outros, com bondade.

No entanto, a figuração da hospitalidade, nessas obras, suporta a tensão da antítese formada pelos conceitos implícitos à resposta de Cristo: contemplação e ação. Esta direção é sugerida pelo padre António Vieira em sua pregação sobre as limitações da natureza humana para condensar em uma mesma pessoa a vida ativa e a contemplativa:

*Quando Moisés orava no monte, Josué pelejava na campanha; quando Maria contemplava aos pés de Cristo, Marta ministrava o que era necessário para a mesa: e por quê? Porque, segundo a limitação da natureza humana, as ações da vida ativa encontram muito as atenções da contemplativa, e porque no mesmo sujeito e no mesmo tempo mui dificultosamente se compadecem e concordam estas duas obras,*

<sup>9</sup> Lc 10, 38-42.

<sup>10</sup> COVARRUBIAS OROZCO, 1611: 480.

*ou estes dois cuidados juntos; por isso a oração e as armas se dividem entre Josué e Moisés, e a contemplação e ação entre Marta e Maria. Porém, em Cristo não era assim. Tanto podia contemplar no meio dos maiores concursos de Jerusalém, como no retiro dos montes e na soledade dos desertos. E não só podia, mas com efeito assim obrava*<sup>11</sup>.

Assim, em um primeiro nível de sentido, temos a oposição entre ação e contemplação, colocada como antítese e encarnada em cada uma das duas mulheres, personagens bíblicos e, ao mesmo tempo, alegóricos — Maria, a contemplativa, e Marta, a ativa — que, por sua vez, refletirão um espectro mais amplo da dualidade vida-movimento *versus* morte-imobilidade.

Podemos propor então três esferas de sentido: a primeira, alegórica, está relacionada a uma abstração preestabelecida — a hospitalidade —, na segunda esfera, encontramos o sentido figurado referente à prática ética do bem viver que se manifesta por meio da atitude de hospedar, receber corretamente, com provisões e recebendo a palavra do hóspede; por fim, identificamos um sentido cotidiano, que remete às agonias do humano, neste caso, à fome-morte e alimentação-vida.

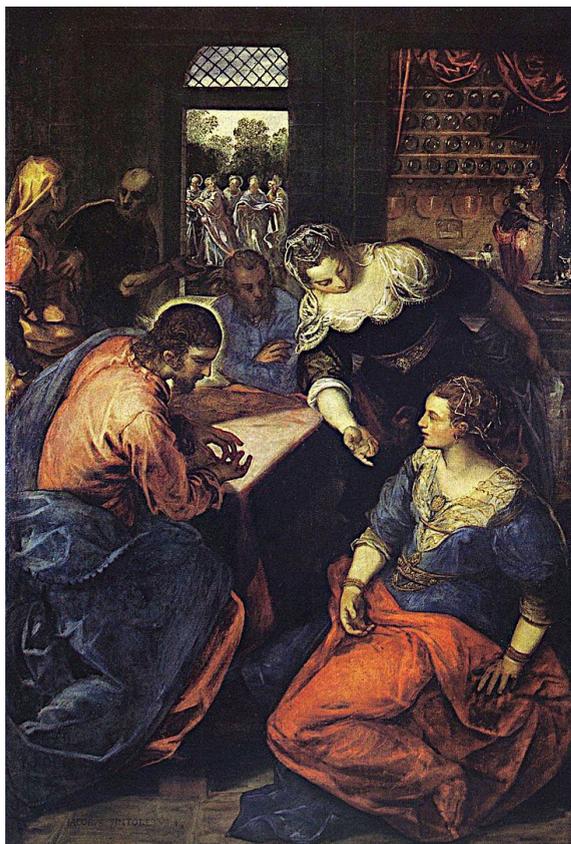
Podemos identificar em muitas obras, entre os séculos XVI e XVII, a passagem bíblica da visita de Cristo a Marta e Maria, com a presença ou não de naturezas-mortas ou bodega, nomenclatura advinda do *bodegón*, como o gênero pictórico foi nomeado em espanhol. Tal figuração está presente em obras de artistas como Tintoretto, Velázquez, Vermeer e Erasmus Quellinus II, além de outros menos conhecidos, como Matthijs Musson, Joachim Beuckelaer e o mexicano Nicolás Rojo. A estratégia central deste artigo busca compreender como um tema iconográfico próprio ao sublime e com trajetória própria — a visitação de Cristo à casa de Marta e Maria — se fundiu com o gênero pictórico baixo da natureza-morta?

