



AEDOS



Da acídia à preguiça:
um voo iconográfico sobre uma encruzilhada medieval

Marcos Schulz¹

Considerações preliminares

A ideia de “sete pecados capitais” é uma das formulações humanas mais interessantes para se pensar o modo singular com que cada presente rearticula os legados de seu passado. O modelo já conta quase dos mil anos e ainda é lembrado e utilizado. O catecismo da Igreja Católica não o descartou completamente, pois se trata já e ainda de uma tradição religiosa. Porém, basta analisarmos mais de perto os significados mais originais dessa classificação para se tornar inegável que perdeu sua força mobilizadora há muitos anos. É, de fato, entre os séculos XII e XVI que, sobretudo no Ocidente – ainda que não lhe dizendo unicamente respeito -, a doutrina dos sete pecados capitais ganharia espaço maior no imaginário coletivo, e ocorre em paralelo ao frenesi representacional e imagético que toma conta das Igrejas na época, motivo pelo qual uma análise dessas matérias em diacronia não pode descartar elementos iconográficos – os verdadeiros responsáveis pelo sucesso do modelo setenário, uma vez que a Igreja o substituiu oficialmente por outras formas de classificação de pecados a partir do século XIII. Mas vejamos rapidamente como surge essa ideia.

A historicidade de uma ideia

Evagrio Pontico, por volta do ano 375, foge de Constantinopla e se refugia num mosteiro no deserto do Egito. Lá, ele elabora uma lista das tentações para a alma humana. As principais são oito, entre elas a *acídia* e a *tristitia*.

Já Prudêncio, poeta do século IV, e João Cassiano, eremita considerado um dos

fundadores do monasticismo medieval, escreveram obras que tratavam da luta contra os pecados (*Psychomaquia* e *De institutes* respectivamente). Com esses autores a ideia de tentações ou vícios principais se limita aos ambientes monásticos e às reflexões a respeito da vida perfeita e do eremitismo. Mas é com o papa Gregório Magno (540-604) – principal referência daqueles que procuraram fazer da Igreja “a instituição” por excelência – que se desenvolve a ideia de pecados capitais, trazida para os debates da teologia eclesiástica, numa obra dedicada a Jó². Ele imagina a mente humana como uma fortaleza ameaçada por pecados, que vinham comandados por sete capitães à cabeça dos outros, daí o termo “capital”, pois comandavam hostes de outros pecados. Na verdade, os textos medievais tratam esses líderes por vícios, e não pecados - os vícios são naturais, um dispositivo mais forte e original que os pecados, que remetem, por sua vez, mais aos atos. Assim, pecados ou vícios são capitais quando apontam em seu fim para outros fins pecaminosos, gerando um encadeamento, o que comumente se toma por seus “filhos”.

Esse modelo logo encontraria eco em autores da época de Gregório Magno. O setenário cresce em prestígio pela sua simplicidade teórica e, ao mesmo tempo, pela profundidade dos temas que o envolvem. Mas o modelo esperaria pelas obras de Tomás de Aquino (1225-1274) para ganhar um acabamento mais organizado e racional.

Com efeito, Santo Tomás viu com muita acuidade a permanência de uma lógica trespassada na historicidade da ideia de sete pecados capitais que lhe foi legada. Pela atenção que dava à experiência e aos fenômenos, voltando-se para as situações concretas em que os pecados ocorriam³, o pensamento do Aquinate procede a uma verdadeira “tomografia da alma humana”.⁴

Mais interessante é notar que Tomás de Aquino dá “máxima profundidade” e “forma acabada”⁵ à doutrina dos sete pecados justamente quando o modelo ternário de classificação dos pecados de Santo Agostinho (pecados do Agir, do Pensar e do Falar) era adotado pela Igreja como oficial, ou seja, durante o século XIII. Acontece que, dentro de um movimento maior de interiorização das culpas⁶ que ocorre nesta época, as ideias de Santo Agostinho traziam a questão para mais perto das discussões em voga a respeito das intenções, algo que a forma contricionista da confissão auricular anual e obrigatória instituída pelo IV Concílio de Latrão já procurava impor. Ainda assim, os sete pecados capitais permaneceram na moda, muito provavelmente pela riqueza iconográfica que desencadeavam e pelo seu didatismo – e essas são características que seguem lógicas coincidentes: pintados nas fachadas das igrejas e usados como recurso retórico em pregações e missas, os pecados capitais compartilhavam,

ainda, a obsessão cristã pelo número sete.

Dados alguns apontamentos sobre a origem e recepção da teoria dos pecados capitais, passemos a alguns parágrafos ainda em torno da historicidade não mais da forma, e sim da matéria, uma vez que cada época elege algumas virtudes e algumas falhas como prioritárias.

No tempo de Gregório, os vícios mais graves eram os espirituais, aqueles que denotassem uma atitude negativa de espírito, como a negação de Deus, por exemplo, ao passo que os vícios carnis (luxúria e gula) seriam os menos graves, e logo estão mais longe da soberba, com a qual só se relacionariam pela questão da desobediência. A grande questão era preservar a estrutura cosmológica que colocava o espírito acima da carne, sendo os dois últimos vícios a própria inversão dessa lógica ideal. É evidente que isso mudaria conforme passa o tempo – a luxúria foi por algumas épocas um pecado muito mais grave, e os tratados morais deram muita atenção para suas ramificações.

