

# De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre a representação da *vanitas* na cultura ocidental

Maria Berbara<sup>1</sup>  
*Dis manibus*<sup>2</sup>

## Resumo

A transitoriedade da vida e a inelutabilidade da morte são tratadas artisticamente por quase todas as culturas do presente e do passado. A maneira como elas são percebidas e os conceitos aos quais se conectam, entretanto, podem ser muito distintos. Este texto trata da representação da *vanitas* em diferentes momentos da história ocidental, trazendo à consideração, entre outros, os conceitos de *carpe diem* e *memento mori*; a tradição da Morte e a Donzela e o ruínismo; estampas anatômicas e naturezas-mortas, fantasias pós-apocalípticas e fantasmagorias neogóticas.

**Palavras-chave:** *Vanitas*. Morte. Anatomia. Ruína. Macabro. Tradição Clássica.

## Abstract

The transience of life and ineluctability of death are treated artistically in almost all past and present cultures. The way in which they are perceived, however, as well as the concepts to which they are connected, can be very different. This article deals with *vanitas* representations in various moments of Western history, bringing into consideration, among others, the concepts of *carpe diem* and *memento mori*; the tradition of the Death and the Maiden and ruinism; anatomical stamps and still lifes; post-apocalyptic phantasies and neo-Gothic phantasmagorias.

**Keywords:** *Vanitas*. Death. Anatomy. Ruin. Macabre. Classical Tradition.

1

Possui graduação em História pela Universidade Estadual de Campinas, mestrado em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas, doutorado em História da Arte pela Universidade de Hamburgo, e pós-doutorado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Atualmente é professora adjunta de História da Arte na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Atua principalmente na área da recepção da tradição clássica e do trânsito de linguagens artísticas entre a Itália, a Península Ibérica e o "Novo Mundo" na primeira época moderna.

2

"Aos deuses-Manes". Manes eram, no antigo mundo romano, os espíritos dos mortos. A fórmula *Dis manibus* aparecia com frequência em lápides funerárias, muitas vezes de forma abreviada ("DM").

De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre  
a representação da vanitas na cultura ocidental  
Maria Berbara

**E**m um sentido estrito, o termo *vanitas* faz referência a um gênero de pintura que floresceu nos Países Baixos no século XVII. Essas pinturas são, quase sempre, naturezas-mortas, figurando desde flores, frutas e verduras até objetos relacionados às artes e às ciências; comuns a essas imagens são a inserção de elementos vinculados à morte e à ideia central da fragilidade da vida. Em alguns casos, os vegetais figurados podem estar em processo de (parcial) decomposição de modo a expor, em si mesmos, sua própria efemeridade. Em outros, o artista pode inserir objetos vinculados à passagem do tempo, como relógios, ou, metaforicamente, bolhas de sabão, cuja fragilidade representa a impermanência da vida. Finalmente, em certos casos, vêm-se representações mais explícitas da morte, como caveiras. Objetos científicos e artísticos, trajes suntuosos, etc., exortam o observador a meditar sobre a transitoriedade das realizações mundanas e a considerar a via espiritual como a única verdadeira. Em um sentido mais amplo, a *vanitas* faz referência a um universo mais extenso – tanto do ponto de vista espacial e cronológico quanto do meio – de obras de arte produzidas durante a primeira época moderna, as quais sublinham, similarmente, a transitoriedade da vida humana e a inelutabilidade do fim.

Neste texto o termo *vanitas* será examinado, porém, em uma perspectiva de *longue durée*, considerando-se tanto obras pré-cristãs quanto realizações contemporâneas. A ideia da transitoriedade de todos os bens – inclusive a vida – aparece, como já indicou Jan Bialostocki, em distintas culturas visuais – e de modo premente na tradição clássica (BIALOSTOCKI, 1973).<sup>3</sup> De um antigo mosaico pompeiano aos autorretratos de Mapplethorpe; de gravuras de Dürer ou Baldung Grien ao célebre crâneo cravejado de diamantes de Damien Hirst; das fantasmagorias de Valdés Leal às caveiras massificadas de Andy Warhol, os motivos tradicionalmente associados à *vanitas* se repetem com conotações distintas ao longo da tradição pictórica ocidental. De que maneira essas obras dialogam entre si e com fontes literárias como, por exemplo, Horácio ou os Salmos? Porque o tema da *vanitas* reaparece com tanta força na contemporaneidade? De que modo se ressignifica?

A representação da caveira como símbolo não apenas da morte, mas da transitoriedade da vida, remonta à antiguidade clássica, onde aparece, mais comumente, com o sentido do *carpe diem*. Essas palavras são extraídas

3

Há uma vastíssima bibliografia relativa ao tema da *vanitas* nas artes visuais. Para um livro recente em cuja introdução se faz uma breve revisão historiográfica a respeito cf. Vives-Ferrandiz-Sánchez (2011).