Podemos identificar uma gradação da presença da natureza-morta, que vai do grau zero da ausência até o protagonismo que quase oculta a representação da passagem bíblica. É possível estabelecer, de modo simplificado, três níveis: a ausência de alimentos, a divisão equilibrada de protagonismo e a tomada do protagonismo pela natureza-morta.

Em obras como as de Tintoretto, Vermeer e Rembrandt, a natureza-morta não aparece; nas pinturas, vemos apenas cenas domésticas e a visitação, como tema iconográfico, ocupa o espaço principal da tela. Observemos primeiro uma obra em que a cena da visitação está em primeiro plano sem natureza-morta — a pintura de Tintoretto (1518-1594) —, *Cristo na Casa de Marta e Maria*, 1580.

---

<sup>11</sup> VIEIRA, 1959: 405.



**Fig. 2.** *Cristo na Casa de Marta e Maria*, Tintoretto, 1580, Óleo sobre tela, 200 cm x 132 cm

Fonte: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo\\_Tintoretto\\_008.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo_Tintoretto_008.jpg)>

Na pintura, a tensão entre ação e contemplação está representada de forma muito explícita, com a objeção que Marta faz ao fato de Maria não atuar, a ativa irmã, com um pano de limpeza branco meio escondido em uma das mãos, com a outra aponta o dedo para a irmã vestida de azul. O vestido de Maria estabelece uma relação icônica com o plano celeste, enquanto um manto vermelho que desliza sobre suas pernas, sustenta suas mãos inativas. Marta se veste de uma cor escura — marrom — própria de quem se arrepende de seus pecados. Como um reflexo invertido de Maria, Cristo está vestido com uma túnica vermelha e um manto azul, estabelecendo uma conexão maior entre eles. Há outras cenas menos importantes no quadro, um casal conversando, uma mulher cozinhando e dois homens que parecem ser os apóstolos do lado de fora, todos interagindo em uma só constelação; todos esses elementos compõem uma narrativa em etapas, que circunda as principais figuras: o forasteiro e as irmãs. Uma cena como esta, sem nenhum alimento sobre a mesa é bem mais rara — em geral —, haverá pelo menos um pão, como esta imagem atribuída ao pintor português Vasco Fernandes, o Grão Vasco (1475-1542).

A pintura de Vasco replica a Santa Ceia, com Cristo interrompendo Marta; neste exemplo, o gesto de sua outra mão espelha o de Marta, que parece estar falando da irmã, postada no chão, contemplativa. Sentado à mesa, Cristo está acompanhado de Pedro e Lucas, enquanto outros criados se aproximam com mais alimentos que se somarão aos três pães já servidos. Uma soturna pessoa ao fundo representa a frequentemente furtiva figura de Judas, em uma ação pictórica, que pode ser interpretada, segundo a retórica, como «discurso deliberativo», esse é o gênero formulado para discutir decisões sobre as ações que serão executadas no futuro, que podem ser avaliadas como boas ou más decisões. Outra cena dessa pintura que reforça esta interpretação e que também pode ser descrita como uma história do futuro, será identificada em um quadro, na parede do fundo, que conta o que acontecerá com Marta, quem, depois de entender a predicação de Cristo, na França enfrentará um dragão, convertendo o monstro ao cristianismo. Isso nos propicia a conclusão de que a atitude ativa de Marta fusionada com o pensamento de Cristo terá sua potência no futuro, mas que no momento retratado, o da visita, ela deveria se dedicar a ouvir a palavra.



**Fig. 3.** *Jesus na casa de  
Marta e Maria*, Grão Vasco  
(1475-1542) cerca de 1535  
Fonte: <[https://artsandculture.google.com/asset/cristo-em-casa-de-marta-gaspar-vaz/\\_QGxv-qHzZ7fSEg](https://artsandculture.google.com/asset/cristo-em-casa-de-marta-gaspar-vaz/_QGxv-qHzZ7fSEg)>

O seguinte passo deste trabalho será dado em direção a entender a mescla de dois gêneros: um alto — pintura religiosa — e um gênero baixo — natureza-morta —, segundo a hierarquia descrita por André Félibien (1619-1695) quando separou os gêneros sublimes ou «nobres», isto é, o reflexo da ordem divina, na qual o vivo

