

A imagem retórica cristã e a contemporaneidade: um estudo das representações do pecado capital da avareza

André Monteiro de Barros Dorigo¹

Resumo: Esta comunicação tem o objetivo de trazer uma discussão acerca da presença da imagem retórica cristã nos dias atuais. Serão analisadas representações da avareza, um dos sete pecados capitais, a partir de imagens do período Barroco e da contemporaneidade. No primeiro caso, uma pintura holandesa e uma gravura da obra *Iconologia* de Cesare Ripa. No segundo, duas fotografias armazenadas no *iStockphoto*, um banco de imagens estabelecido na internet, o qual disponibiliza arquivos de alta qualidade a um baixo custo.

Palavras-chave: pecado, imagem, intertextualidade

Abstract: This communication aims to discuss the presence of christian rhetoric image nowadays. Representations of avarice, one of the seven deadly sins, will be analysed from images of Baroque and contemporary period. In the first case, a dutch painting and an engraving of the *Iconology* of Cesare Ripa. In the second, two photos stored at *iStockphoto*, an image bank established on the internet, which provides high-quality files at a low cost.

Key-words: sin, image, intertextuality

1. Introdução

A presença da imagem sempre foi recorrente na história ocidental. Como afirma o historiador Jean-Claude Schmitt, seria um erro considerar que só recentemente ingressou-se na chamada civilização da imagem. Para ele, seria esquecer que há muito ela está situada no centro dos modos de pensar e agir da cultura ocidental, “por suas ligações com as civilizações antigas e mais ainda com o cristianismo medieval e seu velho apego à representação antropomorfa.” (SCHMITT, 2007, p.11.) No entanto, Schmitt pondera que a partir do surgimento das modernas técnicas de registro e reprodução de imagens, como a fotografia e o cinema, muito se modificou em termos de percepção visual e de referências culturais. Houve um grande impacto proporcionado pela publicidade na vida das pessoas e, mais recentemente, com o advento da imagem digital e da internet, ainda não se poder ter uma clara noção do quanto tais novidades afetam as nossas vidas.

¹ Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: andre.dorigo@yahoo.com.br

Esta comunicação, que faz parte da minha pesquisa de tese em artes visuais, se originou de uma inquietação a respeito da permanência das imagens retóricas nos dias de hoje — mais especificamente as que apresentam figuras humanas as quais transmitem mensagens. Como afirma o escritor Juan-Eduardo Cirlot, o ato de personificar tem origens no pensamento mítico e, desde a Pré-história até o Cristianismo, foi de fundamental importância na criação e fixação de conceitos abstratos. Segundo o autor, personificar “constitui uma síntese do animismo e da visão antropomórfica no mundo” (CIRLOT, 1984, p. 460). Assim sendo, como essas imagens personificadas se configuraram de modo a narrar um conteúdo textual e como interpretar as suas mensagens nos dias atuais? De modo a abordar tais questões, serão analisadas imagens da avareza a partir de uma pintura e da obra *Iconologia* de Cesare Ripa, representantes da tradição emblemática e do *iStockphoto*, um banco de fotografias digitais estabelecido na internet, que disponibiliza imagens de alta qualidade a um baixo custo.

2. Retórica, pecado e imagem

Entende-se por retórica o conjunto de regras as quais determinam como a linguagem deve ser utilizada com a intenção de persuadir ou influenciar. Na Antiguidade, ainda que muitos pensadores tenham se voltado para o tema da retórica, foi com Aristóteles (384-322 a.C.) que a mesma adquiriu uma fundamentação teórica. A persuasão em um discurso pode ser conseguida, por exemplo, com apelos emocionais ao público ouvinte pelo uso de figuras de linguagem, como metáforas e alegorias. No entanto, essas figuras também podem ser entendidas como imagens retóricas, as quais representam conceitos abstratos, como ideias filosóficas e morais. Para Aristóteles, a arte é uma representação sensível do mundo visível e teria como importância cumprir finalidades morais, representando a diferença entre o bem e o mal. Na epopéia, por exemplo, são apresentados os grandes feitos heróicos. No entanto, a arte também pode educar através dos exemplos negativos como na comédia, ao representar o feio e o grotesco (LOSADA, 2011, p.15). Ainda segundo o filósofo, existem dois tipos de virtude: a intelectual, cujo objetivo é o conhecimento, e a moral. Ao contrário da primeira, que requer disciplina e estudo, a segunda é adquirida pelo hábito. A virtude moral nunca se encontra nos extremos de uma conduta, mas sim no seu meio-termo, pois a prudência é a base de todas as demais virtudes. No entanto, a falta ou o excesso conduzem necessariamente ao vício. Por exemplo, o covarde tem uma deficiência de atitude. Já quem age impulsivamente, sem prever as consequências, tem uma conduta temerária. A virtude neste caso é a coragem, pois se encontra entre a covardia e a temeridade (SILVA, 1998, p.131).

