

VIDA E MORTE NAS PINTURAS DE NATUREZA-MORTA DO SÉCULO XVII HOLANDÊS

LIFE AND DEATH IN STILL LIFE PAINTINGS FROM THE DUTCH XVII CENTURY

LA VIE ET LA MORT DANS LES NATURES MORTES DU XVII SIÈCLE NÉERLANDAIS

VIDA Y MUERTE EN LOS CUADROS DE NATURALEZA-MUERTA DEL SIGLO XVII HOLANDES

Vanessa Beatriz Bertuluce

Museu de Arte Sacra de São Paulo, Faculdade Casper Líbero Centro Universitário Assunção, São Paulo, Brasil

RESUMO: A proposta deste artigo é realizar algumas reflexões acerca de um tipo específico de arte que, em grande parte de sua história, ocupou-se de modo especial com as questões da morte e da transitoriedade da existência: as pinturas de natureza-morta, especialmente aquelas realizadas pelos holandeses do século XVII. Para tanto, é necessário refazer um percurso acerca da história deste gênero, para em seguida analisarmos as obras do período, e, nelas, visualizar os universos simbólicos que nos alertam para a brevidade da existência.

Palavras-chave: natureza-morta; pintura do século XVII; arte holandesa.

ABSTRACT: The purpose of this article is to make some reflections about a specific type of art that, in a large part of its history, was especially concerned with the issues of death and the transience of existence: still-life paintings, especially those made by the Dutch in the 17th century. For that, it is necessary to retrace a path about the history of this genre, to then analyze the works of the period, and, in them, visualize the symbolic universes that alert us to the brevity of existence.

Keywords: still life; 17th century painting; Dutch art.

RÉSUMÉ: Cet article se propose de réfléchir à un type d'art spécifique qui, dans la majeure partie de son histoire, s'est intéressé de manière particulière aux questions de la mort et du caractère transitoire de l'existence : les natures mortes, en particulier celles réalisées par les Hollandais au XVIIe siècle. Pour ce faire, il est nécessaire de retracer l'histoire de ce genre, pour ensuite analyser les œuvres de l'époque et, en elles, visualiser les univers symboliques qui nous alertent sur la brièveté de l'existence.

Mots-clés: nature morte; peinture du 17ème siècle; art hollandais.

RESUMEN: La propuesta de este artículo es hacer algunas reflexiones sobre un tipo específico de arte que, en la mayor parte de su historia, se ha preocupado de manera especial por los temas de la muerte y la transitoriedad de la existencia: las naturalezas muertas, especialmente las realizadas por los holandeses en el siglo XVII. Para ello, es necesario desandar la historia de este género, para luego analizar las obras de la época y, en ellas, visualizar los universos simbólicos que nos alertan sobre la brevedad de la existencia.

Palabras-clave: naturaleza-muerta; pintura del siglo XVII; arte holandés.

*Como a erva são os dias do homem,
Ele floresce como a flor do campo;
Basta que sopra o vento, desaparece,
e o lugar que ocupava não voltará a vê-lo*
Salmo 103:15-16

*Vita brevis,
ars longa,
occasio praeceps,
experimentum periculosum,
iudicium difficile. Hipócrates*

1. Introdução

“A arte é longa, e a vida é breve”. A criação de imagens, desde seus momentos chamados de pré-históricos, possui uma íntima relação com a captura e a preservação de um instante. Se, nos tempos de nossos antepassados, a principal motivação era a de “aprisionar” a força dos animais por meio dos desenhos parietais, o passar do tempo ampliou os propósitos, mas de certa forma, o homem continuou seduzido pela força da imagem em registrar um evento, uma moral, uma vitória, uma riqueza material. O caráter de permanência era considerado uma grande virtude da arte – ela supera a natureza e os homens. A arte cristaliza o momento fugaz, a fragilidade das flores, a pompa de uma coroação, a honra do cavaleiro, a dignidade do virtuoso, o rosado da face das crianças. A arte perdura a beleza da – e na – vida. Logo, a arte, de modo mais específico em alguns períodos de sua história, ao capturar um instante, ao mesmo tempo coloca o espectador não apenas diante de uma imagem a ser contemplada, mas também face a uma reflexão moral, religiosa, filosófica; transforma a experiência estética, a visualização de algo agradável, em apenas um aspecto, uma camada, uma faceta, de uma mensagem maior e mais profunda: a de que tudo e todos passarão. A arte nos lembra, portanto, de que a nossa existência, afinal, é breve.

Existiria uma presença latente da morte na arte? Se pensarmos que pinturas, edifícios, esculturas, desenhos, mosaicos e demais suportes sofrem a ação do tempo como nós, que envelhecem e que, sem a atenção e cuidado das instituições patrimoniais, dos restauradores e das atitudes dos indivíduos, perecem quase tão rapidamente quanto os homens, a resposta é afirmativa, ou seja, é vital o cuidado na preservação dos elementos materiais da arte. Mas existem “outras mortes”, mais sutis, ou mais exuberantes, na arte. São aquelas que se apresentam a nós nos temas representados, nas lições morais de cada época, nos simbolismos e nas iconografias, nas relações que os homens estabelecem com seus pertences, da qual a arte faz parte.

Os exemplos são inúmeros, complexos, vastos. Do desenho do bisão pré-histórico, passando ao imaginário medieval, das figurações até à arte abstrata e contemporânea, a morte está sempre lá, à espreita. Da mesma forma que nos

comovemos com a Pietà de Michelangelo, ou o Cristo Morto de Mantegna, podemos nos emocionar diante da imponência espiritual, das cores impassíveis, quase como deuses antigos, de Rothko. E o que dizer do crânio cravejado de diamantes do artista britânico Damien Hirst, obra de 2007, que tem como título For the Love of God (Pelo amor de Deus)? Todas estas obras nos conduzem a uma reflexão sobre o valor e o sentido da existência, sobre a brevidade da vida humana, e o que estamos fazendo com o nosso tempo. Algumas destas imagens, na arte, podem chocar; outras, confortam e nos trazem esperança.