De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre  
a representação da vanitas na cultura ocidental  
Maria Berbara

de famosos versos do poeta latino Horácio, que viveu no primeiro século antes de Cristo:

Tu não indagues (é ímpio saber) qual o fim que a mim e a ti os deuses tenham dado, Leuconoé, nem recorras aos números babilônicos. Tão melhor é suportar o que será! Quer Júpiter te haja concedido muitos invernos, quer seja o último o que agora debilita o mar Tirreno nas rochas contrapostas, que sejas sábia, coes os vinhos e, no espaço breve, cortes a longa esperança. Enquanto estamos falando, terá fugido o tempo invejoso; *colhe o dia*, quanto menos confia no de amanhã. (Tradução de ACHCAR, 1994, p. 88)<sup>4</sup>

Horácio, aqui, utiliza o medo da transitoriedade da vida, o terror da morte, como uma estratégia de sedução erótica; ele exorta sua amada a fruir o presente, desconsiderando qualquer obstáculo que possa impedir essa fruição. Júpiter ou uma força superior cósmica preside tanto os movimentos do mar quanto o destino do homem; impossível é ir contra ele. A retórica do *carpe diem*, que Horácio sintetiza tão perfeitamente nessa ode, tem uma longa linhagem grega e reaparece diversas vezes na poética latina. Em um igualmente famoso poema, por exemplo, Catulo abre mão de similar retórica amorosa para convencer a amada a se entregar a seus beijos antes de que se lhes extinga a luz da vida:

Vivamos, minha Lésbia, e amemos,  
e as graves vozes velhas  
- todas -  
valham para nós menos que um vintém./  
Os sóis podem morrer e renascer:  
quando se apaga nosso fogo breve /  
dormimos uma noite infinita.  
Dá-me pois mil beijos, e mais cem,  
e mil, e cem, e mil, e mil e cem.  
Quando somarmos muitas vezes mil  
misturaremos tudo até perder a conta: /  
que a inveja não ponha o olho de agouro /  
no assombro de uma tal soma de beijos.  
(Tradução do poema por Haroldo de Campos, publicada em O LIVRO..., 1996, p. 165)

4

A passagem em itálico – “colhe o dia” corresponde ao célebre “carpe diem”.

De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre  
a representação da vanitas na cultura ocidental  
Maria Berbara

Em um mosaico proveniente de Pompéia realizado com toda a probabilidade em meados do século I d. C., um crânio é representado sobre uma borboleta e uma roda (figura 1). À direita, vê-se uma bolsa de couro e um bastão de pastor e; à esquerda, um cetro e um manto púrpura; enquanto sobre o crânio, é representado um nivelador de carpinteiro com uma linha de chumbo. A mensagem não poderia ser mais clara: a morte, apoiada sobre a efemeridade representada pela borboleta e pela roda, atributo das deusas Tiké e Nêmesis (profetisas da vida humana) e posteriormente relacionada à arbitrariedade do destino, iguala ricos e pobres, poderosos e mendigos.



Figura 1 :: Mosaico de Pompéia

Fonte :: Disponível em: <<http://valentinagurarie.files.wordpress.com/2014/09/napoli-museomosaico.jpg>> Acesso em: 6 jul. 2018

De fato, a frase *Omnia mors aequat* ("a morte iguala todas as coisas"), do poeta alexandrino Claudiano (*Rapto de Prosérpina*, II, v.302), aparece em várias gravuras renascentistas, como, por exemplo, a do gravador alemão Bartel Beham. No primeiro terço do século XVI, Beham produz uma gravura representando, na parte superior esquerda, um bebê morto

De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre  
a representação da vanitas na cultura ocidental  
Maria Barbara

fortemente escorçado (figura 2); abaixo, vêm-se três crâneos; enquanto, ao alto, a frase *omnia mors aequat* aponta para o sentido último da obra: independentemente do estágio do ciclo vital em que nos encontremos, a morte pode chegar igualmente para todos.



Figura 2 :: Bartel Beham, *Omnia mors aequat*, 1528-30

Fonte :: Disponível em: <[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details/collection\\_image\\_gallery.aspx?assetId=54329001&objectId=1426901&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=54329001&objectId=1426901&partId=1)> Acesso em: 6 jul. 2018.

Duas frases latinas de sentido similar – *nascendo morimur*, isto é, “ao nascer, morremos” e *finis ab origine pendet*, “o fim depende da origem” – foram igualmente empregadas em imagens que incluem uma caveira, símbolo da morte, e um bebê ou jovem criança; pense-se, por exemplo, no *Nascendo morimur* atribuído a Maarten van Heemskerck, de 1540 ca., ou, mais tardiamente, o *Finis ab origine pendet* de George Wither (1635).

A morte iguala jovens e anciãos, mas, também, como sugere o afresco pompeiano, ricos e pobres. Poucas obras apontam a pulverização *post-mortem* desse contraste de modo mais enfático do que *In ictu oculi* e

De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre  
a representação da vanitas na cultura ocidental  
Maria Barbara

*Finis gloriæ mundi*, do artista sevilhano Valdés Leal (1670-72). A primeira, concebida como *pendant* da segunda (figura 3), representa um esqueleto que, segurando uma foice e um caixão, apaga a chama da vida que passa em um piscar de olhos – *in ictu oculi*. Ao seu redor encontram-se livros, armas, um globo terrestre, um traje cardinalício – símbolos, todos, da vaidade humana. *Finis gloriæ mundi* – isto é, “o fim da glória mundana” – representa o interior de uma cripta na qual jazem vários corpos putrefatos, entre os quais, em primeiro plano, o de um bispo e um cavaleiro da Ordem de Calatrava – reconhecidos, ambos, por seus trajes. No centro da composição, a mão divina segura uma balança pesando os pecados e virtudes humanas (sob o prato dos pecados, lê-se a inscrição “ni más” e; sob o das virtudes, “ni menos”, isto é, não é necessário nada mais para cair em pecado e nada menos para alcançar a vida eterna). As duas obras de Valdés Leal, complementares em seu sentido, constituem uma *vanitas* característica do ambiente contrarreformístico espanhol em cujo seio foram desenhadas: o temor à morte, e, mais ainda, aos terrores do inferno, devem servir como inspiração para o desprezo pela mundanidade.