Na tradição judaico-cristã, certos tipos de comportamento são caracterizados como violações às leis de Deus. A palavra pecado vem do verbo latino *peccare*, que significa cometer uma falta. O pecador vive de acordo com os seus impulsos, ou seja, segundo a carne, por desconhecer a lei divina. Nos escritos do apóstolo Paulo (c. 5 – 67 d.C), há diversos trechos os quais tratam da relação entre a lei divina e o pecado, como na epístola aos Romanos: “Que diremos, pois? É a lei pecado? De modo nenhum. Mas eu não teria conhecido o pecado, senão por intermédio da lei; pois não teria eu conhecido a cobiça, se a lei não dissesse: não cobiçarás” (ROMANOS 7:7). Na primeira carta aos Coríntios, há aconselhamentos aos fiéis sobre os comportamentos condenáveis: “Mas agora vos escrevo que não vos associeis com alguém que, dizendo-se irmão, for impuro, ou avarento, ou idólatra, ou maldizente, ou beberão, ou roubador; com esse tal nem comais.” (1 CORÍNTIOS 5:11).

Ainda que a concepção de pecado esteja presente em outras religiões, como o judaísmo e o islamismo, a lista com os sete pecados são uma exclusividade do catolicismo. Alguns desses pecados já foram considerados enfermidades pelos antigos gregos, como a melancolia, por exemplo. No século 4 da era cristã, o monge Evágrio do Ponto (c.346 - c.400) elaborou uma lista com oito doenças espirituais que afligiam o corpo humano, a qual chegou à época de Gregório Magno (540 - 604). No entanto, tendo por base as epístolas de Paulo, aquele papa definiu como sete os pecados capitais. No século 13, Tomás de Aquino (1225-1274) incluiu a listagem na obra *Suma Teológica*, dando consolidação teórica aos sete pecados capitais. São eles: vaidade, avareza, inveja, ira, luxúria, gula e acídia — a qual ficou conhecida posteriormente por preguiça. A relação entre a virtude e o pecado e a conjunção entre a cultura greco-romana e a cristã é verificada na *Comédia* do poeta Dante Alighieri (1265-1321). Para alguns estudiosos, a obra pode ser comparada à *Suma Teológica* e mesmo interpretada como a representação poética da estrutura conceitual criada por Aquino (RICCI, 1998, p. 204). A influência clássica está presente logo no título da obra, baseado nos preceitos da *Poética* de Aristóteles, definido pelo autor como “o mestre de todo o homem de saber” (ALIGHIERI apud DISTANTE, 1998, p.8.). Na *Comédia*, o Purgatório é descrito como uma montanha contornada por sete terraços, cada um equivalente a um pecado capital, sendo o seu cume o Paraíso.

Se a lista dos sete pecados capitais foi definida por expoentes da Igreja Católica, como o papa Gregório Magno e Tomás de Aquino, a relação entre o pecado e a imagem é basilar na tradição cristã. A soberba, por exemplo, está relacionada ao pecado original, proveniente do

desejo humano de ver e experimentar o conhecimento. Mesmo que tenha sido proibido por Deus, Eva e Adão comem a maçã da árvore do conhecimento: “Porque Deus sabe que no dia em que dele comerdes se vos abrirão os olhos, e como Deus, sereis conhecedores do bem e do mal” (GÊNESIS 3:5). O homem, o qual foi criado à imagem de Deus, é expulso do paraíso depois de pecar e passa a habitar o mundo terreno. Por conta dessa falta, o homem se encontra em “estado de dessemelhança” (LADNER apud SCHMITT, op.cit., p.13) com o seu Criador, conforme observa Jean-Claude Schmitt.