Muito antes do termo “natureza-morta”, a representação de alimentos, flores e objetos de uso cotidiano já era comum. Podemos encontrá-la nas tumbas do antigo Egito, na enorme variedade dos vasos da antiga Grécia, e na pintura mural – em afrescos e mosaicos – das cidades romanas de Pompeia e Herculano: cestos com frutas, comidas e bebidas, ramalhetes, peixes e objetos de uso comum. Além de demonstrar os tipos de alimentos mais consumidos pelas classes abastadas de Roma, esta temática da pintura era um gesto de hospitalidade, um registro da mudança das estações e um sinal de celebração da vida. Ao longo do tempo a estas pinturas juntam-se outros significados, como, por exemplo, o de ser uma referência aos cinco sentidos.

A presença de pinturas de “natureza-morta”, bastante presente na antiguidade, retrai-se ao longo do tempo, ressurgindo somente no século XVI, para designar aquelas obras onde são representados arranjos de utensílios domésticos, alimentos, flores, e outros objetos, dispostos em uma mesa. A pintura de natureza-morta enquanto gênero próprio parece ter suas origens simultaneamente na Itália, norte da Europa e Espanha daquele período. Os pintores direcionaram sua atenção para as plantas, animais e objetos feitos pelo homem com especial cuidado, assim como os cientistas e filósofos naturais procuravam investigar o mundo visível através da investigação e observação. Apesar de ter sido considerado durante muito tempo como um “gênero menor” de pintura, a natureza-morta persiste até hoje, e nunca perdeu seu espaço: passeia desde Arcimboldo, que constrói rostos com flores, cascas e raízes, até Cézanne, que, por sua vez, abre o caminho para as pesquisas formais de Picasso, Braque e Gris, que utilizam o gênero para explorar todas as possibilidades plásticas; Morandi, De Chirico e Guignard são apenas poucos exemplos de artistas cujas estéticas não podem ser compreendidas de forma satisfatória se desconsiderarmos suas obras de natureza-morta.

2. Percursos, características e debates acerca das naturezas-mortas na pintura holandesa do século XVII

Nos Países Baixos, tal pintura desenvolveu-se como uma categoria autônoma a partir das últimas décadas do século XVI, e é nesta parte do globo que o gênero alcançou enorme popularidade e maestria. É desta região que surge o termo que designa estas

representações específicas: o termo em inglês *still life* deriva da palavra holandesa *stilleven* (que originalmente, conforme Schneider (2003), significava tão somente “objeto inanimado” ou “natureza imóvel”, um termo que passou a ser utilizado somente na segunda metade do século XVII), enquanto a maioria das línguas latinas utiliza termos bem próximos a “natureza-morta”: no italiano (*natura-morta*) e no francês (*nature-morte*) verificamos uma semelhança.

Para compreendermos porque este gênero específico de pintura ganhará força nesta região, associando-se fortemente com a simbologia religiosa, é necessário um breve olhar ao contexto histórico do período. A história dos Países Baixos, no século XVI, foi marcada por intranquilidades e agitações. Região dominada pelos Habsburgos, foi sob o domínio de Carlos V, então rei da Espanha, que ocorreu a separação entre as províncias do Norte (a Holanda Atual) e aquelas do Sul (atualmente a Bélgica), em decorrência da Reforma Protestante. Como a Coroa espanhola insistia na supressão da cisão religiosa, o Norte manifestou uma revolta aberta contra a dominação estrangeira, mantendo-se protestante. O Sul, por outro lado, permaneceu católico e sob domínio espanhol. É a partir destes eventos que se delineiam duas culturas com estéticas diferentes: a arte flamenga, católica, e a holandesa, protestante.

Poderíamos afirmar que, em decorrência deste período turbulento da história da região, a produção artística tivesse sido prejudicada, retraindo-se e sofrendo sérias consequências. Mas, curiosamente, o que testemunhamos é um panorama totalmente oposto. A cultura dos Países Baixos de meados do século XVI até metade do século XVII será conhecida como a “Era de Ouro”, um período pleno de avanços científicos, transformações econômicas, sociais e religiosas. A pintura de natureza-morta do período terminou por manifestar, em seus temas, todas as particularidades deste universo social. As obras deste gênero, visualmente exuberantes que para nós, hoje, podem parecer somente representações fascinantes de arranjos de flores, alimentos e objetos, permitindo que apreciemos as composições e representações quase “fotográficas” das telas. Entretanto, tal visão é apenas uma compreensão de superfície, e tais obras, aos poucos, desvelam ao olhar mais atento significados mais profundos. Aqui, torna-se necessária a reflexão sobre alguns aspectos sociais, religiosos e econômicos específicos.

Em primeiro lugar, a natureza-morta, juntamente com os outros gêneros característicos da pintura da região (retratos, paisagens, pintura de costumes), é um gênero de pintura que evidencia o impacto do mercado global do período, bem como uma configuração social que transforma o mercado das artes. Sabemos que o termo “Era de Ouro”, refere-se não somente a sua produção artística, mas principalmente a expansão comercial, ao avanço marítimo, e a classe média holandesa. Esta última possui especial importância na reconfiguração do universo artístico; uma vez que ocorre um declínio da população de nobres com a queda do poder monárquico

espanhol e da Igreja Católica, observamos a ascensão de uma classe mercantil forte, que cria um novo patronato nas artes: “a arte holandesa deve seu caráter classe média, sobretudo, ao fato de que deixou de estar vinculada à Igreja. As obras dos pintores holandeses serão vistas por toda a parte salvo em igrejas, e a pintura devocional inexistente no meio protestante” (Hauser, 1995: 482). O autor continua:

o destino da arte na Holanda não é decidido, portanto, pela Igreja, nem pelo monarca ou por uma sociedade cortesã, mas por uma classe média que adquire importância mais em consequência do grande número de membros abastados do que pela extraordinária riqueza dos indivíduos. O gosto particular da classe média nunca estivera antes (...) tão livre de todas as influências oficiais e públicas quanto na Holanda seiscentista, quando as encomendas de instituições tradicionais foram substituídas pelas de particulares (Hauser, 1995: 484).