Com a acídia⁷, originalmente chamada *tristitia* por Gregório, ocorrem processos similares. Nascido um vício espiritual muito grave, relacionado à falta de zelo na realização da missão designada por Deus à humanidade⁸, esse pecado vai perdendo alguns de seus significados, a ponto de ser obliterado pela preguiça⁹, uma de suas “filhas” - a se seguir o tipo de pensamento religioso que fundamenta essa classificação. Além disso, seguindo uma lógica mais tardia da casuística cristã, existiria uma medida certa para cada coisa e para cada um: o que é soberba para um pode não ser para outro, e isso depende do estado de cada indivíduo. Tomás de Aquino defenderá a ideia de que, em relação ao valor próprio que cada um dá a si, exceder essa medida justa é soberba e ficar aquém dela é cair no pecado da pusilanimidade. Esta última também seria uma das “filhas” da acídia – logo se vê o quanto sua substituição pela preguiça é, na verdade, uma desproporcionalidade, gerando uma perda imensa de significado, a ponto de Luiz Jean Lauand considerá-la um “empobrecimento” da linguagem até os dias atuais. De fato, esse processo sofreu reviravoltas.

Em tempos de preconceito para com setores urbanos ascendentes, por volta dos séculos XI e XII, a acídia foi atribuída a todos aqueles que ganhavam rendas pelo trabalho dos outros, o que poderia ser atribuído claramente também à nobreza feudal dos princípios da era moderna. Já nos séculos posteriores, com o abrupto crescimento das cidades e a consolidação da burguesia (que daqueles setores recém citados só guardavam ainda o nome, tamanho o fosso que já os separava), era a preguiça, ou falta de ânimo, ou inação (o “demônio do meio-dia”) que surgia como problema prioritário, na medida em que o trabalho se tornava um valor

acima de todos os outros. Nesse processo, a acídia ia deixando de ser um vício espiritual para se tornar cada vez mais um pecado carnal.

Já que falamos em “filhas”, faz-se necessário uma referência a essas ramificações, adentrando ainda mais o universo teológico cristão. Como já foi dito, mas é forçoso repetir, os pecados ou vícios são capitais quando apontam em seu fim outros fins pecaminosos, gerando um encadeamento. Esse encadeamento concorre com uma estrutura similar e oposta: as virtudes com suas “filhas”, um dualismo próprio da forma de pensar questões teológicas do universo medieval e que encontra raízes na *Psychomachia* de Prudêncio – a batalha entre os vícios e virtudes. É, mais uma vez, Tomás de Aquino quem nos ensina melhor sobre isso:

Tenha-se em conta, também, que é pela mesma razão que um homem busca um bem e foge do mal oposto: o guloso – e o mesmo vale para os outros vícios -, que procura os prazeres dos alimentos quer evitar a tristeza da falta de alimentos. Daí que se possa estabelecer uma adequada distinção entre os vícios capitais a partir da diferença entre o bem e o mal: onde houver um caso especial de atração/repulsão, aí haverá um vício capital diferente dos outros.¹⁰

Por isso os vícios são, em geral, representados em oposição às virtudes, na medida em que a questão se dá pela contraposição, cara ao neoplatonismo, entre bem e mal. Há casos em que um bem se torna obstáculo para outro, gerando a fuga do homem diante desse obstáculo de forma pecaminosa, pois a virtude que se opõe à acídia é o dom da fortaleza¹¹, a capacidade de resistir ao desânimo e à inércia. Hugo de São Victor, em seu *De sacramentis*, elege a *desiderium justitiae* como a principal opositora da acídia, levando essa questão para mais próximo da busca da justa medida, um dos principais *topos* para Tomás de Aquino: “quando um bem espiritual impede a acomodação ou prazer corporal, é o caso da acídia, que é precisamente a tristeza por um bem espiritual que impede esses bens corporais”¹².

Em outras palavras, estamos falando de princípios sequenciais concorrentes na medida em que devem ser rastreados pelo fiel na sua própria consciência. Não é de duvidar que o indivíduo gerasse uma cosmologia rica, com personagens míticos presentes em sua imaginação – sendo que o papel principal se deslocava cada vez mais de Deus para seu oposto, o diabo¹³.

As principais fontes de reflexões de Tomás de Aquino, no entanto, são de seu *Quaestiones disputatae de malo*, ou simplesmente *De malo*, mais precisamente a questão número 11. É notável que Tomás de Aquino abra a discussão com o título “acídia, um pecado mal conhecido”, dando a entender que já no século XIII o processo de “empobrecimento” fosse perceptível.

Já para as filhas da acídia Tomás dedica mais parágrafos na *Summa theologica* (II-II q. 35, a.4). São elas: malícia, rancor, torpor, desespero, dissipação do espírito (*evagatio mentis*) – além das já citadas preguiça e pusilanimidade. Da dissipação do espírito, por sua vez, nasceriam ainda a indecisão, a tagarelice, a volubilidade de caráter, a insatisfação insaciável da *curiositas*, entre outras. Essa classificação deve muito a Gregório Magno, fonte de referência igualmente para Isidoro de Sevilha, que propôs praticamente a mesma coisa apenas com uma nomenclatura ligeiramente diferente: amargura, ociosidade e sonolência, para ficar em três exemplos. Outro que propõe novas ramificações é Josef Pieper¹⁴, já no século XX, que vê na acídia medieval um correspondente para a “concupiscência dos olhos”, um “querer ver” além daquilo que realmente há para ver, dando conta de um desenraizamento – o homem que não habita mais ele mesmo. Essas questões ficam mais claras analisadas nas representações¹⁵ pictóricas do pecado da Acídia, do que trataremos a seguir, após uma reflexão sobre o estatuto das imagens no ocidente medieval.

Os Pecados na *imago* medieval

A Baixa Idade Média viu a gestação de duas concepções que, cada uma a seu modo, dizem respeito aos modos de produção da culpa nas consciências: a de que os indivíduos são responsáveis por seus atos e a de que devem se penitenciar em vida para não pagarem por eles diante de Deus - ambas formando um complexo culpabilizador, uma verdadeira máquina institucional, quando aproximados de um outro vértice: a mediação necessária da Igreja Católica para a salvação das almas. Todo esse processo se desdobra a partir dos vincos cravados na história pelos eventos dos séculos XII e XIII – alguns dos quais nos servem de ponto de partida para uma discussão acerca dos valores e estatutos das imagens na Idade Média.