Figura 3 :: Valdés Leal, *Finis gloriæ mundi*, 1670-72

Fonte :: Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Valdes\\_Leal\\_-\\_Finis\\_Gloriæ\\_Mundi.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Valdes_Leal_-_Finis_Gloriæ_Mundi.jpg)> Acesso em: 6 jul. 2018.

De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre  
a representação da vanitas na cultura ocidental  
Maria Berbara

Nessas obras, portanto, a recordação da morte em nada se relaciona com o desejo de fruição que se manifesta nos versos de poetas como Horácio ou Catulo, mas se perfila junto a uma longa tradição que remonta, no limite, à antiguidade judaico-cristã. Naquele contexto, o tema da *vanitas* aparece na literatura, pela primeira vez talvez, nos Salmos (1,2) – “tudo é vaidade, e nada mais que vaidade” – e se repete em outras passagens do Antigo Testamento, como, por exemplo, no Livro de Jó: “O homem nascido de mulher vive por pouco tempo e está cheio de inquietudes; cresce como uma flor e cai, foge como uma sombra e nada resta dele” (Jó 14, 1-2). Se, na poesia latina, a constatação da transitoriedade de todas as coisas funciona como uma exortação à fruição plena da vida e suas delícias, na tradição judaico-cristã essa mesma constatação adquire um sentido completamente distinto: a vida mundana, por ser passageira, tem pouca importância, de onde se deduz a necessidade de voltar o pensamento para a esfera puramente espiritual da existência.

Mas não somente o princípio do *carpe diem* emergiu, no mundo antigo, da percepção da inexorabilidade da morte. Na tradição estoica, filósofos como Sêneca ou Cícero concluíam que, se a morte é certa, o melhor a se fazer é se resignar a ela e se dedicar a uma vida de meditação. Séculos mais tarde, Montaigne retomaria essa visão, entre outros escritos, em seu magnífico ensaio “Filosofar é aprender a morrer”, no qual conclui que a única via de superação do medo da morte é, justamente, a contínua reflexão sobre ela; Sêneca, por sua vez, em uma famosa passagem havia afirmado não ser a morte o que tememos, mas pensar sobre ela (*Epístolas*, 30, 15).

O desprezo pela morte se vincula muito estritamente, nesses escritos, ao próprio desprezo pela vida terrena; a formulação *contemptus mundi* – isto é, desprezo pelo mundo – enraíza-se em escritos dos primeiros séculos da era cristã e floresce plenamente na tradição monástica dos séculos XI e XII com filósofos como Bernardo de Cluny, Lotario dei Segni (posteriormente papa Inocêncio III) ou São Pedro Damiano.<sup>5</sup> De acordo com essa tradição, a rejeição dos bens terrenos favorece a devoção espiritual e, conseqüentemente, a obtenção da glória eterna. A este conceito se vincula o *topos* do *ubi sunt* – isto é, “onde estão?”. Essas palavras

5

Para o *Apologeticum de contemptu mundi* cf. a edição de J. P. Migne; para a *De misera conditionis humanae*, cf. a edição de R. E. Lewis. Para Bernardo de Cluny cf. a edição francesa de A. Cresson.

De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre  
a representação da vanitas na cultura ocidental  
Maria Berbara

extraídas da frase latina *Ubi sunt qui ante nos fuerunt?* ("onde estão os que existiram antes de nós?") fazem referência à melancolia diante da perda irremediável de todas as realizações humanas e ao tempo que tudo destrói.



Figura 4 :: Francisco de Holanda, Roma decaída

Fonte :: Disponível em: <[http://3.bp.blogspot.com/-q8d1DXHiskg/TZhIBGLwXml/AAAAAAAAAJI/7B\\_zbdKzFwQ/s1600/romadesfeita.jpg](http://3.bp.blogspot.com/-q8d1DXHiskg/TZhIBGLwXml/AAAAAAAAAJI/7B_zbdKzFwQ/s1600/romadesfeita.jpg)> Acesso em: 6 jul. 2018.



De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre  
a representação da vanitas na cultura ocidental  
Maria Berbara

A frase aparece, entre muitas outras, nos versos de Shakespeare, François Villon e Philip Sidney, e surge com frequência na iconografia. Muitas vezes, a ela se associa outra expressão latina: *Roma quanta fuit*, fragmento da frase *Roma quanta fuit, ipsa ruina docet*, isto é, "O quão grande foi Roma, mostram suas próprias ruínas".<sup>6</sup> Um belo exemplo da junção desses dois *topoi*, proveniente do mundo lusitano, é o desenho representando Roma destruída, de Francisco de Holanda, realizado nos anos 1540 (figura 4). Em um cenário em ruínas, Roma é representada alegoricamente como uma mulher que, em atitude de cansaço, segura um espelho que, no entanto, não vê. Ao fundo, figuram-se as maravilhas do passado clássico: o coliseu, a coluna trajana, o obelisco vaticano. Na parte inferior do desenho, lê-se a inscrição *non similis sum mihi*, isto é, "não me pareço a mim mesma", alusiva, claramente, ao fato de que a Roma em ruínas da época de Francisco em muito se distanciava da grandeza de outrora. Na coluna na qual a alegoria de Roma se apoia, lê-se a inscrição *Dulces exuviae, dum fata Deusque sinebant*, isto é, "Ó doces prendas, quando o queira um deus e o fado" (*Eneida*, IV, 651), o primeiro verso do discurso de Dido antes de cometer suicídio, quando contempla as roupas que Enéias havia usado e os lençóis que havia compartilhado com ele. A inserção desse célebre verso enfatiza o sentimento de perda e a melancolia perante as relíquias de um passado que não retornará. Na porta de um sepulcro carregada por dois anjos ou gênios alados, porém, lê-se a inscrição *Cognosce Te*, isto é, "conhece-te a ti mesmo". A frase alude, naturalmente, ao célebre aforisma grego. De acordo com Sylvie Deswarte-Rosa, porém, ela faz referência igualmente a uma famosa carta que Petrarca envia a Giovanni Colonna, na qual comenta que Roma voltaria a ser o que era se pudesse conhecer-se a si mesma:

Hoje, quem é mais ignorante das coisas romanas do que os cidadãos romanos? Seguro digo: em nenhum lugar Roma é menos conhecida do que em Roma. Não lamento somente a ignorância – no entanto, o quê é pior que a ignorância? – mas a fuga e exílio de muitas virtudes. Pois quem pode duvidar que Roma ressuscitaria de imediato se começasse a conhecer-se a si mesma? (DESWARTE-ROSA, 1992, p. 73, tradução nossa).

6

Cf. N. DACOS, *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*. Roma: Donzelli, 1995.

De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre  
a representação da vanitas na cultura ocidental  
Maria Berbara

Essa inscrição, portanto, abre a porta para uma via de superação intelectual, não espiritual, da morte, via essa que remonta, por sua vez, ao *non omnis moriar* (“não morro inteiramente”) horaciano. Em sua célebre ode, Horácio afirma que, através da realização de sua obra, é possível superar, ao menos parcialmente, a morte:

Mais perene que o bronze um monumento ergui, mais alto e régio que as pirâmides, nem o roer da chuva nem a fúria de Áquilo o tocarão, tampouco o tempo ou a série de anos. Imortal em grande parte, a morte só de pouco de mim se apossará. Que eu semprenovo, acrescido em louvor, hei de crescer enquanto ao Capitólio suba o sumo sacerdote e a calada vestal. (Horácio, *Odes*, III, 30. Tradução de Haroldo de Campos, publicado em MARTINS, 2010)

Essa mesma ideia aparece em uma das estampas publicadas na *Fabrica* de Vesalius (1543), na qual se vê um esqueleto apoiado sobre uma sepultura onde é possível ler a inscrição *Vivitur ingenio, caetera mortis erunt*, isto é, “vive-se pelo engenho, todo o resto é mortal”.<sup>7</sup> O engenho, e somente ele, tem a capacidade de dar continuidade à vida mesmo depois da morte.

Se nessa estampa, portanto, o esqueleto aparece associado a uma nota de otimismo, em muitas outras obras deste mesmo período representa, com frequência de modo assustador, a ameaça da morte e, pior, dos horrores que espreitam a alma daqueles que, inconsequentes, entregam-se aos prazeres mundanos. Uma das mais conhecidas vertentes da *vanitas*, de fato, contrasta a morte, concebida quase sempre como um horrível esqueleto, com uma jovem mulher. Nessas imagens, a *vanitas* se vincula a outro conceito, qual seja, o *memento mori*, isto é, “lembra-te da morte” – uma admoestação àqueles que se entregam às delícias da existência terrena ao invés de se dedicarem à meditação e oração.

7

Cf. o artigo “*Vivitur ingenio, caetera mortis erunt*”: Andreas Vesalius e a representação da melancolia e da *vanitas* no século XVI europeu (BERBARA, 2014).

De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre  
a representação da vanitas na cultura ocidental  
Maria Berbara



Figura 5 :: Dürer, Morte e a Donzela

Fonte :: Disponível em: <<http://www.wga.hu/art/d/durer/2/13/1/020.jpg>>

Acesso em: 7 de jul. 2018.

Representações da “Morte e a Donzela” foram particularmente frequentes no círculo de Nuremberg na primeira metade do século XVI: o confronto alegórico entre o amor erótico e a morte, de fato, foi e é amplamente difundido por gravuras de Dürer (figura 5). Baldung Grien, seu discípulo, sem dúvida, inspira-se nessas gravuras ao produzir seus célebres óleos representando a morte e a donzela, ou a morte e Eva. Na clara tradição do *memento mori*, essas gravuras e pinturas associam o amor, o tempo e a morte, personificada, a partir do início do Quinhentos, por um esqueleto segurando ou apontando uma ampulheta<sup>8</sup>. A partir da trajetória düreriana

8

Como observa Van Marle, “a ideia de representar a morte através de um esqueleto parece tão lógica que se pergunta porquê os primeiros exemplos aparecem somente em uma época tão tardia – isto é, os séculos XIV e XV. É somente na primeira metade do Quinhentos, porém, que a representação da morte como um esqueleto e de cadáveres em decomposição torna-se realmente frequente, sobretudo na França, Alemanha e norte da Itália” (VAN MARLE, 1931-1932, v. 2, p. 361 e seg., tradução nossa).