Os eventos decorrentes da reforma reconfiguraram o mercado da arte. A prosperidade da população terminou por ocasionar uma popularidade das pinturas, conduzindo ao desenvolvimento de um grande mercado de quadros, chegando a uma superprodução. A natureza-morta recorda os homens da prosperidade de seu reinado, de sua comuna, de sua sociedade. No caso dos holandeses, havia um orgulho de sua riqueza e dos esforços que a produziam, o que fazia das pinturas uma manifestação destes aspectos. A natureza-morta, como a maioria das obras de arte holandesas, era geralmente vendida em mercados abertos ou por negociantes, ou pelos próprios artistas em seus estúdios, e raramente comissionadas; portanto, o pintor tinha uma autonomia para escolher os temas que desejasse. Alguns artistas alcançaram sucesso com este gênero em particular, como os holandeses Peter Claesz, Willem Kalf, Jan Davidsz de Heem, entre outros. Ambrosius Bosschaert especializou-se na pintura de flores e seu cunhado Balthasar van der Ast foi o pioneiro da pintura de conchas, bem como de arranjos florais; já Jacob Gillig produziu naturezas-mortas com representações de peixes. O gênero tornou-se tão popular que muito da técnica da pintura de natureza-morta foi expressa no tratado *Groot Schilderboek* editado em 1740 por Gerard de Lairesse, obra que detalhava os procedimentos para a produção da pintura, como arranjo, composição, harmonização, escolha dos materiais, pigmentos e pinceis, etc.

Logo, a pintura holandesa é uma arte de afirmação de uma nova configuração social, que adquire força pela sua independência. Este panorama foi o responsável por valorizar e legitimar gêneros como a natureza-morta como obras de suma importância social e religiosa. Como observa Hauser, trata-se de uma arte de profundos valores cotidianos:

A atitude em face do mundo (...) é isenta de distanciamento e baseia-se na experiência cotidiana – encara a realidade como algo que foi conquistado e é, portanto, familiar. É como se esta realidade estivesse sendo descoberta, apossada e povoada pela primeira vez. A arte está sumamente interessada nos bens e haveres do indivíduo, na família, na comunidade e

na nação: aposentos e pátios, a cidade e seus arredores, a paisagem local e os campos libertados e recuperados (Hauser, 1995: 483).

Em segundo lugar, a pintura de natureza morta, em termos formais, é uma amálgama do gosto científico da época, do caráter naturalista em seus aspectos formais e de componentes da estética barroca. A maioria dos holandeses manifesta um interesse pela experimentação e observação científicas, que iam desde a curiosidade *naïve* até pesquisas aprofundadas sobre a natureza. Muitos desenvolviam o gosto pelo colecionismo amador de espécies florais e animais, de coleta de conchas e minerais. Além disso, a maioria dos holandeses tinha como passatempo a prática cotidiana da horticultura, especialmente o cultivo da tulipa. Estas duas visões em relação às flores – como objeto estético e, como veremos, objeto religioso – acabaram por criar um sólido mercado para as pinturas de naturezas-mortas, uma vez que as imagens pintadas asseguram o prolongamento da experiência da natureza. O gosto pela botânica é imenso: os Países Baixos foram pioneiros nos estudos de botânica e nos desenhos científicos, tornando-se os mestres da ilustração de espécies da fauna e da flora, com a publicação de uma variedade de livros ilustrados que retratavam espécies animais e vegetais, frequentemente ilustrados à mão. Cabe aqui observar que é um holandês, Anton Van Leeuwenhoek, o inventor do microscópio, em meados do século XVI.

Todos estes aspectos colaboram para que a experiência sensorial da natureza morta dos séculos XVI e XVII fosse garantida por uma pintura fortemente engajada com a minúcia do detalhe, com o cuidado na representação das diferentes texturas, formas e cores das flores, do brilho do metal, da maciez de uma toalha. Desde o século X a pintura holandesa havia desenvolvido técnicas ilusionistas altamente desenvolvidas, que se apresentavam nos painéis e nas iluminuras dos manuscritos, em intrincadas representações de flores, insetos e objetos. Os artistas flamengos e holandeses reviveram a antiga tradição grega do *trompe l'oeil* particularmente a ideia da imitação da natureza ou *mimesis*, que chamavam de *bedriegertje* (“pequena fraude”). O aspecto realista das imagens responde a uma necessidade de prazer estético máximo: flores cuidadosamente pintadas enfeitam e alegam ambientes durante um inverno rigoroso, por exemplo. A atenção aos detalhes e a exaustiva descrição das espécies é o que assegura a duração da natureza, e a vitória sobre o efêmero. Este cuidado formal, de uma acurácia botânica, científica (não nos esqueçamos que, antes da fotografia, as gravuras e pinturas são importantes formas de documentação, especialmente quando se trata do registro de novas terras, povos e espécies da fauna e flora), constrói a beleza natural graças ao cuidado aos detalhes.

A cor e a composição também são aspectos importantes associados com a observação e a minúcia científicas. Até a metade do século XVII, notamos nas pinturas um domínio de uma paleta reduzida de tons, com os marrons e castanhos dominando a cena. Ao contrário, nas obras de Jan Davidszoon de Heem (1606–1684),

suas cores vivas, sedosas e variadas auxiliam na obtenção de fascinantes efeitos *trompe l'oeil*. Algumas pinturas são construídas a partir de um esquema compositivo que dispõe os elementos de forma diagonal, oblonga, como se “derramassem” pelo espaço pictórico, num movimento de cornucópia; em outras telas, notamos a disposição dos elementos de modo horizontal, acompanhando a linearidade da mesa. Na maioria dos casos, a pintura de natureza-morta e de *vanitas* representa o espaço privado, com a luz a vir de um ponto privilegiado e específico, esbatendo nos objetos e ando-lhes, assim, sensações de volume e textura. Mas algumas destas pinturas desvelam um espaço aberto, como jardins, indícios de arquitetura, e paisagens.

A este caráter científico que se manifesta na pintura junta-se a estética de valores barrocos, tão em voga no século XVII. Um século antes já verificamos que os pintores nos Países Baixos estão preocupados em criar um repertório de temas que substituísse aqueles tradicionalmente católicos. É justamente sob a égide do barroco que a pintura alegórica, o uso da anamorfose e o género da natureza-morta ganham especial atenção:

As artes embebem-se de uma poética das mensagens ocultas, dos pensamentos cifrados; toda e qualquer coisa é portadora de sentido e de mensagens secretas que o homem pode decifrar (...). As iconologias barrocas ilustram a certeza de que existe um parentesco essencial entre o verbo e a imagem, parentesco no qual assenta a crença apaixonada numa interpenetrabilidade universal de todos os fenômenos naturais e artificiais (Prater, 1997:12).