Com efeito, a *imago* é o fundamento da antropologia cristã, sendo que a queda - ou perda da condição de imagem e semelhança de Deus - fundamenta o drama histórico cristão. Nas entrelinhas dessa assertiva lê-se que Deus se manifesta em tudo que criou. A criação é a *imago mundi* – tudo é pensado como parte dessa criação e reflexo de Deus (as instituições humanas inclusive, mesmo sendo uma “parte mutável”, enquanto Deus é a “parte imutável”) - essa ideia fundamenta a obra de maior fortuna do período, ainda que tenha sido escrita quase mil anos antes: a *De civitate Dei* de Santo Agostinho.

Segundo essa elaboração religiosa, o espaço do drama histórico é o da produção das

imagens, cuja função remete à figuração desse mesmo drama. “A função dessas imagens é dar significado ao drama escatológico, marcando suas etapas”. Os artistas se valem de temas e vestuários de sua época para retratar episódios sacros, mas não “pensam em imitar realidades que os cercam, como as percebem com seus olhos. Eles servem-se desses objetos como fórmulas para evocar uma outra realidade, essencialmente diferente e (...) invisível”¹⁶

As imagens retratadas nesses moldes ganham ares de aparição, uma função “epifânica”¹⁷. A estrutura, as cores, a resolução de tamanhos e espaços, etc davam mais significado para as imagens, e a própria perspectiva não era ausente, ao contrário do que se costuma afirmar para marcar uma diferença em relação à arte do Renascimento. Dadas essas características, a imagem possuía planos distintos e hierarquizados em cenas que se emancipavam, indo ao encontro do espectador – um aspecto formal, muito visível em tímpanos de Igrejas, por exemplo, que reforça seu caráter epifânico. Uma mudança de ótica se produziria, aí sim, em relação às “pinturas-janelas” renascentistas, denotando uma mudança de atitude do espectador (não se espera mais do santo a intervenção, e sim do público devoto, que é convidado a adentrar no mundo proposto pelo artista¹⁸).

Muito se discutiu, sobretudo no tempo dos debates sobre a iconoclastia oriental, a respeito do *transitus* permitido pelas imagens, o acesso ao invisível por meio daquilo que é visível. No entanto, pela relação conflituosa com a Igreja do Oriente e após o Cisma de 1054, líderes da cristandade reconheceram, por fim, que a imagem era um instrumento pedagógico, conversor, introspectivo, de caráter privilegiado – as interações com as imagens cada vez mais seguiam fórmulas miraculosas, na esteira da relação íntima e retro-justificadora entre imagem e relíquia: defendendo a adoração de Deus pelas imagens e o culto aos santos pelas relíquias, estava-se a defender o estatuto da imagem como corolário.

Este o contexto da renovação da teoria do *imaginatio* no século XII, que revisitava as teorizações de Santo Agostinho a respeito dos três tipos de *visio: corporalis, intellectualis e spiritualis* – esta última a responsável pela ascese e contemplação das coisas divinas, indo além da visão enquanto sentido e enquanto formadora de conceitos racionais. Jean-Claude Schmitt chama de “Pneumofantasmologia” a teoria que reabilita essa visão, não mais passível dos perigos da colonização da imaginação pelo Diabo pela assunção das aparências tidas por verdades, pois à visão é reconhecida também uma utilização piedosa – podia ser instrumento do amor religioso e do amor profano simultaneamente. É só a partir desse novo tipo de atitude diante das imagens que se explica a contemplação dos sofrimentos e flagelos de Cristo que levam monjas ao êxtase – tendo inclusive a ilusão da vida, do movimento. As lágrimas,

sorrisos, sangue, são sinais de uma presença real, numa concepção de *fantasmata* que une medicina, misticismo, ótica, psicologia, cosmologia¹⁹.

Nessa interatividade com a imagem a troca de olhares é fundamental, razão pela qual as figuras representadas passam a ser objeto de estudo e cálculo. Elaboram-se modelos dogmáticos, estéticos, profissionais que serviam de diretrizes para a produção de imagens. Por exemplo: ao pintar a mulher bela, era recomendável não dar-lhe ares libidinosos, para não despertar a luxúria nos homens – isso resultava numa relativa indissociação entre homens e mulheres na maioria das iluminuras medievais.

Outro fenômeno recorrente: místicos estabelecem diálogos e contatos com a imagem; e não é mais no sonho que se dá a confirmação do “poder ativo”²⁰ das imagens, mesmo que os sonhos²¹ e as epifanias continuem sendo, como sempre parecem ter sido, os meios de revelação de uma missão – muitas estátuas, pinturas, crucifixos e relíquias foram encomendadas por religiosos que tinham sonhos com tais objetos. O universo fantástico das obras de Hieronymus Bosch e Pieter Brueghel não podem ser compreendidas sem se levar em consideração suas relações com os sonhos, ponto de contato entre o universo visível e o transcendental (ambos tidos como reais pelo homem do medievo).

Mas antes mesmo das funções de geração de sentimentos piedosos específicos e de rememoração da cosmologia sagrada, a imagem se valia de um poder importantíssimo para esse momento particular da história da Igreja. Vivia-se uma época de moralização geral do clero e da sociedade. A política gregoriana assentava suas bases profundamente nos ideias de vida religiosa perfeita, de preferência segundo as regras monásticas que se multiplicavam à mesma razão das muitas heresias com que a “reforma” procurava lidar²². No centro dessa ventoinha havia um ponto-chave que sugava todos os esforços institucionais no mesmo sentido de cima para baixo: a instrução e o estabelecimento de uma ortodoxia da fé cristã. Essa pastoral esteve presente tanto nos textos como nas imagens, que agora eram tidas por “leituras dos leigos”. As pinturas, vitrais, esculturas, a arte pictórica como um todo, enfim, encontrou uma via legítima de crescimento dentro de um universo conservador que temia a idolatria e as formas de culto pagãs.