Desde aí a questão da imagem se encontra inscrita no drama da história da humanidade, pontuada pela Queda (quer dizer, a perda da *similitudo* entre o homem e Deus) pela Encarnação e pelo sacrifício redentor do Filho de Deus, e no fim dos tempos pela Ressurreição dos mortos e o Juízo final. (SCHMITT, op.cit., p.13)

O cristianismo é a religião do Verbo encarnado, ou seja, da palavra divina que se manifesta de forma corporal, como ocorreu com Cristo. Essa relação entre texto e imagem está expressa no Evangelho segundo João, “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus” (JOÃO 1:1). Depois o texto se fez imagem: “E o Verbo se fez carne, e habitou entre nós, cheio de graça e de verdade.” (JOÃO 1:14). O texto bíblico é uma grande narrativa que engloba toda a história humana, entendida como uma trajetória que visa à restituição da imagem perdida no momento da Queda. De um primeiro sentido — semelhança do homem com Deus —, a imagem passa a significar a mediação entre o homem e o divino, como ocorreu ao longo da Idade Média. Como define Schmitt “a função dessas imagens é dar significado ao drama escatológico, marcando suas etapas” (SCHMITT, op.cit., p.16). Assim sendo, as imagens sacras figuram as passagens bíblicas e, além de narrativas, são persuasivas, pois serviam de orientação aos pecadores na busca pela salvação de suas almas.

3. A moral pela imagem

A partir do século 15, por influência do pensamento aristotélico, cresce a importância da alegoria como a materialização pela imagem de um conceito ou pensamento. Essa importância também foi impulsionada com disseminação dos chamados livros de emblema no século 16. O primeiro deles foi obra *Hieroglyphica*, do egípcio do século V, Harapolo. Sua primeira impressão ocorreu em 1505, ainda sem imagens, mas a partir de 1543, seu texto vinha acompanhado de figuras. Tal obra teria influenciado o jurista Andrea Alciati (1492-1550) a publicar o livro *Emblematum Liber*, em 1531 e, posteriormente, o escritor Cesare Ripa (1555-1622) a lançar a *Iconologia*, em 1593. Essas três obras, mesmo com conteúdos textuais distintos, ultrapassaram as limitações lingüísticas e foram disseminadas tanto na Europa quanto na América e serviram de modelo às práticas de representação dos artistas,

entre os séculos 16 e 18 (CAETANO, 2007, p. 85). No entanto, o que é emblema? De acordo com Houaiss e Koogan é uma figura simbólica que pode vir acompanhada de um breve texto explicativo, o qual representa uma corporação ou uma coletividade. O emblema é conhecido como armas quando representa um país e como brasão quando se refere à nobreza. (HOUAISS; KOOGAN, 1994, p. 300). Entre os séculos 15 e 18 a palavra emblema designava um conjunto constituído por três elementos. Em primeiro lugar, uma imagem enigmática, a figura, que seria considerada o corpo do emblema. Em segundo, a sua alma: o mote ou legenda, escrita em latim ou em língua vernácula, a qual ajudava a interpretar a imagem. Por fim um texto, em verso ou prosa, chamado epigrama. Este tinha a função de inter-relacionar o sentido dos elementos anteriores, ou seja, unir corpo e alma do emblema.

A obra *Iconologia* foi publicada em Roma sem imagens no ano de 1593. No entanto, em 1603, uma nova edição apresenta xilogravuras, as quais foram reimpressas em diversas edições seguintes. Na capa da edição inglesa de 1709 (*Iconology, or Moral Emblems*), consta que estão representadas “várias imagens de virtudes, vícios, paixões, artes, humores, elementos e seres celestiais” baseadas nos conhecimentos dos antigos egípcios, gregos, romanos e italianos modernos. Tratava-se, pois, de um manual organizado por ordem alfabética, com diversos conceitos, imagens e textos explicativos. Em cada ilustração havia sempre uma figura masculina ou feminina, apresentada com seus respectivos atributos, como tipo físico, vestes e objetos. A intenção de Ripa era representar conceitos abstratos a partir de figuras humanas, visto que “o homem era a medida de todas as coisas” e, além disso, a sua aparência exterior deveria medir as qualidades da sua alma. De acordo com o historiador Jean-Françoise Groulier, a análise das características de cada figura implica em um modelo interpretativo do pensamento renascentista. “A personificação se oferece ao olhar na medida em que aparece ao mesmo tempo como signo e figura a interpretar, e sendo ela mesma uma imagem cifrada, já pressupõe uma interpretação do mundo” (GROULIER, 2005, p. 23).