De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre  
a representação da vanitas na cultura ocidental  
Maria Berbara

– o encontro entre a morte e o cavaleiro, a morte e o casal – Baldung Grien recupera a antiga iconografia do encontro entre a morte e a donzela, fundindo-o ao das três idades do homem. Em fantásticos desenhos e telas, o clássico encontro entre Eros e Thanatos forma em Baldung acordes que conjugam erotismo e terror, ironia e beleza clássica. Contrariamente a Dürer, Grien cria figuras nuas extraindo elementos tanto da iconografia tradicional de Eva como da *vanitas* renascentista, gerando imagens nas quais o erótico e o necrótico se tensionam em equilíbrio instável (figura 6). Francisco de Holanda, já citado, leva essa tradição ao ápice criando a imagem de uma Vênus que é, ela própria, um cadáver; em uma aquarela que formava parte de seu álbum *Imagens das Idades do Mundo*, Holanda figura-a não mais sendo assombrada pela morte, mas fundida a ela (figura 7). Séculos depois, poetas como Baudelaire e Edgar Allan Poe retomariam esse terrível oxímoro visual.



Figura 6 :: Baldung Grien, Eva, a serpente e a morte, 1510-1520  
Fonte :: Disponível em <<http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>>  
Acesso em: 7 jul. 2018.



Figura 7 :: Francisco de Holanda, Imagens das Idades do Mundo

Fonte :: Biblioteca Digital Hispânica

De Aetatibus Mundi Imagines - Francisco de Holanda (1517-1584) - Dibujos,  
grabados y fotografías - 1545

Mas o esqueleto ou, mais comumente nesse caso, o crânio, pode também ser representado, embora na mesma esteira espiritual, de modo mais suave na iconografia cristã vinculada à morte. Em muitas representações de santos, o crânio aparece como instrumento de mediação no processo de meditação. Pense-se, por exemplo, no São Francisco de Caravaggio (figura 8), o de Zurbarán, ou na Madalena de Domenico Fetti, entre tantos e tantos exemplos. Sobretudo durante a assim chamada Contrarreforma, teólogos e tratadistas – como, por exemplo, Santo Inácio de Loyola – aconselhavam continuamente o fiel a meditar de forma constante sobre a morte e, nesse sentido, a ter em seu poder objetos, como uma caveira, como permanente recordatório. Os jesuítas, de fato, usavam o pensamento sobre a morte como um escudo contra a tentação das paixões. Nas artes visuais, isso se reflete em uma miríade de obras que representam incansavelmente a morte, seus atributos e suas consequências.



Figura 8 :: Caravaggio, São Francisco, 1606

Fonte :: Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Saint\\_Francis\\_in\\_Prayer\\_\(Caravaggio\)#/media/File:CaravaggioFrancisPrayer.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Francis_in_Prayer_(Caravaggio)#/media/File:CaravaggioFrancisPrayer.jpg)> Acesso em: 7 jul. 2018.

Se, ao longo do assim chamado período contrarreformístico – isto é, de meados do século XVI ao XVII – a recordação da morte poderia assumir um caráter admoestatório e exortativo da prevalência da via espiritual sobre a mundana, durante o Renascimento italiano surgiam com frequência reflexões de outra ordem sobre a passagem inexorável do tempo. Pinturas como o *Col tempo* de Giorgione (figura 9) ou as *Três Idades* do jovem Tiziano, por exemplo, afastam-se igualmente da brutal veia macabra que permeia a obra de artistas contemporâneos nórdicos como os supracitados Beham e Baldung Grien. Nelas, o tempo, a velhice, a transitoriedade, parecem ecoar os melancólicos versos de Petrarca – *Cosa bela e mortal passa e non dura*, isto é, “o belo e o mortal passa e não dura” – ou Lorenzo Magnifico – *Quant'è bella giovinezza, che si fugge tuttavia! chi vuol esser lieto, sia: di doman non c'è certezza* – “Como é bela a juventude, que, contudo, foge. Quem quiser ser alegre, que o seja: do amanhã nada se sabe” –, nos quais o lamento pela perda da juventude e da beleza assume tons mais melancólicos que repreensivos, mais tristes que assustadores, aproximando-os, de certa forma, ao *carpe diem* latino.

De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre  
a representação da vanitas na cultura ocidental  
Maria Berbara



Figura 9 :: Giorgione, *Col tempo*, 1505

Fonte :: Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Col\\_tempo\\_by\\_Giorgione.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Col_tempo_by_Giorgione.jpg)> Acesso em: 7 jul. 2018.

Nessa mesma vertente, encontram-se as obras literárias e visuais alusivas ao tema do *ubi sunt* e *Roma quanta fuit* mencionados acima, nas quais não tanto se busca aludir aos perigos da preferência pelos bens e realizações terrenas quanto se expressa a melancolia diante do fim de tanta grandeza. Por outro lado, em algumas obras as ruínas assumem um caráter didático, uma vez que simbolizam a vaidade mesmo das maiores realizações do homem. Muito mais tarde, nos séculos XVIII e XIX, o motivo das ruínas ressurgiria em toda a sua força poética no pincel de artistas como Hubert Robert ou Heinrich Füssli, sobre os quais se falará mais adiante.