é superior ao inanimado, que será fixado em cenas bíblicas e históricas, temas mitológicos, atos estatais e retratos; dos subgêneros considerados «menores», como a pintura de paisagem e a natureza-morta. A hierarquia de Félibien tem como referente a imitação da realidade, na qual o mais baixo é ocupado pelo inanimado, «sem alma» — que possua ou não corpo — seguido pelo que é animado, o humano, detentor de uma alma imortal e obra maestra da criação, até chegar à representação do divino. O que inquieta é o tipo de composição, as quais podem ser encontradas na obra de Georg Friedrich Stettner, Matthijs Musson e Nicolás Rojo, por exemplo, quando a natureza-morta aparece dividindo o protagonismo com o tema iconográfico que representa o sublime, neste caso, a visitação de Cristo à casa de Marta e de Maria e os preceitos morais implícitos a esta cena. Manuel Perez Alonso, ao analisar a pintura desse gênero inusitado em Diego Velázquez (1599-1660), reflete sobre o enfrentamento do artista às convenções que se conformam em sua época:

*o precedente é interessante porque mostra o gosto existente no final do século XVI e início do século XVII por um gênero pictórico que admite tanto o naturalismo, com meticulosidade em primeiro plano, quanto o idealismo, com a mensagem de fundo religioso. Tais «naturezas-mortas divinas» poderiam suscitar polêmicas e escândalos por sua condição de «imagens inusitadas», de difícil compreensão para os «simples de espírito», espécie muito temida pelos padres do Concílio Tridentino. Em todo o caso, pensamos que na Espanha contrarreformista seria irreverente que o tema central de uma pintura religiosa fosse tratado como distância ou fundo<sup>12</sup>.*

Em Matthijs Musson (1598-1698), encontramos uma cena de corte, com cores luminosas, tecidos nobres nas vestimentas das mulheres, uma mesa farta, flores, com uma forte recorrência do vermelho nos frutos, flores, no manto de Cristo e na roupa de Marta, enquanto Maria se veste de amarelo, a cor de sabedoria. Está presente a Bíblia, um objeto que será comum nas pinturas dos Países Baixos, aqui pintada no colo de Maria. Com ela, a sinalização do letramento, forte nas culturas protestantes e ausente nos países católicos. Não aparece Bíblia em Velázquez, Rojas e Vasco; mas não podemos generalizar, porque tampouco aparece em Pieter Aertsen, protestante e pintor de importantes *bodegones* com e sem temas bíblicos.

Principalmente no *bodegón* de Musson está no mesmo nível dos demais personagens, compondo a cena de forma ostensiva; não é um mero complemento da mesa como vimos antes em Vasco, mas um admirável elemento na composição da obra. Uma linda cesta, à maneira de Caravaggio, orna o piso com seus elementos em expansão, abrindo em leque e traçando uma linha que vai do piso a um vaso de flores ao fundo,

<sup>12</sup> PEREZ LOZANO, 1990: 56.

dividindo a cena entre os que estão em contemplação e iluminados — Cristo e Maria, que ostentam uma sutil auréola — e os que estão presos aos elementos mundanos — Marta, quem carrega um cesto de aves mortas, meio cercada por flores, frutos, vegetais e por um veado morto, pendurado sobre a mesa. Todos estes elementos carregam, ainda segundo Ripa, uma simbologia complexa que vai configurando a sintaxe da pintura. O toque de cena cortês é dado pelo marmelo, fruta usada para se fazer a corte a uma dama nobre, somado ao tecido de luxo que ostenta Maria. Mas é a abóbora o que traz de volta a alegoria para o plano terrestre, indicando as falsas esperanças de Marta de estar no caminho certo, pois esta é uma planta que cresce em pouco tempo, mas logo cai repentinamente por terra, e acaba murchando. Isso serve como um aviso de que quanto mais altas forem as expectativas infundadas, maior o perigo de serem subitamente aniquiladas, como se nunca tivesse existido<sup>13</sup>. Sobre a mesa, um cesto com palomas, perdiz, pica-pau, conjunto do qual se destaca um faisão, com o bico oculto, o que significa que esta ave pensa que é simples, por estar escondendo a cabeça, mas não consegue ser vista, mas, o corpo aparente demonstra que é outra coisa, isto é, vaidosa. No caso de Marta, estar iludida que ser diligente é o maior valor, enquanto Cristo alerta que a contemplação mística é o que vale mais. Justamente o impulso de sua fala contra a irmã é que denota a falta da reflexão prudente do cervo. Este animal costuma representar o desejo de união com a divindade, mas, para isso, deve estar vivo e ruminando, o que significa prudência, pois, ruminar assemelha-se ao ato de preparar o discurso e à reflexão que antecedem a resolução de boas decisões. O cervo nesta pintura está morto<sup>14</sup>. Outro elemento que nos leva ao campo do conflito antitético entre a ação e a contemplação aparece nos morangos em uma vasilha de porcelana, no piso, que nos recorda a batalha entre o bem e o mal. Como são duas vasilhas, como as de uma balança, uma com morangos e outra com groselhas, sobre as quais podemos inferir que estamos diante do campo semântico da tomada de decisão, devemos avaliar qual a melhor atitude, antes de falar. Obviamente, Cristo dá o veredito sinalizando à Maria.