Segundo o tratadista Leon Battista Alberti, o corpo deixaria transparecer as qualidades da alma, de acordo com as suas formas e o seu movimento. A partir das retóricas visuais, os pintores deveriam conceber as figuras humanas relacionando suas características físicas às psicológicas e morais.

Existem alguns movimentos da alma chamados afeições, como a ira, a dor, a alegria e o medo, o desejo e outros semelhantes. Existem também os movimentos dos corpos. Os corpos se movimentam de várias maneiras: crescendo, decrescendo, adoecendo, sarando, mudando de um lugar para outro. Nós, pintores, no entanto, queremos mostrar os movimentos da alma por meio dos movimentos dos membros (ALBERTI, 1989, p. 116)

A personificação da avareza como uma mulher velha está presente na pintura holandês Paulus Moreelse (Figura 1). Há uma relação da velhice com a decadência não apenas física, mas também moral, por conta do comportamento mesquinho. Na obra, são representados uma idosa e um menino, sentados a uma mesa, com moedas espalhadas e uma vela acesa. Ela segura uma pequena bolsa junto ao peito com uma das mãos. Com a outra, pega um moeda e a coloca próximo ao fogo da vela. A mulher, portanto, estaria dando o mau exemplo de um vício para aquela criança.



Figura 1: Paulus Moreelse, Alegoria da Avareza, óleo sobre tela, 1621, 72 x 55 cm, coleção particular.

Figura 2: Avareza da Iconologia de Cesare Ripa, 1709. Disponível em: <<http://emblem.libraries.psu.edu>>

A avareza significa o apego excessivo às riquezas, sendo também sinônimo de mesquinhez e sovínice. Conforme a transcrição do texto de Cesare Ripa, que consta na edição da Iconologia de 1709, a avareza também é personificada em uma mulher idosa que segura uma bolsa. Ela tem uma aparência triste e decadente e sua dor é transparecida no gesto de colocar a mão na barriga. Na imagem correspondente ao texto, a dita mulher apresenta o ventre inchado, cuja forma é desproporcional ao restante de seu corpo. Segue a tradução livre do texto referente à Avareza da Iconologia:

Uma mulher velha, de aparência pálida, magra e triste. A dor faz com que ela coloque uma mão na barriga. Ela parece devorar com os olhos uma bolsa, a qual agarra na outra mão, sendo acompanhada apenas de um lobo faminto. Sua palidez vem de sua inveja, que a atormenta, por ver o seu vizinho mais rico do que ela. Seus olhos estão fixos em sua bolsa, sendo sua principal fonte de alegria. O lobo denota o humor voraz dos avarentos, que teriam outras posses adquiridas por bem ou por mal.

Na obra Iconologia, Ripa relaciona a palidez da mulher ao sentimento de inveja, pelo fato de desejar ser mais rica. É interessante observar que a palidez é um sintoma de doença,

que por sua vez é comumente relacionada à cor verde, por esta não ser a cor de uma pele saudável. Há a expressão “verde de inveja”, a qual pode ser interpretada como a consequência deste sentimento maléfico à saúde e à aparência da pessoa. A própria figura de Satã, por vezes, também é representada com a pele verde (TRESIDDER, 1997, p. 356). A bolsa da mulher seria a sua única fonte de alegria e, por conta disso, seus olhos se fixam intensamente nela. Os olhos podem simbolizar malefício, como ocorre nas expressões “mau-olhado” ou “olho gordo”, ligadas ao pecado capital da inveja. Na Idade Média, o mau-olhado era associado às práticas de feitiçaria, o qual era combatido com o uso de uma ferradura. Por fim, Ripa relaciona a mulher avarenta ao lobo faminto, o qual representa a voracidade dos avarentos. Nas sociedades cristãs, o lobo está comumente associado à astúcia e à ferocidade. É importante observar que o menino na pintura de Moreelse tem uma atitude suspeita. Ele sorri para a mulher e com a ponta dos dedos toca uma moeda que está sobre a mesa, como se sorratamente fosse roubá-la. Dessa forma ele age com a astúcia de um lobo.