É na forma de pedagogia das massas que os pecados ganham publicização, sobretudo nas pinturas das paredes das Igrejas. Johan Huizinga nos traz um exemplo do impacto que tais imagens causavam nas pessoas ao citar o cronista e poeta francês Villon, que faz dizer o seguinte pela voz de sua mãe:

Femme je-suis povrette et ancienne, / Qui rien ne sçai; oncques lettre ne leuz;
/ Au moustier voy dont suis paroissiene / Paradis paint, où sont harpes et luz,
/ Et ung enfer où dampnez snt boulluz: / Lúng me fait paour, l'autre joye et
liesse...²³

A mulher em questão fala que a imagem do inferno pintada na Igreja a deixa apavorada, e a do paraíso a tranquiliza (ver FIG. 12). Ao nos depararmos com as mesmas imagens, hoje, certamente teríamos uma reação diferente – talvez o temor não viria tão carregado de reverência. Mas ao historiador cabem algumas reflexões importantes para que não se dê função textual para algo que estava apenas substituindo a instrução pelo texto e, por isso mesmo, ultrapassando limites epistemológicos e levando a uma não-coincidência de significados. Tal é a crítica de Jean-Claude Schmitt a Emile Mâle – este emprestou função das letras para as imagens, aplicando assim o sentido da cultura letrada sobre a visual, e isso apenas por perceber, ainda que muito justamente, que obras do século XIII serviam para ensinar às massas iletradas a teologia eclesiástica. Eis um exemplo de maneira metafórica e redutora de articular a arte e o conjunto da sociedade²⁴. Assim, a mulher que sente o pavor do pecado recebe uma carga de significados absolutamente diferente daqueles produzidos pela leitura dos textos sagrados – ler o Apocalipse e observar uma pintura que procure retratá-lo são processos mentais separados.

Além disso, podemos lembrar as contribuições de Michael Baxandall ao apontar o fato de a imagem e a palavra possuírem lógicas diversas. Uma se faz na simultaneidade do todo (pois a imagem está parada – e isso mesmo que a conclusão do processo de significação venha somente depois de um período de análise) e a outra possui duração (da frase, ao ouvir ou pela leitura). Ou seja, o sentido da leitura se impõe durante o pensamento, ao passo que as imagens são percebidas sincronicamente²⁵.

É possível, assim, perceber que há atitudes metodológicas mais adequadas para a análise histórica das imagens, e cabe ao historiador da arte respeitar os fundamentos seriais, contextuais, autorais das imagens, nunca deixando escapar as funções que exercem e em que momentos. Podemos sugerir, com base nisso, que há momentos de preocupação maior com normas de pintura e representação de imagens durante os longos séculos medievais. Por volta do ano mil e por algum tempo depois, por exemplo, as heresias se multiplicaram e levaram a Igreja a assumir uma atitude policial e normativa que limitou as liberdades autorais em torno das formas de representar santos e cenas bíblicas. Já no fim da Idade Média foi a maior mobilidade e reprodutibilidade das imagens, levadas a cabo pelos avanços técnicos, que levaram à volta desse mesmo tipo de cuidado específico, ainda que, desta vez, com menor

poder de barganha por parte das autoridades eclesiásticas.

Nesse ínterim, durante os anos de institucionalização dos poderes eclesiásticos e de afirmação (não sem resistências) da confissão individual e sistemática dos pecados, está a última chave para se analisar a iconografia dos pecados capitais numa ordem diacrônica. Durante esses séculos (XII e XIII) altera-se pouco a pouco a atitude dos poderes eclesiástico e secular, que na altura se tornam mais conscientes da sua força e se persuadem a agir como representantes autorizados de Deus para definir e perseguir os crimes *nefanda*. As suas estratégias tornam-se “progressivamente mais racionais”²⁶, resultando numa grande virada contra o pecado que desemboca na obsessão demoníaca e no Santo Ofício. Um regime de revelação forçado propõe a extirpação dos pecados, o que antes funcionava pelo regime de ocultação – não falar sobre os pecados graves para que, pelo poder das palavras e pelo aspecto miasmático do pecado, se evitasse a sua multiplicação pelo mundo a fora. O pecado grave contra Deus era como a peste ou a lepra, se espalhava, acreditava-se, pelo contato. Para essas “faltas tão graves, quando elas tinham ficado ocultas, só era competente o juízo do próprio Deus. A justiça humana devia abster-se de intervir”²⁷ – mas logo a justiça eclesiástica iria advogar para si esse papel julgador, mnemotécnico (Jean Delumeau chamaria isso de “obstetrícia espiritual”), presente na figura de um confessor.

Assim, torna-se possível produzir imagens de pecados graves, assim como necessárias eram a confissão e a penitência dos fiéis em decorrência da prática desses atos. A partir dessa verdadeira virada, da preocupação em produzir a revelação dos pecados, é que se abriram as portas para sua transposição para as telas e paredes.

A acídia nas representações iconográficas dos pecados capitais

Vejam os pecados capitais normalmente são representados para depois discutirmos os dispositivos expressivos da acídia na (re)produção dialógica de seus significados doutrinários-teológicos. Uma das formas mais comuns em que os pecados capitais aparecem nas imagens medievais é a animalização do pecado (FIG. 11). Assim, a acídia/preguiça era muito representada pelo asno, podendo ser também o caracol pela sua lentidão. Há também os modelos dos pecados montados em bestas, numa espécie de carreta dos pecados, ou figuras que carregam carroças que simbolizam cada pecado.