Nas obras cujo tema é Cristo na casa de Marta e Maria, vimos duas tipologias: com a natureza-morta como um detalhe ou ausente (Tintoretto, Vasco); outro tipo em que o *bodegón* comparte a cena com as figuras principais (Musson). Ainda é possível distinguir um terceiro formato, no qual o *bodegón* está em primeiro plano, domina a cena e se torna um marco luxuoso de um emblema moral, opção de um dos quadros de Diego Velázquez sobre o tema e de Joachim Beuckelae (1533-1574). Nestes *bodegones*, estão presentes personagens que não fazem parte da narrativa bíblica, como cozinheiras, ou comensais sem trabalho específico.

---

<sup>13</sup> RIPA, 1987: 356.

<sup>14</sup> RIPA, 1987: 236.



Fig. 4. *Cristo na casa de Marta e Maria*, Matthijs Musson (1598–1678)

Fonte: <<http://coleccionbbva.com/es/matthijs-musson-jesus-en-casa-de-marta-y-maria>>



Fig. 5. *Cristo en casa de Marta*, Diego Velázquez, 1618

Fonte: <<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/diego-velazquez-christ-in-the-house-of-martha-and-mary>>

Na sua interpretação do quadro de Velázquez — *Cristo en casa de Marta* —, Perez se sustenta na leitura de frei Luís de Granada, para analisar os gestos dos personagens em cena:

*A tela de Velázquez nos mostra a velha, repetida nos dois planos da pintura, apontando com o dedo indicador da mão direita tanto Marta quanto Maria. A velha é a Virgem, a Mãe de Deus que, segundo o texto do mestre Granada, foi identificada com a vida ativa, como Marta, e ao mesmo tempo também com a contemplativa, como Maria. Por isso as aponta, pois a identificação com essas figuras é expressa pelo gesto repetido, na cena de fundo e em primeiro plano, com o qual parece dirigir-se ao espectador, argumentando: «Eu sou assim». O dedo indicador usado para identificar é encontrado em várias obras de Pacheco; por exemplo, no que São João Batista aponta para um cordeiro que simboliza Cristo<sup>15</sup>.*

<sup>15</sup> PEREZ LOZANO, 1990: 60.

Quanto a este artigo, nos interessa mais a simbologia do próprio *bodegón*, que representa peixe, ovos, alho e pimenta. Trazendo sua interpretação para o campo estrito do naturalismo, Perez atribui a eleição dos alimentos à dieta de Cristo, seguindo a bibliografia da época da pintura: «Francisco Arias no *Libro de la imitación de Jesu Christo* (Sevilla, 1599), nos descreve o austero regime de comidas do Senhor; ordinariamente era de pescados comuns e pão de cevada, nunca carne»<sup>16</sup>. No entanto, Perez esquece da simbologia dos peixes como fundamental na iconografia cristã; além disso, são quatro peixes dispostos em uma vasilha; recordando que na filosofia pitagórica, o 4 simboliza uma nova perspectiva, somada a sua importância na alquimia. Esta ideia é reforçada pela jovem que está com um almofariz na mão, além da pimenta e do alho dispostos sobre a mesa, que são alimentos purificadores. O uso do almofariz era indicado por sua utilidade em misturar melhor os elementos, tendo também a habilidade de fazer com que adquiriam novas propriedades, corrigindo aquelas que seriam nocivas. Tal ideia é reforçada pelos ovos, cuja simbologia aponta para o conceito de renovação da vida, alcançada depois de tomada uma boa decisão. A moça está ocupada como Marta, mas deve lembrar do ensinamento bíblico e se ocupar de sua alma para superar os vícios materiais e alcançar a transcendência.