O estudo de alegorias e emblemas é fundamental para a compreensão das manifestações artísticas entre os séculos 15 e 18. Como afirma a arquiteta Daniele Nunes Caetano, emblemas e alegorias são metáforas pictóricas, as quais validam um modelo hierárquico e disciplinador da sociedade construído pela estrutura de poder da época. Dessa forma, o trabalho dos artistas era determinado por padrões normativos externos. “A habilidade do artista reside em articular decorosamente a tradição, o emprego de *topoi* difundidos e os modelos retirados da história e da tratadística (...)” (CAETANO, op. cit., 75). O uso de modelos visuais servia como uma estratégia para atingir os mais diferentes tipos de público. Dessa forma, “a arte assume, como função, não só a divulgação das verdades da fé, através de exortações morais, mas a reprodução de modelos comportamentais previamente selecionados.” (CAETANO, op. cit., p. 79).

4. A remissão dos pecados

Com o advento da fotografia no século 19, vários aspectos da tradição artística ocidental foram colocados em questão, como a própria definição de arte e de artista. Como afirma o ensaísta e filósofo Walter Benjamin “pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho.” (BENJAMIN, 1994, p. 167). Para o também filósofo José Luiz Brea, a criação de um “aparelho de ver”, ou seja, de uma máquina capaz de captar e reproduzir de forma mecânica uma imagem constitui-se um verdadeiro acontecimento, o que fez mudar para sempre o nosso olhar. Dessa forma, o “olho técnico” modificou tanto a

maneira de se produzir imagens, quanto de contemplá-las. (BREA, 2010, p. 37). O embate com a imagem técnica leva os pintores a buscarem novas linguagens visuais, como ocorreu com o impressionismo, assim como a libertação dos cânones do academicismo.

Porém, tanto nas pinturas da tradição renascentista como nas fotografias, as imagens fixam um momento único, sendo a narrativa transmitida por representações de gestos e movimentos corporais dos personagens. Para alcançarem a eficácia na transmissão de mensagens em suas obras, os artistas buscavam dar veracidade às cenas como um recurso persuasivo. Como sustenta Arlindo Machado, a concepção da fotografia não poderia ser dissociada do código visual construído a partir da perspectiva linear renascentista, visto que nos dois casos há o objetivo de representar o mundo da forma que se considerava mais fidedigna à visão humana (MACHADO, 1984, PP. 68-69). Como afirma Martin Jay, o advento da fotografia foi encarado como uma ratificação do regime escópico da perspectiva, que por sua vez se identificava como sendo o da própria visão humana desde o século 15. No entanto, ainda nos anos 1840, os fotógrafos descobriram que podiam retocar as fotografias, ou mesmo combinar vários negativos para produzir uma nova imagem, o que foi apresentado ao grande público na Exposição Universal de Paris de 1855. (JAY, pp. 346-347). Como afirma a historiadora da arte Annateresa Fabris, muitos fotógrafos ansiavam por terem seus trabalhos reconhecidos como arte e enveredaram justamente pela tradição das pinturas alegóricas, das cenas de gênero e das naturezas-mortas (FABRIS, 2011, p.18). Exemplo disso são as obras de fotógrafos como Oscar Gustav Rejlander (1813-1875) e Henry Peach Robinson (1830-1901), os quais usavam desenhos para estruturar a composição de suas imagens e a técnica de combinar negativos sobrepostos sobre papel sensibilizado.