Mas o que parece dominante²⁸ nas imagens medievais é o modelo de uma figura humana central rodeada pelos pecados (FIG. 1), igualmente personificados (ainda que não se

tratasse de “pessoas” de mesma essência, pois eram demônios ou criaturas míticas). É comum que a figura central seja o próprio Diabo (FIG. 2) ou mesmo a soberba (raiz de todos os males), fazendo com que deles surjam criaturas que ora são os próprios pecados ora expõem os pecados pela boca. Esse modelo se relaciona com o da roda da fortuna (FIG. 3) pela sua disposição espacial, ainda que neste último fique difícil precisar a hierarquia dos pecados, dispostos em um círculo sem início ou fim.

Outra maneira de representar os sete pecados é pela alegoria da fortaleza (FIG. 6), que, já vimos, fundou a própria noção de pecados capitais a partir das obras de Gregório Magno. As variadas maneiras com que diversas narrativas medievais se valem dessa alegoria dá conta de que esse é um tema que tem raízes profundas no imaginário coletivo. No exemplo designado, é possível perceber que os pecados já não são personificações, mas expressos pela cena social em que ocorrem, algo muito próximo da máxima de Pseudo-Dionísio já citada, e que nos aponta direções interessantes de pesquisa, uma vez que são indícios da observação particular do artista/pintor sobre sua sociedade. O modelo da fortaleza também traz significados importantes pela contraposição entre pecados e virtudes, que na iluminura coabitam cada seção do castelo; além do fato fundamental de que são verdadeiras cosmologias – denotam uma ideia de cristandade ideal, sobretudo subordinada à Cidade Celeste que ocupa um plano superior e arquetípico. Tal é o caso também da “Mesa dos Sete Pecados Capitais” de Hieronymus Bosch.

Há, ainda, uma forma mais primitiva, porém muito significativa, de representar os pecados capitais: a árvore. Foi dito acima, mais de uma vez, que a soberba era a raiz dos males. Pois bem, isso é transposto para a cena pintada (FIGs. 7 e 8), de maneira que as ramificações e galhos são os pecados que provém de cada vício – sendo a ideia de vício um sentido que falta a outros modelos. Nesse modelo-árvore, a raiz pode ser a soberba, ou ela pode estar no topo e o Diabo ocupar o espaço da raiz – isso varia em cada caso e os exemplos trazidos aqui nunca iriam esgotar as possibilidades, por extensivos que fossem. O importante é que se destaque a lógica da imagem e a função efetiva de sua visualização em ambientes pios. As figuras de cada galho podem, por hibridização com outros modelos, ter aparência de demônios, ou ainda serem os pecados personificados – neste caso, como em outros, é demandado do artista que dê elementos claros para sua decifração. Assim, a gula aparece portando garrafas, a acídia travesseiros ou a cabeça inclinada, a soberba vestida nobremente, etc.

Essas formas imagéticas se complementam perfeitamente com o universo pessimista,

conservador, asceta e moralizante centrado nos mosteiros, ainda que muitos deles não permitissem a guarda e produção de imagem de qualquer tipo²⁹. Em outras palavras, ainda que a forma, a estrutura, a espacialização, e até o local onde as imagens eram mostradas importasse, o fundamental é que elas nos oferecem chaves interpretativas para a compreensão de um tipo muito específico e durável de cultura visual, que não estava alheio em aspecto algum das discussões doutrinárias, teológicas, jurídicas, no nível das ideias, nem da realidade mais “crua” das paróquias, como o caso da mãe de Villon exemplifica³⁰. Vejamos, então, como a acídia pode ser compreendida a partir dessas reflexões.

A análise principal dará foco ao quadro de Bosch, na medida em que reúne os elementos mais ricos: ali estão os cânones visuais desse pecado, a estrutura cosmológica em que é compreensível, a situação social em que ocorre (ou pelo menos um exemplo disso), até mesmo as formas de punição desse pecado - algo que outras séries pictóricas tratam com mais precisão (FIGs. 9 e 10). Mas é na obra de Bosch, mais precisamente no círculo inferior esquerdo, que estão presentes as relações mais íntimas do pecado, demonstrado no centro, com sua punição no inferno (ver FIG. 5).

Se nos propuséssemos a uma explicação histórica do quadro, deveríamos levar em consideração os contextos de produção e circulação, além de serem abordados aspectos da biografia do autor. Como não é o caso, faz-se mais necessária uma observação de detalhes, e não a preocupação em elaborar uma teoria explicativa para a obra como um todo³¹. Em outras palavras, buscamos a compreensão dos elementos iconográficos pela sua contraposição com universo cultural mais amplo, em grande medida fundamentado no texto, é verdade.

É claro que pela sua temática medieval, sobretudo na esteira de uma obsessão pela ação do mal na terra³², não podemos ignorar a historicidade própria do quadro. Para citar um exemplo, é possível “impor” a interpretação de que a cena oferecida à acídia (FIG. 4) se passe em ambiente monástico, ainda que o sujeito que dorme não esteja com a vestimenta mais tradicional de monge – pelos elementos iconográficos, ele poderia ser um intelectual ou escritor qualquer. Reforça isso o fato de ele não estar num *scriptorium* monástico. No entanto, pela rigidez das regras monacais evidentes na acumulação de rezas, ofícios, leituras das horas, trabalhos manuais, etc, com as quais o monge devia arcar, sabe-se que a acídia se tornou um pecado recorrente nos mosteiros, e o combate a essas más-disposições eram previstas nessas mesmas regras e estatutos de cada ordem³³ - ou seja, Bosch retratou uma realidade claramente monástica, uma interpretação legítima que podemos produzir da cena, ainda que sua intenção pudesse ter sido outra – em todo caso, é extremamente curioso que tenha colocado justamente

essas duas figuras, tão icônicas, numa cena dedicada a um pecado muito recorrente em monastérios.