Porém, na arte holandesa protestante, o barroco adquire outros tons. A tradição católica de decoração das igrejas com uso de imagens de santos e cenas bíblicas foi rejeitada pela Reforma, que passou a enfatizar a palavra escrita e oral. Nas pinturas, a iconografia cristã foi substituída pela alegoria e por temas de moderação e controle; são feitas alusões a estruturas religiosas, onde inexitem quaisquer tipos de representações de Cristo, Maria e os Apóstolos; é neste contexto que os holandeses recuperam e atualizam o universo do *memento mori*, principalmente no gênero da natureza-morta, utilizando todo o potencial alegórico que os subtemas do gênero podem proporcionar.

O barroco protestante, em suma, alia o aspecto simbólico com um formalismo naturalista, verificável nas naturezas-mortas do período. Hauser analisa:

(...) mais típico da arte holandesa do que a escolha de temas é o peculiar naturalismo por meio do qual se diferenciou não só do barroco europeu em geral, com suas atitudes heroicas, sua solenidade austera e frequentemente rígida, seu sensualismo impetuoso e exuberante, mas também de todos os estilos anteriores baseados na fidelidade à natureza. Pois não é apenas a simples, piedosa e reverente objetividade da representação, o mero empenho em retratar a vida em seu imediatismo, nas formas familiares, que cada espectador pode confirmar por si mesmo, o que dá a essa pintura a qualidade especial da verdade, mas a experiência

peçoal implícita em sua visão das coisas. (p. 484) O novo naturalismo de classe média é um estilo que tenta não só tornar visíveis as coisas espirituais, mas fazer de todas as coisas visíveis uma experiência espiritual (Hauser 1995: 483-484).

Por fim, é relevante lembrar que Caravaggio, pintor inserido no barroco da Contrarreforma exerceu considerável influência em vários artistas holandeses nos aspectos formais da pintura de natureza-morta; na própria Itália ele foi o responsável por tornar o gênero popular. Por volta de 1596 conclui seu *Cesto com frutos* (Biblioteca Ambrosiana, Milão). Se a cena, de fundo neutro, onde se precipita ao espectador uma cesta singela trançada, é econômica em seu conteúdo, o artista soube compensar este dado com o tom realista que lhe é próprio, oferecendo um deleite sensorial ao espectador, como observa Prater (1997:30): “Mediante esta intensificação formal e uma vista liberta de qualquer conteúdo alegórico, este objeto trivial assume uma monumentalidade insuspeita, que só a vida secreta das coisas, o jogo de luz nas superfícies e adversidade dos materiais tornam digna de aparecer num quadro”. Mas é preciso demorar-se nesta cesta de Caravaggio, para perceber que seus frutos e folhas estão em processo de apodrecimento e envelhecimento. Tal característica repete-se na *Ceia em Emaús* (1596-1602), bem como nos frutos de seu *Baco* (c. 1598): aqui, uma romã, com a casca estourada, libera suas sementes avermelhadas e úmidas.

Em terceiro lugar, a natureza morta holandesa é o território *par excellence* da fé decorrente da Reforma Protestante, evidenciando sua estética do *memento mori* e do *Vanitas*. Como os artistas ao Norte encontraram oportunidades limitadas para produzir uma iconografia religiosa, em ocasião da Reforma Protestante, que proibia a representação religiosa, a tradição do exímio realismo e dos simbolismos ocultos teve forte apelo junto à crescente classe média holandesa, que estava substituindo a Igreja e o Estado como os principais mecenas da arte. Temas pertencentes a outros universos tornam-se não somente populares, como abraçam, de forma alegórica, significados morais e religiosos. As observações feitas por Hauser são esclarecedoras neste sentido:

As representações da vida cotidiana real são as mais populares de todas: a pintura de costumes, o retrato, a paisagem, a natureza-morta, interiores e vistas arquiteturais. Enquanto a pintura narrativa bíblica e secular continua sendo a forma artística predominante nos países católicos e naqueles governados por monarcas absolutos, na Holanda temas que até então tinham sido tratados como acessórios não essenciais tornam-se agora totalmente independentes. Motivos da vida cotidiana, de paisagem e de natureza-morta não só formam os acessórios de composições bíblicas, históricas e mitológicas, como adquirem valor autônomo; o artista já não precisa de uma desculpa para retratá-los. E, quanto mais direto, óbvio e banal for o motivo, maior seu valor para a arte (Hauser, 1995: 483).

Dentro deste caráter de obra autônoma, o simbolismo da natureza-morta holandesa é, essencialmente, um importante exemplo de *memento mori*. Em muitas

naturezas-mortas do período (holandesas e também aquelas produzidas no contexto da Contrarreforma, como notamos em Caravaggio), encontramos a representação de frutas apodrecendo, flores murchas, folhas retorcidas. Tais elementos estão associadas a imagens de *memento mori*, uma “lembrança da morte”. Não se trata somente da representação de um bonito vaso repleto de flores multicoloridas; agora, elas não parecem estar tão frescas, não são certamente, recém-colhidas; exibem o passar do tempo, mostram o indelével vestígio de um vigor que já não está mais lá. Estas flores começam a despertar o nosso desprezo; há alguns dias atrás eram tão belas, agora, como se vencidas pela sua própria vaidade, envergam texturas e cores caducas.

Memento mori (“lembre-se de que você vai morrer”) é uma expressão latina, que possui suas origens na Roma antiga: quando um general retornava vitorioso de uma batalha, ao receber os cumprimentos e felicitações dos cidadãos, colocava-se diante dele um escravo que dizia “*Respice post te. Hominen te memento*” (“olhe para trás. Lembre-se de que és apenas um homem”). Esta frase, dita em um momento de triunfo e de glória, servia para lembrar o vencedor de que era inútil gabar-se e nutrir sentimentos de superioridade; como qualquer outro homem, ele está fadado a morrer. A expressão continuou sendo utilizada nos tempos medievais, como uma forma de cultivar virtudes e atitudes morais desejadas pelo cristianismo, ao mesmo tempo em que se fortalece como um lembrete da inexorabilidade da morte. O termo também está relacionado com o *Ars Moriendi* (“a arte de morrer”), título comum a livros extremamente populares até o século XVIII, que, como uma espécie de manual, preparavam os fieis para a boa morte, conforme a fé cristã. O conceito de *Memento mori* também pode ser associado com aquele da *Danse macabre* (“dança macabra”), alegoria expressa em imagens, música ou texto, que transmite a mensagem de que todos teremos, cedo ou tarde, de dançar com a morte. Sua origem está nos fins da Idade Média (séculos XIV- XV), e as imagens de esqueletos dançando ressoam os anos da Peste Negra.