Se, ao longo do século 19, a fotografia alegórica buscou imitar a pintura acadêmica, ela, por sua vez, serviu de referência para a fotografia publicitária no século 20. Como afirma o escritor e crítico John Berger, a publicidade não apenas faz citações de grandes obras do passado. “A publicidade compreendeu, com efeito, a tradição da pintura a óleo de um modo mais completo do que a maioria dos historiadores da arte. (...) A publicidade depende, em grande escala, da linguagem da pintura a óleo” (BERGER, 1999, p.137). Sendo parte da cultura da sociedade de consumo, a publicidade tem como objetivo difundir através de imagens “a crença daquela sociedade nela mesma” (Ibid., p.141). O desenvolvimento da fotografia a cores, capaz de representar as texturas e as características dos objetos com grande verossimilhança, traduziu a linguagem acadêmica da pintura a óleo para os anúncios publicitários. Para o geógrafo David Harvey, inclusive, a publicidade é definida como “arte oficial do capitalismo”

(2008, p 65). Nesse sentido, segundo Walter Benjamin, a alegoria na era da reprodutibilidade técnica da imagem assume novo significado:

Na interpretação benjaminiana, a alegoria expressa um mundo saturado de objetos, decorrente da perda de estatutos e da degradação ontológica da arte advinda da negação ao sagrado e da consciente materialidade propiciada pela reprodutibilidade técnica. (CAETANO, op. cit., p. 85)

A linguagem alegórica permanece, por exemplo, nas fotografias dos chamados *microstocks*. Mas como eles podem ser definidos? São arquivos estabelecidos na internet, os quais comercializam imagens, vídeos ou mesmo músicas prontas para uso a um baixo custo. O primeiro deles, o *iStockphoto*, foi criado no ano 2000. Esses arquivos vêm adquirindo uma importância cada vez maior nos campos da arte, do design e da publicidade, como fonte de inspiração e base para os seus trabalhos. Há uma enorme diversidade de imagens disponíveis para serem adquiridas. No entanto, as de maior sucesso comercial são as que possuem figuras humanas e servem para muitos usos, ou seja, possuem características genéricas. Não é tão relevante onde ou quando são feitas, mas sim em quantos contextos diferentes elas podem ser empregadas. Para se procurar uma imagem nas páginas dos estoques, o primeiro passo é digitar uma palavra-chave no seu sistema de busca. Cada imagem estocada possui uma listagem própria de termos. Estes podem descrever as suas características — como as pessoas, o ambiente e os objetos apresentados na cena — ou são conceitos abstratos. Outra particularidade das fotografias de estoque é a utilização de atributos para caracterizar os personagens e as cenas, além do uso de expressões faciais. No segmento da moda, geralmente as modelos têm rostos belos e marcantes, que acentuam sua individualidade. No entanto, para as imagens de estoque, elas não podem ter a fisionomia muito destacada, pois devem ser reconhecidas pelos atributos que usam e não por suas personalidades. Quanto mais fácil é o reconhecimento de seus rostos, mais difícil é a sua reutilização em fotos. Esta situação é análoga ao que ocorria na época medieval, em que santos e personagens bíblicos ou mitológicos eram reconhecidos por seus atributos e não por sua fisionomia.

Na tradição católica, os pecadores são condenados por viverem de acordo com os seus impulsos, ou segundo a carne. Porém, na contemporaneidade, a moral religiosa pode ser apropriada e ganhar um novo significado. Como exemplo de fotografia de *microstock* e do pecado da avareza, pode-se citar a imagem intitulada Sete pecados capitais - avareza (Figura 3) de autoria do designer intitulado *mimic51*. Há uma jovem mulher sorrindo, postada de frente para o observador com as mãos abertas. Moedas douradas voam ao seu redor. Ela possui um colar e um anel como adereço. O fundo da imagem tem a cor dourada, assim como

as suas unhas. Na outra imagem, de autoria da fotógrafa Lise Gagne (Figura 4), outra mulher se deita sobre moedas espalhadas e as protege com as mãos. Seu olhar ameaçador parece querer afugentar quem se atreva a roubar seu dinheiro. A mulher é jovem, está maquiada e vestida com roupas sensuais. Assim sendo, nos dois casos analisados, a figura feminina é usada para personificar o vício, mas ao contrário do verificado na pintura de Morelsee e na representação da Iconologia, não há a relação da velhice e da decrepitude física com a decadência moral.



Figura 3: Seven sins – Greed. Disponível em <<http://portuguesbrasileiro.istockphoto.com/stock-photo-3864816-seven-sins-greed.php>> Acesso em 18 fev. 2011, 17:30.