Há um problema ainda nessa cena: a presença da freira. Ela certamente representa uma virtude – o zelo ou a fortaleza, a lembrar o sujeito de suas obrigações litúrgicas (pois mostra um terço na mão esquerda e carrega ainda o que provavelmente é um livro de orações na mão direita). Acontece que freiras não coabitavam os mosteiros com monges, eram inclusive proibidas, dependendo dos casos, de adentrar suas portas³⁴.

Já em relação ao pseudo-monge, uma das coisas mais interessantes que se percebe é que, apesar da acídia ser um vício espiritual que causa o “olhar longe”³⁵ ou “desesperado”, ela é majoritariamente representada por figuras que dormem. Eis, portanto, o cânon iconográfico (FIG. 15) que identifica o pecado e que servia aos fiéis de forma mais imediata de reconhecimento, além da cabeça inclinada ou recostada; pois o acidioso é aquele que abandona o corpo em devaneios ociosos em detrimento da ocupação manual ou intelectual para o bem de Deus, não havendo forma mais natural de fazê-lo senão no sono. A hipótese de que o “empobrecimento” linguístico em torno do pecado da acídia tenha uma de suas razões nas limitações de sua representabilidade é digna de algum mérito: se o pecador retratado sempre dorme, e o sono é a consequência imediata da preguiça, podemos entender porque um acaba substituindo o outro no imaginário cristão.

Há ainda outros elementos que nos permitem captar significados da acídia nessa cena, mas estão mais criptografados: é o exemplo do cachorro, que dorme aos pés do dono (como é, inclusive, costume retratá-los). Ora, sabe-se que os animais e bestas simbolizam características e atributos dos seres humanos, sobretudo no imaginário “bestial” medieval. O cachorro é nada mais que a “fé” ou “fidelidade”. Ambas iluminam de formas particulares a cena: o cachorro é fiel ao dono até mesmo nos seus vícios, sendo que sua presença pode ser também ilustrativa da fé “dormente” de seu dono, a fé que não está em estado de vigília constante – oferecendo oportunidades para o diabo plantar sementes na sua consciência (mais uma vez, o processo de interiorização das culpas e policiamento das intenções fica evidente por essa verdadeira “pastoral das imagens”). Nesse sentido, a luz da vela que se apaga é um elemento que indica uma interpretação correlata, uma vez que a luz é símbolo preferencial para uma série de atributos que também “se apagam” no indivíduo acidioso.

Já a lareira quente, a poltrona confortável e o travesseiro fofo dão conta da acomodação do pseudo-monge num ambiente aconchegante e preparado, algo que era evitado também nos mosteiros, pois o corpo é o recipiente dos pecados e não merece tratamentos

“gentis” - deve ser mortificado e abnegado em consonância com a abjuração de todo prazer carnal. Também em outros casos (FIG. 6) o travesseiro simboliza a acídia, e mais remotamente a preguiça.

Em linhas gerais, toda a cena forma uma grande alegoria do pecado da acídia, o que denota uma narrativa: o sujeito prepara o fogo e se ajeita comodamente para ler, mas acaba largando seu livro, ao que entra no recinto a freira para acordá-lo de sua tristeza modorrenta para com os bens espirituais que nutriria pela leitura e estudo de obras pias. Esse aspecto narrativo serve, inclusive, para todo o quadro. As outras cenas são igualmente cenas sociais de cada pecado e aparecem circunscritas numa espacialidade intencionalmente cosmológica, em que as atitudes dos homens são trespassadas pelo olho de Deus que “tudo vê” e tangem para os quatro finais possíveis, as quatro últimas coisas, representados nos círculos menores dos cantos – além das mensagens nos lábaros, citações do livro bíblico de Eclesiastes, e que servem de diretrizes para a obra como um todo. No entanto, os significados dessa obra são muitos para que se pretenda esgotá-los aqui. Bastou uma breve recuperação das ideias que operavam em torno da classificação dos pecados para saltar aos olhos uma série de possibilidades iconológicas, sobretudo em obras da riqueza de um Hieronymus Bosch ou de um Peter Brueghel, o Velho.

Também nas obras consagradas ao inferno e à punição dos pecados capitais se encontram vestígios de uma atitude mental particular de indivíduos obcecados pela pureza: os condenados são descritos por Dante Alighieri na sua Divina Comédia em enormes bacias de gelo, local em que não podem ficar nunca parados para não congelarem; essa é, inclusive, a mesma lógica da piscina de cobras sugerida na FIG. 10; além disso, tanto em Bosch como em Brueghel são as nádegas (FIGs. 5 e 9) os locais do corpo penitenciados em decorrência do vício da acídia, obviamente pela questão da posição do repouso sentado. Também os pés (FIG. 13) são flagelados e arranhados por feras comandadas por demônios infernais. É, portanto, para a exterioridade do vício (ou seja, para o ato do pecado) que os artistas se voltam para comporem suas obras, e terem suas imagens, desse modo, reconhecidas pelos fiéis.

À guisa de conclusão

O que foi proposto aqui é um “vôo iconográfico sobre uma encruzilhada medieval”. Uma pesquisa mais aprofundada deveria partir de um recorte espaço-temporal mais definido que desse conta da análise de um corpus documental configurado, ao contrário das imagens

reunidas neste artigo, que fizeram não mais que ilustrar e exemplificar algumas diretrizes religiosas sempre que o intuito pedagógico era buscado prioritariamente.

A preguiça se torna substituta da acídia também pelas suas características iconográficas na baixa idade média. Os cânones favorecem o reconhecimento da preguiça, do ato e do sono. O “olhar longe” do acidioso conforme os “pais da igreja” o pensaram é cada vez mais associado ao melancólico, ao pensador, ao filósofo, aquele que divaga (o que tem mais a ver com a ociosidade do intelectual do que a preguiça).