Na arte, *memento mori* é um conceito associado com símbolos que remetem a mortalidade; a partir do cristianismo, a expressão passa a ser dotada de um propósito moral, enfatizando conceitos específicos da fé cristã, como o Juízo Final, a salvação da alma, e a ideia da vaidade. Na arte funerária, por exemplo, encontramos diversos exemplos de *memento mori*: na estatuária e na estética das tumbas e sarcófagos, diversas representações do conceito estão presentes, como as representações escultóricas dos cadáveres dos falecidos postos nas tumbas. Com o passar do tempo, caveiras com asas, esqueletos e anjos soprando velas passam a integrar o repertório, que irá se tornar cada vez mais popular nos cemitérios, alcançando seu ápice nos séculos XVIII e XIX, especialmente na Inglaterra e nos Estados Unidos.

A mensagem típica do *memento mori* pode ser identificada em várias obras da cronologia da arte, como *A Santíssima Trindade* (1428), de Masaccio – onde vemos

um esqueleto representado na parte inferior do afresco, com a inscrição “fui outrora o que você é, e sou aquilo em que você se transformará”, e *Os Embaixadores* (1533), de Hans Holbein, o Jovem, com sua impactante anamorfose de uma caveira. A pintura de natureza-morta ganhou tamanha importância que acabou desenvolvendo subgêneros, associados ao universo do *memento mori*, com alegorias acerca da brevidade da vida. Destacamos quatro destes temas. Um primeiro tema é notadamente o dos vasos com flores e, eventualmente, alguns insetos e pequeninos animais, como lagartos, borboletas, caracóis e libélulas. Um segundo tema importante são as cenas que representam mesas de café da manhã ou outras refeições do dia, com alimentos, prataria e demais objetos típicos da cena. Um terceiro tema é aquele que apresenta cenas com animais recém abatidos, em geral em cozinhas, quintais ou despensas. Por fim, o quarto tema é o chamado *Vanitas*, uma natureza-morta onde a caveira é um elemento marcante.

A pintura de vasos com flores, o primeiro tema, não pode ser chamada de uma pintura “simples”. Pelo contrário, o seu apelo visual é muito complexo. Em primeiro lugar, nota-se a presença de um caráter de “irrealidade” nestes buquês. Apesar do intenso realismo das flores, as pinturas eram produzidas a partir de estudos individuais das espécies, ou até mesmo de ilustrações encontradas nos livros, de modo que grande parte dos ramalhetes que encontramos nas naturezas-mortas são formadas por espécies que florescem em épocas diferentes do ano, bem como determinadas composições florais reaparecem em diversas pinturas, como numa espécie de padrão estabelecido que se torna usual e popular. Curioso é o fato de que as pinturas de naturezas-mortas que possuem o vaso de flores como tema central tornaram-se mais populares que o próprio hábito de decorar a casa com estes arranjos.

A representação de um belo ramalhete, vivo, imponente, orvalhado, é a tal ponto “real” que nosso primeiro impulso é aproximar o nosso nariz para sentir o perfume das pétalas. Este é o magistral *trompe l’oeil* dos artistas holandeses do século XVII, uma pintura de caráter fortemente naturalista, que jamais poderia ser denominada de “natureza-morta”. Mas este frescor, esta dança suave das hastes e dos pistilos – não irá durar. Como as moedas, as joias e os vestidos de quem contempla estas imagens, as flores morrerão. E, assim, embora a arte seja “longa” – pois congela a boa sensação, a beleza do natural, a juventude das formas da vida – todos nós sabemos que estas flores são flores diferentes; que as que existem fora das molduras e das telas irão perecer. Este é o lembrete diário, fixo na parede.

A simbologia das flores expressa nestas pinturas é extremamente complexa e começou a ser desenvolvida desde os primeiros anos cristãos. As espécies de uso mais frequente eram a rosa (Virgem Maria, amor, efemeridade), lírio (Virgem Maria, virgindade, seio feminino, pureza da mente e justiça), tulipa (ostentação, nobreza); girassol (fidelidade, amor divino, devoção); violeta (modéstia, reserva, humildade);

papoula (poder, sono, morte). No caso dos insetos, a borboleta representa a transformação e a ressurreição, enquanto a libélula simboliza a efemeridade e a formiga, o trabalho duro e atenção com a colheita.

Na obra *Vaso de Flores* (c. 1660), de Jan Davidszoon de Heem (1606-1684), o caráter realista da pintura é tão forte que nos esquecemos que olhamos para uma tela. O cuidado na apresentação das flores, a preocupação na construção de cada detalhe, como um botânico analisa seus espécimes, nos alerta: se chegarmos mais perto do quadro, certamente a mistura de fragrâncias se fará sentir. As pétalas das tulipas são aveludadas; as papoulas parecem feitas de papel crepom e sua força tátil nos convida ao toque. As vagens secas estouram; o caracol úmido e pegajoso se arrasta. Este é o aspecto ilusionista da pintura, que de modo algum é o resultado daquilo que o artista via diante dele; trata-se, de fato, de uma pintura que demanda artifício, imaginação. De Heem juntou, em um único buquê, espécies variadas, que florescem em épocas diferentes do ano: peônias, rosas, papoulas, ciclâmen, glórias da manhã, silvas. Esta variedade do arranjo possui dois propósitos: o primeiro, obviamente, de causar um arroubo visual, graças à rica variação de tons, formas e texturas; o segundo, de mostrar a riqueza e a generosidade da criação divina. O artista acentuou a exuberância da cena alongando um pouco as hastes, para construir uma composição dotada de maior energia, assim como escureceu o fundo da cena, para acentuar o cromatismo da pintura. Este é o ponto onde nos localizamos no valor de permanência da arte: o buquê pintado por de Heem irá durar mais do que aquele natural.