Podemos inferir, a modo de conclusão, que à tensão entre a contemplação e a ação, frequentemente, se somava à inspeção do pensamento relativo à vida e ao modo como a deveriam viver os receptores destas pinturas. Estes quadros, com suas alegorias enigmáticas, expõem a todo o tempo a necessidade de decidir sobre o caminho mais adequado para se viver, e o protagonismo neles, das duas irmãs, lembra que se deve buscar, amainando as tensões, o equilíbrio entre ação e contemplação. Uma vez que Cristo, na perspectiva do padre António Vieira:

*Tanto podia contemplar no meio dos maiores concursos de Jerusalém, como no retiro dos montes e na soledade dos desertos. E não só podia, mas com efeito assim obrava. Dos nossos anjos da guarda diz o mesmo Cristo que «semper vident faciem Patris» [«Incessantemente estão vendo a face do Pai»<sup>17</sup>]. Pois, se os anjos sempre estão vendo e contemplando a Deus, e no mesmo tempo assistindo a todas as ações dos homens, quanto mais a alma de Cristo, a qual, posto que era da mesma espécie que as nossas, nos dotes e perfeições excedia com superioridade quase infinita as de todos os espíritos angélicos. Quando pregava, quando obrava os milagres, e quando padecia os trabalhos e os tormentos, sempre e no mesmo tempo contemplava o Senhor e orava juntamente, sem que as ações exteriores impedissem a oração, nem a oração as ações exteriores<sup>18</sup>.*

---

<sup>16</sup> PEREZ LOZANO, 1990: 61.

<sup>17</sup> Mt 18, 10.

<sup>18</sup> VIEIRA, 1959: 407.

A hibridação dos gêneros não convoca a uma única escolha, convoca justamente ao equilíbrio entra as distintas formas de ser. Podemos entender que Marta, ao compreender este ensinamento, será recompensada com a santidade, ao vencer um dragão. Obviamente, esta é uma interpretação de cunho jesuíta, posto que esta ordem é mais ativa que contemplativa. E não se pode esquecer que foi sua visão de mundo que deu a tônica do período no qual floresceram as pinturas de gênero misto, assim como a concepção de uma arte que deve representar e fundir os princípios dados pelo campo pictórico aos oferecidos pelo campo poético: os valores da obra figurativa deveriam poder ser integralmente transcritos em valores literários, como ditava um pressuposto dominante na época. Sob esta perspectiva, se havia de romper com o decoro e com as limitações impostas pela ideia de uso adequado das formas. Compreender este movimento desde um contexto que não impõe limites às obras de arte é fruto de um desejo de compreender os modelos e as preceptivas do saber artístico entre séculos XV e XVIII, mas também um exercício de arqueologia, já que o que temos são fragmentos soterrados sobre séculos de mudanças epistemológicas.

## BIBLIOGRAFIA

- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1611). *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Madrid: Impresor del Rey.
- FÉLIBIEN, André (1667). *Conferences de l'Academie royale de peinture et de sculpture*. Paris: Frederic Leonard.
- HANSEN, João Adolfo (1987). *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual.
- HANSEN, João Adolfo (2000). *Ler & ver: pressupostos da representação colonial*. «Vereda: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas». 3:1, 75-90.
- HOCHSTRASSER, Julie Berger (2007). *Still Life and Trade in the Dutch Golden Age*. New Haven: Yale University Press.
- ORTEGA, Julio (2013). *O bodegón e a mescla*. «Alea: Estudos Neolatinos». 15:1, 100-114.
- PEREZ LOZANO, Manuel (1990). *Fuentes y significado del cuadro «Cristo en Casa De Marta» de Diego Velázquez*. «Cuadernos de arte e iconografía». 3:6, 55-64.
- REZENDE, Antônio Martinez de (2009). *Rompendo o silêncio: A construção do discurso oratório em Quintiliano*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Tese de doutoramento.
- RIPA, Cesare (1987). *Iconología*. Madrid: Akal.
- SEGAL, Sean (1988). *A prosperous past: the sumptuous still life in the Netherlands 1600-1700*. Art catalogue and exhibition at the Prinsenhof, Gogg, and Kimbell museums.
- VIEIRA, Padre António (1959). *Sermões*. Porto: Lello & Irmão.