Como dito no início deste texto, o tema da *vanitas* se associou, frequentemente, à representação de naturezas-mortas na primeira época moderna; essas imagens proliferaram, sobretudo, nos Países Baixos, onde, moldada pelo calvinismo, a louvação da austeridade e simplicidade revestiu-se de enorme significado religioso. Roupas elegantes, joias, perfumes, mas também objetos científicos ou livros – simbolizando a vaidade intelectual – apareciam como representações do mundano, do excessivo e do transitório. Um excelente exemplo deste tipo de pintura é o *Auto-Retrato*

De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre  
a representação da vanitas na cultura ocidental  
Maria Berbara

com símbolos da vanitas de David Bailly (figura 10), completado em Leiden em 1651. O artista se autorrepresenta diante de uma mesa na qual se reúnem praticamente todas as modalidades de símbolos da vanitas: colares de pérolas, uma caveira, livros, obras de arte, uma ampulheta, bolhas de sabão, instrumentos musicais... Como se fosse pouco, Bailly ainda escreveu, em uma folha de papel à direita da composição, a frase *vanitas vanit[at]um omnia vanitas*, que, como se disse acima, provém dos Salmos e dá origem ao gênero que aqui tratamos. O artista, contando sessenta e seis anos por ocasião da finalização desta obra, representou a si mesmo como era quando jovem, ao mesmo tempo em que com a mão esquerda, segura um retrato no qual aparece com sua atual aparência. Atrás deste retrato, vê-se o de sua mulher, também quando jovem, enquanto que, na parede ao fundo, Bailly a representou em tons grises, aludindo ao fato de que, no momento em que realiza a obra, ela já havia morrido, vitimada por uma epidemia de peste; o São Sebastião esculpido que aparece entre essa fantasmagórica imagem e as flores decaídas alude, certamente, à peste, uma vez que o santo era considerado o patrono dos apestados. Através desse jogo de imagens e tempos, portanto, Bailly enfatiza, uma vez mais, a transitoriedade da juventude e da vida, a impermanência dos bens terrenos e da beleza, as limitações das capacidades do homem e a inexorabilidade do seu destino.



Figura 10 :: David Bailly, *Auto-Retrato com símbolos da vanitas*, 1651

Fonte :: Disponível em: <[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0d/David\\_Bailly\\_Vanitas1651.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0d/David_Bailly_Vanitas1651.jpg)> Acesso em: 7 jul. 2018.



De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre  
a representação da vanitas na cultura ocidental  
Maria Berbara

O tema da *vanitas* vinculado à representação de naturezas-mortas reaparece muitas vezes na pintura holandesa do século XVII; pense-se, para que fiquemos somente em um par de exemplos, na *vanitas* de Harmen Steenwyck, na qual se reúnem uma caveira, um cronômetro, livros, instrumentos musicais, uma concha – símbolo do luxo e do fascínio do exótico – sedas, entre outros, e na desconcertante composição de Pieter Claesz, na qual o artista representa a si próprio refletido em um globo ao lado de outros típicos objetos associados à *vanitas*, como, por exemplo, um violino, uma caveira, um candelabro com uma vela apagada.<sup>9</sup> O copo, virado e vazio, parece querer simbolizar o fim dos prazeres terrenos.

O assim chamado romantismo manifestou uma sensibilidade profunda para o tema da passagem do tempo. Durante a segunda metade do século XVIII, proliferam na Europa representações de ruínas da antiguidade clássica – sobretudo romana – impregnadas de melancolia e lirismo. A propósito das obras de um dos mais notórios expoentes dessa corrente, Hubert Robert, Diderot escreveu em 1767:

Senhor Robert, não sabe por que as ruínas me causam tanta alegria. Quero dizer-lhe o que me ocorre, nesse momento, a esse respeito... tudo desaparece, tudo desmorona, tudo passa... somente o tempo permanece... como é antigo este mundo! Deambulo entre duas eternidades... O que é minha existência em comparação com essa rocha que se dobra sobre si mesma? (DIDEROT, 1876, p. 229 apud BIALOSTOCKI, 1973, p. 225, nota 114)<sup>10</sup>

Já no Renascimento, as ruínas não possuíam, necessariamente, um significado histórico ou pictórico, mas, antes, simbólico: em representações na Natividade, por exemplo, era comum figurar o estábulo em que a virgem amamentava o filho como um cenário em ruínas. Nesse caso, as ruínas aludiam ao fim do paganismo, anunciado pelo nascimento de Cristo. As ruínas de pintores como Hubert Robert, Giovanni Paolo Panini, Julien David Le Roy ou Robert Sayer – para que fiquemos apenas em alguns exemplos –, por outro lado, parecem exprimir a melancolia perante o inescapável fim de todas as realizações humanas: a gloriosa Roma não sucumbiu aos seus inimigos políticos e militares, mas sim ao silencioso tempo. Talvez poucas obras tenham expressado melhor esse sentimento do que o célebre desenho

9

Claesz é autor de diversas representações da *vanitas*. A obra aqui referida se encontra atualmente conservada no Germanisches Nationalmuseum de Nurembergue.

10

Para a representação de ruínas nesse período cf. o artigo de C. Ungreanu “Capriccio all’antica. Shaping the ruin in the age of Enlightenment”, publicado em *Rev. Roum. Hist. Art, Série Beaux-Arts*, XLIX, 2012, p. 83-99. Na página 84, o autor cita a mesma passagem de Diderot aqui referida.

De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre  
a representação da vanitas na cultura ocidental  
Maria Berbara

de Johann Heinrich Füssli representando um artista diante de fragmentos do Colosso de Constantino (figura 11). Na típica atitude dos melancólicos – apoiando a cabeça na mão esquerda – o artista parece lamentar suas próprias limitações, ao se comparar tanto com a grandeza da antiguidade romana quanto com a derrota definitiva desta última perante o tempo, que tudo consome e arruína.