Porém, imediatamente o olhar demorado para a tela nos lança para longe deste ponto: pois os insetos já começam a comer as folhas e as pétalas de algumas destas flores, que lentamente murcham. Eis o *memento mori*: as flores perecem, nós igualmente pereceremos. A mensagem concentra-se na brevidade da vida. O buquê do pintor também faz algumas referências a ressurreição de Cristo e à salvação do homem. A papoula branca gigante que está na metade superior da tela alude ao sono e à morte; porém, próxima a flor está uma borboleta, símbolo de ressurreição; Hastes solitárias de trigo, dispostas aqui e ali, remetem ao pão da vida, ao corpo de Cristo, ao alimento espiritual que salvará a humanidade. O vaso de vidro reflete uma janela, a fonte de luz situada à esquerda da pintura; neste minúsculo reflexo, uma cruz diminuta surge. Glórias da manhã, que florescem apenas durante o dia, também lembram a luz divina, a luz da verdade. “Ver” estes significados talvez seja uma tarefa difícil para nós, hoje, mas certamente ela estava ao alcance dos homens do século XVII, que viam na natureza não somente um espelho do mundo, mas uma espécie de livro, que apresenta os significado da existência e a bondade de Deus, visível em todas as suas criações. De Heem, católico, conquistou, com pinturas deste tipo, um vasto público, que interpretou os significados da Eucaristia em obras deste artista (Wheelock, 1999).

O segundo subgênero da natureza-morta são as cenas de refeições. No caso dos holandeses, existem denominações específicas para tais cenas, como nota Schneider (2003): o termo *banketje*, “elementos de banquetes”, é utilizado para representações de refeições principais, um almoço ou um jantar, enquanto *ontbijtjes*, “elementos de café da manhã”, denomina pinturas que, como o próprio termo explica, concentram-se nas cenas de desjejum. As primeiras naturezas-mortas reuniam elementos bastante simples e corriqueiros. É aproximadamente na metade do século XVII que as pinturas do gênero ganham um caráter mais requintado, de ostentação. Conhecidos por *pronkstillevens* (“naturezas-mortas ostensivas”), apresentam objetos exóticos, caros, de difícil obtenção. Este subgênero surgiu na Antuérpia e tornou-se popular em todas as regiões vizinhas. Tais subcategorias do gênero tinham seus principais representantes. Frans Snyder e Adriaen van Utrecht, por exemplo, é um dos pioneiros destas naturezas-mortas suntuosas, estética que será perpetuada por Willem Claeszoon Heda (1595–c.1680) e Willem Kalf (1619–1693). Em contrapartida, Pieter Claesz (1596?-1660) manteve a preferência por quadros no estilo *ontbijt*, ou pinturas de *vanitas*.

O terceiro tema, cenas de caça, onde animais como gamo, pássaros e coelhos são representados abatidos, em geral em cozinhas e despensas, era outro subgênero; também são comuns as representações de peixes mortos, tendo como principais artistas Abraham van Beijeren e Jacob Gillig.

Por fim, o quarto tema é aquele chamado *Vanitas*, naturezas-mortas específicas, onde o significado da brevidade da vida é mais explícito, pois uma condição *sine qua non* da maioria das *Vanitas* é a presença da imagem de uma caveira (vazio e ausência de sentido na busca de enriquecimento material). Aqui, também é antiga a tradição do uso de uma caveira nas pinturas, como símbolo de mortalidade e restos mortais, tema presente desde a Roma antiga. Muitas vezes a frase *Omnia mors aequat* (“a morte nos torna todos iguais”) acompanhava as imagens. Estas imagens de *vanitas*, portanto, estão presentes há muito tempo na história da Arte, e foram reinterpretadas pelos holandeses do período.

No cristianismo, o termo deriva diretamente do Eclesiastes (“*vanitas vanitatum et omnia vanitas*” – “vaidade das vaidades, e tudo é vaidade”, 12:8); *vanitas* deriva do latim *vanus*, que significa “vazio”, “vão”. Assim, a pintura de *vanitas* refere-se a natureza vã das riquezas e aquisições materiais. Na Idade Média, representações de esqueletos e caveiras são abundantes, principais elementos do universo do *memento mori*. Tal universo de imagens começa, a partir do Renascimento, a perder seu caráter explícito, tornando-se mais indireto em sua mensagem, sem, contudo, perder sua força simbólica. É aqui que as mensagens do universo da *danse macabre* ou num *memento mori*, aninham-se no gênero da natureza-morta. A pintura de *vanitas* participa do universo simbólico encontrado em outras pinturas da natureza-morta, como aquelas dos vasos de flores ou das mesas de refeição: a futilidade dos prazeres,

a transitoriedade da vida e a certeza da morte. É necessário lembrar que estas mensagens também justificam a presença da pintura de objetos belos e atraentes.

A presença da caveira, um componente frequente na maioria destas obras, é um evidente lembrete da certeza da morte. Além dela, encontramos frutas que começam a apodrecer, bolhas de sabão, velas, lume, fumaça, relógios, ampulhetas, instrumentos musicais, livros, partituras. Todos estes elementos associam-se, de forma direta ou não, com a fugacidade da existência. Objetos que estejam associados ao poder (coroas, insígnias, armaduras, emblemas heráldicos, etc.), objetos que remetem à fortuna devido ao seu requinte material (tecidos como veludo, seda, bordados, joias, além, é claro, de moedas), referências a prazeres mundanos, associados a vícios e luxúria (espelhos, cartas de baralho, vinho e instrumentos musicais).

O tema da *Vanitas* torna-se implícito em muitas das naturezas mortas, embora esta afirmação apresenta, em seu âmago, um conflito: como admirar a beleza e a estética de uma pintura sem ofender a mensagem moral da obra? Existe uma forma de saborear o prazer sensual construído pelas cores e desenhos sem desprezar o tom moralista da pintura? Talvez o caráter moral da pintura seja uma espécie de prumo, que relembra o espectador de que a experiência estética, o deleite da contemplação imagética, é uma experiência de vaidade, e que também é vã. Haveria, assim, uma regulação entre estas duas orientações existentes na pintura: a mensagem moral ameniza - e permite, de certa forma, a contemplação da imagem, ao lembrar de que a mesma é transitória.

Na obra Jan van Kessel, *Vanitas* (c.1670) a caveira está posicionada ao centro da tela. Bolhas flutuam delicadamente; uma delas ainda está presa ao “canudo” que a formou. O criador das bolhas não está presente, teria partido? No tempo certo, as bolhas irão estourar e a sua beleza terá um fim. As flores emolduram a caveira, criando um contraste entre a vida efêmera e a morte. Insetos acentuam o caráter de decadência; as flores estão começando a murchar, os insetos alimentam-se delas. A ampulheta nos mostra o tempo que escorre. A pintura toda é construída por elementos que em breve desaparecerão.