Isso ocorre no plano imaginário, enquanto as interpretações mais clássicas dessa virada propõem causas econômico-sociais para a substituição da acídia pela preguiça (proposições essas que de forma alguma são contestadas aqui – pelo contrário, as hipóteses parecem ser antes complementares). Mas resta uma certeza: a idéia de acídia se perde juntamente com a idéia de vício capital. O pecado capital é a preguiça, a acídia é seu propulsor espiritual, algo que perde o sentido na medida em que nos afastamos das convicções cristãs e adentramos épocas de contestações mais eficazes às formas de pensar mais próprias do mundo medieval. Em resumo, a confusão se dá porque muitas descrições e retratações são permutáveis: a acídia dificilmente pode ser retratada sem que a mesma imagem remeta com força à idéia de preguiça.

Referências bibliográficas

Fontes:

AQUINO, Tomás de, Santo. *Sobre o ensino (De magistro); Os sete pecados capitais*. Trad. e estudos introdutórios de Luiz Jean Lauand. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Sobre o mal*. Edição Bilingue. Trad. Carlos Ancêde Nougé. Rio de Janeiro: Sétimo Selo, 2005.

GARCIA Y GARCIA, António; RODRÍGUEZ, Bernardo Alonzo; RODRÍGUEZ, Francisco Cantelar. *Una radiografía de la sociedad medieval hispana: el Libro de las confesiones de Martin Perez*. Madrid: BAC, 2003.

Os Cistercienses: Documentos Primitivos. De Place, Irmão François (Introdução e Bibliografia). Trad. Irineu Guimarães. São Paulo: Musa Editora, 1997.

Regra do Glorioso Patriarca São Bento. Tradução e Notas de Dom João Evangelista Enout. Disponível online em <<http://www.osb.org.br/regra.html>> Acesso em <18/07/2010>.

Bibliografia:

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção*. A explicação histórica dos quadros. Trad. Vera Maria Pereira. Introdução à edição brasileira por Heliana Angotti Salgueiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BOLTON, Brenda. *A Reforma na Idade Média*. Século XII. Tradução de Maria da Luz Veloso. Lisboa: Edições 70, 1986.

DELUMEAU, Jean. *O pecado e o medo*. A culpabilização no ocidente (sécs. XIII – XVIII). Trad. de Álvaro Lorencini. Bauru: EDUSC, 2º v., 2003.

HUIZINGA, Johan. *O declínio da Idade Média*. Um estudo das formas de vida, pensamento e arte em França e nos Países Baixos nos séculos XIV e XV. Trad. Augusto Abelaira. Lisboa: Editora Ulisseia, 1960.

LAUAND, Luiz Jean. *O pecado capital da acídia na análise de Tomás de Aquino*. Notas de conferência proferida no Seminário Internacional "Os Pecados Capitais na Idade Média", Universidade Federal do Rio Grande do Sul, setembro de 2004. Disponível online em <<http://www.hottopos.com/videtur28/ljacidia.htm>> Acesso em <18/07/2010>.

MATTOSO, José. Pecados Secretos. *Signum*, nº 2, 2000, pp. 11-42.

MUCHEMBLED, Robert. *Uma história do diabo (séculos XII a XX)*. Trad. de Augusto Joaquim. Lisboa: Terramar, 2003.

SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens*. Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média. Trad. de José Rivair Macedo. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

Figuras



FIGURA 1 - Pintura na parede. Trotton, Sussex: “The Seven Deadly Sins, with Judgement details and Moses”, século XIV.



FIGURA 2 - Pintura na parede. Raunds, Northants: “Seven Deadly Sins”, século XV.



FIGURA 3 - Pintura a óleo sobre plano de madeira, Museo del Prado, Madrid: “The Seven Deadly Sins and the Four Last Things”, Hieronymus Bosch, 1480/85.



FIGURA 4 - Pintura a óleo sobre plano de madeira, Museo del Prado, Madrid: “The Seven Deadly Sins and the Four Last Things”, Hieronymus Bosch, 1480/85 (detalhe: Acídia).

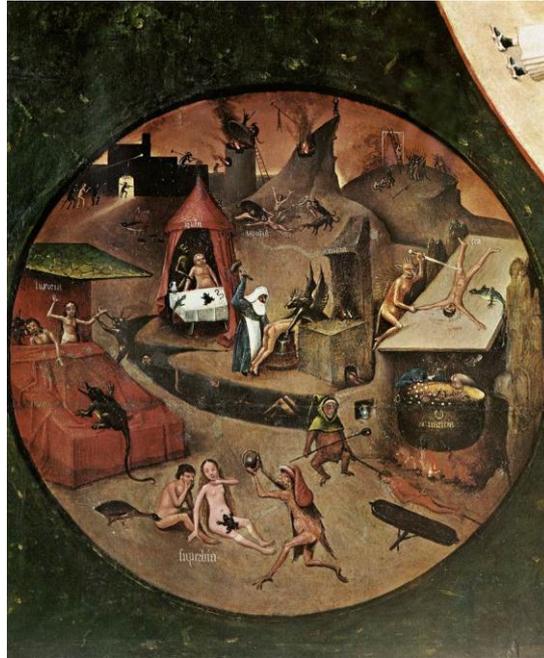


FIGURA 5 - Pintura a óleo sobre plano de madeira, Museo del Prado, Madrid: “The Seven Deadly Sins and the Four Last Things”, Hieronymus Bosch, 1480/85 (detalhe: Inferno).