Figura 11 :: Johann Heinrich Füssli, O artista comovido pela grandeza dos fragmentos antigos, 1778.

Fonte :: Disponível em: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/1463>>

Acesso em: 7 jul. 2018.

No século XIX, o crânio reaparece como atributo do herói melancólico – como, por exemplo, em *Artista em seu Estúdio*, de Géricault. Não se trata, aqui, apenas de uma referência ao estudo da anatomia, necessário à formação do artista, mas de um símbolo da imortalidade do gênio e de uma alusão à morte do jovem artista – como Byron, Keats, Shelley, ou, ironicamente, o próprio Géricault, que morreria aos 32 anos.

Grandes mestres da literatura oitocentista, como Baudelaire e Edgar Allan Poe, escreveriam sobre a transitoriedade da vida e do amor, realçando a efemeridade da beleza física (recorde-se, por exemplo, o terrível poema “Uma Carniça”, de Baudelaire, no qual o poeta compara

De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre  
a representação da vanitas na cultura ocidental  
Maria Berbara

um animal putrefato à decomposição física da amada). O contraste entre a juventude e a fisicalidade da morte, que se cingira, durante o Renascimento, de conotações religiosas e morais, impregna-se, para esses autores, do mais absoluto horror. Assim como, antes, na aquarela de Francisco de Holanda, o erótico e o necrótico se fundem inteiramente: não apenas os bens terrenos ou a ambição intelectual são vãos, mas, também, o amor.

A iconografia da *vanitas* surge, com enorme força, nos anos 1980, como aparece em ao menos duas exposições dedicadas ao tema realizadas na primeira década do século XXI.<sup>11</sup> Andy Warhol e Damien Hirst voltam a conceder um protagonismo absoluto ao crânio; o primeiro parece querer apontar, através da repetição constante, que a morte se tornou um produto tão massificado quanto a sopa *Campbells* ou a Mona Lisa (figura 12), enquanto, décadas mais tarde, Hirst, em seu célebre *For the Love of God*, cobre um crânio autêntico com diamantes, aludindo aos vãos esforços humanos por disfarçar, com riquezas e luxo, a realidade ineludível da morte (figura 13).



Figura 12 :: Andy Warhol, Skull, 1976.

Fonte :: Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-skulls-ar00609>> Acesso em: 7 jul. 2018.

11

A saber, "Vanitas: Meditations on Life and Death in Contemporary Art" e "C'est la vie! Vanités de Caravage à Damien Hirst". A primeira foi realizada no Museu de Belas Artes de Virgínia (EUA) em 2000, e a segunda, no Museu Maillol de Paris, em 2010.



Figura 13 :: Damien Hirst, For the Love of God, 2007.

Fonte :: Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/For\\_the\\_Love\\_of\\_God](https://en.wikipedia.org/wiki/For_the_Love_of_God)>

Acesso em: 7 jul. 2018.

Outros artistas contemporâneos trataram de modo complexo a *vanitas* e sua tradição pictórica. Em uma fotografia de Joel-Peter Witkin, de 2007, uma jovem mulher, reclinada ao modo de uma Vênus, exhibe sem pudor sua gloriosa nudez; suas mãos, enluvadas, seguram uma pluma e um espelho, tradicional símbolo da *vanitas*. Sete cabeças decapitadas em estado avançado de putrefação rodeiam a personagem para quem parecem de todo alheias (figura 14). Witkin retoma, claro está, o antigo tema da morte e a donzela, construindo, a partir de uma série de referências à iconografia cristã dos séculos anteriores, uma nova e potente imagem cujo título – *ars moriendi* – não deixa margem de dúvidas acerca de suas fontes pictóricas: a arte de bem morrer. *Ars moriendi* é o título de um livro publicado na primeira metade do século XV no qual são elencados preceitos e instruções sobre o “bom morrer”. As xilogravuras desse livro, largamente difundidas na Europa, influenciaram por sua vez diversos artistas que criaram representações da morte ou do ato de morrer.

De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre  
a representação da vanitas na cultura ocidental  
Maria Berbara



Figura 14 :: Joel-Peter Witkin, *Ars Moriendi*, 2007

Fonte :: Disponível em: <<http://www.co-mag.net/2008/ars-moriendi-joel-peter-witkin/>> Acesso em: 7 jul. 2018.

Em 1988, o fotógrafo estadunidense Robert Mapplethorpe, então debilitado pela AIDS, retratou a si mesmo de forma frontal, sobre um fundo escuro, segurando um bastão ao fim do qual aparece uma representação da caveira (figura 15). Mapplethorpe faleceria em 1989, cerca de um ano depois da realização desse autorretrato. O tema da *vanitas* aparecera em prévios momentos da trajetória de Mapplethorpe; em 2007, inclusive, abriu-se na Espanha a mostra *Vanitas de Robert Mapplethorpe*, na qual se assinala a forma como os antigos *topoi* vinculados à transitoriedade da vida permeiam algumas de suas obras.