As pinturas de *Vanitas* poderiam apresentar diversos elementos no espaço pictórico, ou, ao contrário, concentrar sua mensagem com uma máxima economia de objetos. *Vanitas* (c. 1671), de Philippe de Champaigne (1602-1674), apresenta somente três elementos: à esquerda, uma tulipa representa a vida, a breve glória da existência; ao centro, a caveira e a inevitabilidade da morte; à direita, a ampulheta, o tempo que passa. Numa superfície de pedra, sem toalhas ou qualquer outro tecido, o pintor apresenta três elementos. Contraste entre pedra, textura da pétala, osso, madeira e vidro. Estes objetos estão diante de nós; apresentam-se por inteiro, independentes uns dos outros. Possuem um caráter pungente de momento presente

e não dão quaisquer indícios de um passado definido. Como estes objetos vieram parar ali? Quem os dispôs daquele jeito? Qual o motivo de estarem dispostos nesta ordem? O que provavelmente aconteceu antes não é sequer sutilmente intuído. Não nos é exigido a reconstrução prévia de um evento que tenha desembocado a esta cena. Os objetos simplesmente estão ali, juntos. A única temporalidade na pintura de Champaigne é a ampulheta que, ao contrário do vaso de vidro com tulipa e da caveira, contém a areia que escorre lentamente. A flor foi colhida, a caveira é pura estática, ausência da vida; a ampulheta, ao contrário, possui um movimento, que em algum ponto, irá cessar. Na pintura em questão, a ampulheta foi recentemente posta para marcar um intervalo de tempo, pois a maior parte da areia concentra-se na parte superior do objeto. Assim, a ampulheta possui uma qualidade recente, ao contrário dos outros objetos, que desconhecemos. Quando a flor foi colhida? Há quanto tempo a caveira e a flor estão naquela mesa?

A este aspecto junta-se a ordenação dos objetos, a sequência de sua exposição. A flor antecede a caveira (esta está ao centro, pois a única certeza é a morte), suas pétalas aludem ao frescor, a juventude, à beleza. Depois da caveira, uma ampulheta. (se lermos a imagem como uma mensagem de *carpe diem*, a areia que escorre é um convite a aproveitar o tempo). Os objetos demandam nossa atenção; foram dispostos para que não somente os contemplemos, mas que sejamos instruídos em sua mensagem, mais profunda do que as aparentes sensações visuais. A disposição frontal, a exibição crua e direta dos objetos, opõe-se a mesas de refeição com suas toalhas e alimentos. O programa da obra é claro, como uma espécie de aula. A caveira ao centro, olhando diretamente para o espectador, é a último espelho, o retrato futuro de toda a humanidade; Champaigne constrói desta forma um autorretrato arquetípico, coletivo; o último autorretrato de todo artista, e nosso também.

Em suma, a maioria das naturezas-mortas dos Países Baixos possui uma mensagem moral, religiosa, usualmente concentrando-se na ênfase da brevidade da vida. A futilidade deste mundo não passa de vaidade, ela é superficial; e todos somos superficiais da mesma forma, quando nos aferramos às coisas terrenas. Mesmo sem a presença da caveira, o elemento mais explícito que se refere a mortalidade, as naturezas-mortas transmitem sua mensagem de forma contundente e profunda. Certo é que, se hoje o homem perdeu grande parte do conhecimento deste dicionário simbólico, na época a “leitura” simbólica de um vaso de flores era algo corrente e bastante popular. Se a presença de uma caveira numa tela não deixa dúvidas quanto a uma reflexão acerca da vida e da morte, menos óbvio é o significado de um limão semi-descascado, que, para a nossa surpresa, contém o mesmo significado: como a vida, o fruto é doce em aparência, mas amargo no sabor. Flores murcham, alimentos estragam, pratarias escurecem e não possuem qualquer serventia para a alma. A mesma ideia se aplica a outros objetos, que se relacionam diretamente aos sentidos

do tato, da audição, da visão. A presença deles nas naturezas-mortas atesta a fugacidade da existência: instrumentos musicais e partituras nos lembra que as canções têm um fim; velas e lumes, em geral representados como recém apagados, atestam o fim da cera, o fim da luz, o sopro final. Livros e cartas seguem a mesma lógica: os textos terminam de ser lidos (não à toa, livros são frequentemente representados nas estatuárias funerárias: um livro fechado significa que o falecido teve uma vida completa, como a história contada no livro, a sua vida teve uma conclusão), assim como as cartas e demais manuscritos; chaves seguem a ideia de que algo se fecha ou se abre, ou seja, transmitem o mesmo significado de fim de uma vida – e início de outra. Taças e copos vazios ou tomados, até mesmo quebrados, lembram os indivíduos da falta de sentido das aspirações materiais, do perigo da ganância e do desperdício. Contudo, uma taça ou cálice de pé pode significar a redenção e a salvação através de Cristo, especialmente se estes estiverem próximos de flores. A beleza fugidia, como uma lição moral, torna-se compreensível graças à capacidade de “imobilizar o fugaz” da pintura. O conteúdo semântico geralmente edificante destas imagens “está velado sob um verdadeiro culto do estímulo sensorial” (Prater,1997: 12).

À parte da disposição e simbologia dos objetos que compõem uma cena de natureza-morta, é necessário refletir sobre um dos aspectos mais marcantes da pintura deste gênero, uma qualidade que caracteriza o tema de modo especial: a ausência da figura humana na maioria das obras. Talvez fosse melhor afirmar que a pintura de natureza-morta mostra uma presença a partir da ausência, ou seja, o homem se faz fortemente presente justamente por não estar na cena. Temos a impressão, em algumas destas pinturas, que, seja quem tenha se sentado àquela mesa, foi obrigado a abandoná-la repentinamente. Os objetos são visualizados e construídos por ele; pães, bolos e tortas são amassados, modelados, cozidos por ele. Toda cena de natureza-morta, independente de seu sub-gênero, é uma demonstração do *labor*, da técnica, do engenho e do intelecto a favor da existência dos homens; é, antes de mais nada, uma mensagem de domínio do homem sobre a natureza, de sua capacidade em interferir no mundo e transformar a matéria; é indício de pujança, supremacia e poder social e político; é sinal estético, marca do “bom gosto”, abundância e fartura. A mensagem “material” da natureza-morta é uma mensagem de supremacia dos homens diante do natural. É a partir desta primeira camada de significado que sobrepõe-se outra, a que nos lembra que esta riqueza e superioridade também são passageiras. É que o próprio conforto de olhar para uma pintura agradável, de contemplar esta beleza, atitude que integra o universo de poder e de *status*, também é fugaz. Estamos diante, portanto, de duas atitudes simbólicas que dividem o mesmo espaço pictórico: tão logo o indivíduo se gabe de seu poder material e social, tão logo este tem de ser arrefecido pela lembrança da morte.