Figura 4: Seven deadly sins – Greed. Disponível em: <<http://portugues.istockphoto.com/stock-photo-439355-seven-deadly-sins-greed.php>> Acesso em 18 fev. 2011, 17:30.

5. Considerações finais

Na pesquisa em história, o estudo de dois ou mais eventos pertencentes a um período, ou a épocas distintas, pode ser realizado através de uma abordagem comparativa. Desta forma, podem-se perceber contrastes e recorrências entre as manifestações artísticas produzidas a partir de contextos históricos distintos. A partir desta metodologia, foram observadas personificações da avareza a partir de uma pintura e da obra Iconologia de Cesare Ripa, representante da tradição renascentista e as imagens contemporâneas do *iStockphoto*. Apesar de pertencerem a épocas diferentes, ambos são catálogos de imagens que influenciaram ou ainda influenciam o trabalho de artistas e designers e têm como elemento fundamental imagens com figuras humanas, as quais representam conceitos abstratos.

Na Iconologia, percebe-se a forte influência do pensamento e da moral cristã. A figura da mulher é comumente usada como personificação dos vícios, conforme visto na avareza. Além disso, sua aparência é decadente, como sinal de sua personalidade corrompida. Já nas imagens retiradas do *iStockphoto* são visíveis os valores cultuados na sociedade ocidental contemporânea, como o resultado de um processo de laicização ocorrido na modernidade. A avareza como acumulação de dinheiro pode ser representada de uma forma positiva, como uma conquista. Inclusive, a figura da mulher jovem pode aparecer como uma vencedora.

Pode-se concluir que a obra *Iconologia*, de Cesare Ripa, que tanto contribuiu para a compreensão dos significados das obras do passado, ainda pode ser útil como base de comparação para o estudo da grande produção imagética contemporânea, como a apresentada no *iStockphoto*. Nos dois casos, a intertextualidade é fundamental, pois é a partir de palavras-chave que se pesquisam as imagens. No entanto, na *Iconologia*, é o significado (avareza) que determina o significante — a imagem. Já as fotografias de *microstock* são significantes, ou seja, podem construir diversos significados. Além disso, se o objetivo inicial dos *microstocks* é para fins publicitários, o uso de uma imagem adquirida pode ultrapassar esse primeiro intento. De acordo com o desejo do comprador, ela pode ser impressa, emoldurada, pendurada em um lugar de destaque e até mesmo ser situada como uma obra de arte.

6. Referências bibliográficas

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Campinas: Editora Unicamp, 1986.

BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

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

CAETANO, Daniele Nunes. O processo de produção imagético-retórico da alegoria. *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte, v.14, n.15, p. 71-88, dezembro, 2007.

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

DISTANTE, Carmelo. Prefácio. In: ALIGUIERI, Dante. *A Divina Comédia*. São Paulo: Editora 34, 1998.

FABRIS, Annateresa. A invenção da fotografia: repercussões sociais. In: FABRIS, Annateresa (Org.). Fotografia: usos e funções no século XIX. São Paulo: Edusp, 1991.

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

HARVEY, David. Condição pós-moderna. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

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

JAY, Martin. *Photo-unrealism: the contribution of the câmera to the crisis of ocularcentrism*. In: MELVILLE, Stephen; READINGS, Bill (Org.). *Vision and Textuality*. Durhan: Duke University Press.

LOSADA, Terezinha. A interpretação da imagem: subsídios para o ensino da arte. Rio de Janeiro: Mauad, FAPERJ, 2011.

MACHADO, Arlindo. A ilusão especular. São Paulo: Brasiliense, 1984.

RICCI, Ângelo. Dante: vida e obra. : In: São Tomás de Aquino e Dante Alighieri - Seleção de textos. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

RIPA, Cesare. *Iconology: or Moral Emblems*. London: P. Tempest; B. Motte, 1709. Disponível em <<http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripa0ii.htm>> Acesso em 14 Ago. 2012.

SCHMITT, Jean-Claude. O corpo das imagens: ensaio sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru: EDUSC, 2007.

TRESIDDER, Jack. O grande livro dos símbolos. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.