De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre  
a representação da vanitas na cultura ocidental  
Maria Berbara

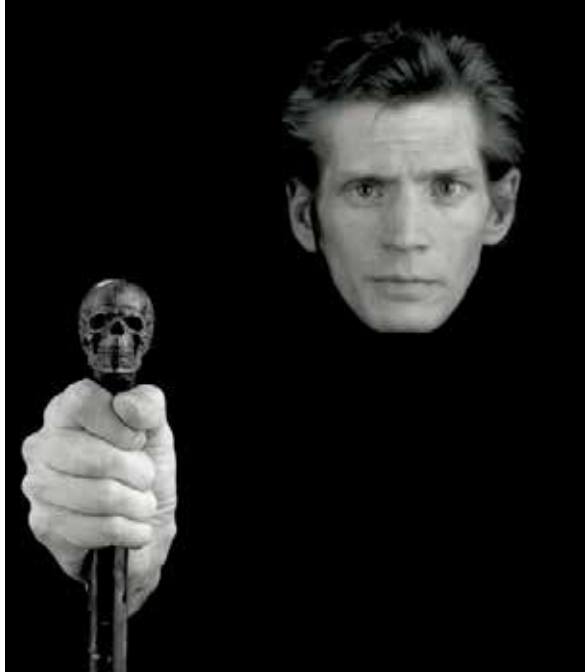


Figura 15 :: Robert Mapplethorpe, Auto-retrato, 1988

Fonte :: Disponível em: <<https://mondomoda.files.wordpress.com/2014/03/robert-mapplethorpe-auto-retrato-1988.jpg>> Acesso em: 7 jul. 2018.

Quais novos significados assume a *vanitas* na contemporaneidade? O que evoca? Quais são as suas conotações? De acordo com os curadores da exposição *C'est la vie! Vanités de Caravage à Damien Hirst*, o revival da *vanitas* se relaciona a três questões fundamentais: o surgimento da AIDS, que parece ecoar o terror das grandes pestes; as guerras genocidas do século XX, fotografadas, filmadas e expostas em todo o seu horror e; finalmente, o catastrofismo ecologista, com sua ameaça constante do fim. Obras como a de Warhol, por sua vez, parecem redefinir a morte como um fenômeno midiático, reduzindo-a a um elemento a mais da corrente consumista.

Em todas essas leituras ressoam noções de culpa e castigo; aos enfermos de AIDS, acusa-se de adoecer em virtude dos seus próprios "excessos e desvios"; às guerras são associadas à cobiça e à loucura humana, assim como ao colapso ambiental. A contemporaneidade se vê inundada de filmes sobre o fim do mundo e da humanidade; do refinado *Melancolia*, de Lars von Trier, aos *blockbusters* como *A Lenda* (2012) ou *Procura-se um*

De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre  
a representação da vanitas na cultura ocidental  
Maria Berbara

*Amigo para o Fim do Mundo*, vemo-nos rodeados por imagens de ruínas, catástrofes e explosões derradeiras. Nessas manifestações artísticas, com frequência, reverberam elementos retóricos e visuais pertencentes à tradição da *vanitas*, com seus acenos à transitoriedade da vida, à inelutabilidade do fim e aos erros em que se incorre por vaidade e inconsequência. Artistas, de modo mais ou menos consciente, seguem recebendo e reelaborando, de distintas maneiras – aceitação, resistência, resignificação etc. – a secular tradição da *vanitas* e suas variantes.

### Referências:

ACHCAR, F. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994.

BIALOSTOCKI, J. Arte y Vanitas. In: BIALOSTOCKI, J. *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona: Barral, 1973. p. 185-226.

BERBARA, M. *Vivitur ingenio, caetera mortis erunt: Andreas Vesalius e a representação da melancolia e da vanitas no século XVI europeu. Anamorfose*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 21-35, 2014.

DACOS, N. *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*. Roma: Donzelli, 1995.

DESWARTE-ROSA, S. *Ideias e Imagens em Portugal na época dos Descobrimentos. Francisco de Holanda e a teoria da arte*. Lisboa: Difel, 1992, p. 73. A tradução da carta é nossa.

DIDEROT, D. *Oeuvres complètes*, vol. XI. Paris: Garnier, 1876 apud BIALOSTOCKI, 1973.

MARTINS, Paulo (Org.). *Antologia de poetas gregos e latinos*. 3. ed. São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2010. Disponível em: <[http://www.usp.br/iac/Textos/apl\\_2010.pdf](http://www.usp.br/iac/Textos/apl_2010.pdf)>. Acesso em: 7 jul. 2018.

De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre  
a representação da vanitas na cultura ocidental  
Maria Berbara

O LIVRO de Catulo. Tradução, Introdução e Notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996. Disponível em: < <https://books.google.com.br/books?id=e9x9ZaBiJoC&pg=PA165&dq=catulo+vivamos+l%C3%A9sbia+campos&hl=en&sa=X&ved=0ahUKewjPoOTpgovcAhXKhpAKHcBrAPoQ6AEIjAA#v=onepage&q=catulo%20vivamos%20l%C3%A9sbia%20campos&f=false>>.

UNGUREANU, C. Capriccio all'antica. Shaping the ruin in the age of Enlightenment. *Rev. Roum. Hist. Art, Série Beaux-Arts*, XLIX, 2012. p. 83-99.

VAN MARLE, R. *Iconographie de l'art profane au moyen-âge et à la renaissance*. Haia: M. Nijhoff, 1931-1932. v. 2.

VIVES-FERRANDIZ-SÁNCHEZ, L. *Vanitas: Retórica visual de la Mirada*. Madri: Ediciones Encuentro, 2011.

Recebido em 29/06/2017

Aprovado em 17/10/2017