Além disso, verificamos um *pathos* peculiar aos objetos representados, pois estes assinalam uma passagem humana, um rastro, um indício. Copos quebrados, taças tombadas, laranjas e limões parcialmente descascados, pratos com migalhas e tortas que não foram totalmente comidas, tecidos revirados e amarrotados, uma vela recém apagada, enfim, um mapeamento dos gestos humanos, que, da mesma forma que ficam registrados nas pinturas, evidenciam-se no próprio cotidiano, quando adentramos um recinto vazio, por exemplo. Que arqueologia sutil é essa, resgatar e refazer percursos, gestos, hábitos? Tal é o potencial de memória de uma arquitetura vazia, tal é, em igual forma, a força da arte, onde o objeto artístico, também ele, ressoa o seu criador.

É neste ponto que o gênero de natureza-morta dialoga de forma íntima e complexa com a pintura de paisagem e de costumes dos Países Baixos do período. Por um lado, é necessário mencionar a presença de mensagens “ocultas” em outros gêneros de pintura; encontramos significados religiosos e morais em pinturas de paisagens, em pinturas de arquitetura e nas cenas de gênero ou interiores, como em obras de Pieter Brueghel, O Velho, e na pintura de paisagem de Jacob van Ruisdael. Por outro lado, se a pintura de natureza-morta é uma forma de “exercício” das qualidades formais do artista, ela sempre esteve presente como elemento em outras telas de outros gêneros, e desenvolveu-se a partir de outras soluções formais com outros propósitos. Sua autonomia é obtida graças a crescente valorização das alegorias, do apuro visual, da ilusão de ótica obtida através da tinta e do pincel; um preciosismo que ganha um território próprio. É aqui que alguns estudiosos podem citar todas as ricas cestas de frutas que estão presentes em diversas telas de Caravaggio e dos artistas holandeses que foram diretamente influenciados pelas obras do italiano. Pois o cuidado especial dedicado pelos artistas holandeses na representação de flores, alimentos e demais objetos não pode ser somente percebido nas naturezas-mortas, mas em outros gêneros de pintura; é, ao contrário, percebido, para citarmos um único exemplo, na pintura de Vermeer; suas cenas de mulheres nos interiores das casas, banhadas pela luz que usualmente parte do alto e da esquerda da tela, absortas em atividades cotidianas – colocando-nos, deste modo, numa atitude *voyeur* – possuem certo teor das naturezas-mortas. Bauer observa neste caso que “(...) os interiores e mesmo as cenas de gênero podem neles assumir os traços da natureza-morta; os seres, pela sua imobilidade e pela sua contemplação, estão aí ‘saídos do tempo’ – a ideia da eternidade aparece no caso em que o cotidiano se imobiliza. Assim o grande êxito de Vermeer é ter transposto os princípios da natureza-morta para o interior e para a pintura de gênero” (Bauer, 1997: 138).

3. Considerações finais

Os holandeses não tinham o mesmo gosto dos flamengos em combinar elementos típicos da natureza morta com outros tipos de pintura, bem como o seu hábito de vários pintores especializados colaborarem com diferentes elementos em uma

mesma obra. Porém, é importante observar que a natureza-morta se encontra também presente em pinturas que representam explicitamente uma temática cristã. No sul católico da Holanda desenvolveu-se o gênero de pinturas com festões ou guirlandas. Na primeira década do século XVII, artistas da Antuérpia como Jan Brueghel, o Velho e Hendrick van Balen começaram a produzir pinturas que consistiam em uma imagem devocional circundada por intrincadas guirlandas em estilo da natureza-morta. Estes quadros eram feitos a partir de colaborações de diversos artistas: um era responsável pela pintura das figuras, enquanto outro cuidava especificamente da parte da natureza-morta. É de Jan Brueghel, o Velho a majestosa *A Sagrada Família*, um óleo sobre madeira sem data, onde uma suntuosa guirlanda emoldura Maria, Cristo e José, formando um gigante “M” na parte superior do quadro. Este tipo de pintura tornou-se extremamente popular, e, embora originalmente devocional, logo passou a ser utilizada para decorar as casas. Se, como afirmou Hipócrates, “a arte é longa e a vida é breve”, coube aos holandeses do século XVII a tarefa de eternizar a beleza da natureza em ambas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bauer, Hermann & Prater, Andreas. (1997). *A pintura do Barroco*. Lisboa: Taschen.
- Bryson, Norman. (1991). *Lookin at the overlooked – Four essays on still life painting*. London: Reaktion Books.
- Hauser, Arnold (1995). *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes.
- Israel, Jonathan (1998). *The Dutch Republic: Its Rise, Greatness and Fall, 1477-1806*. New York: Oxford University Press.
- Laws, Bill. (2013). *50 plantas que mudaram o rumo da História*. Rio de Janeiro: Sextante.
- Schneider, Norbert (2013). *Still Life*. Köln: Taschen.
- Wheelock, Arthur K. (1999). *From botany to bouquets: Flowers in Northern art*. Washington: National Gallery of Art.

Vanessa Beatriz Bertulucce. Doutora em História Social pela Universidade Estadual de Campinas (2005). Possui Pós-doutorado pelo Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Atualmente é docente nas seguintes instituições: Centro Universitário Assunção (UNIFAI), Faculdade Casper Líbero e Museu de Arte Sacra de São Paulo. Pesquisadora e curadora independente. Membro da Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais e do ICOM Brasil. R. Afonso Celso, 671/711 - Vila Mariana, São Paulo - SP, 04119-060, Brasil. E-mail: bortu@hotmail.com. ORCID: 0000-0001-7219-0286.

Receção: 22-01-2022

Aprovação: 30-11-2022

Citação:

Vanessa Beatriz (2022). Vida e morte nas pinturas de natureza-morta do século XVII holandês. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 5(3), pp. 99-115. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav5n3a5