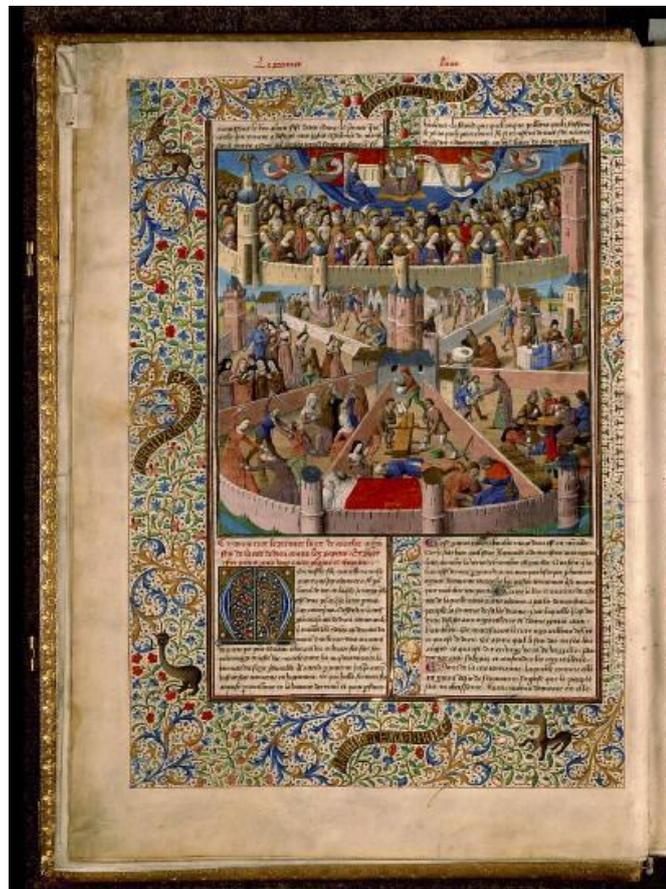


FIGURA 6 – “La cité de Dieu”: Ms. 246 de la Bibliothèque de Sainte Geneviève, Paris. Disponível em: <http://www.gallica.bnf.fr>, 1475.



FIGURA 7 - “La cité de Dieu”: Ms. 246 de la Bibliothèque de Sainte Geneviève, Paris. Disponível em: <http://www.gallica.bnf.fr>, 1475 (detalhe: Paresse – preguiça).

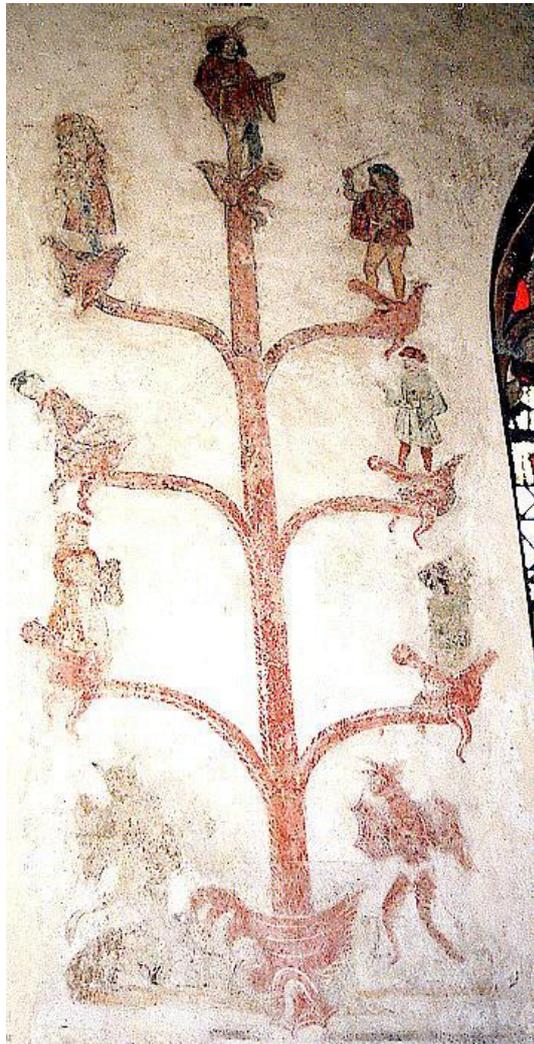


FIGURA 7 - Pintura na parede, Hessett, Suffolk: “The Seven Deadly Sins”, século XV.



FIGURA 8 - Pintura na parede, Cranborne, Dorset : “The Seven Deadly Sins”, c. 1400.



FIGURA 9 - Gravura de uma série sobre os “Sete pecados Capitais”: “O Velho – Desidia”, Peter Bruegel, 1558.



FIGURA 10 – Iluminura: “Le grant kalendrier des Bergiers”, Nicolas le Rouge 1496.

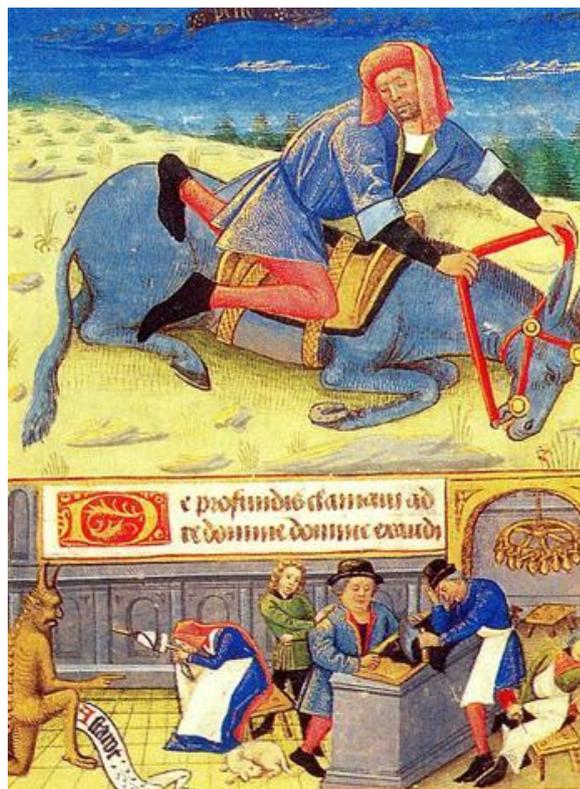


FIGURA 11 – Iluminura, Ms.1001, fol. 97: “Acidia” - Livro de horas de Robinet Testard , c. 1475.

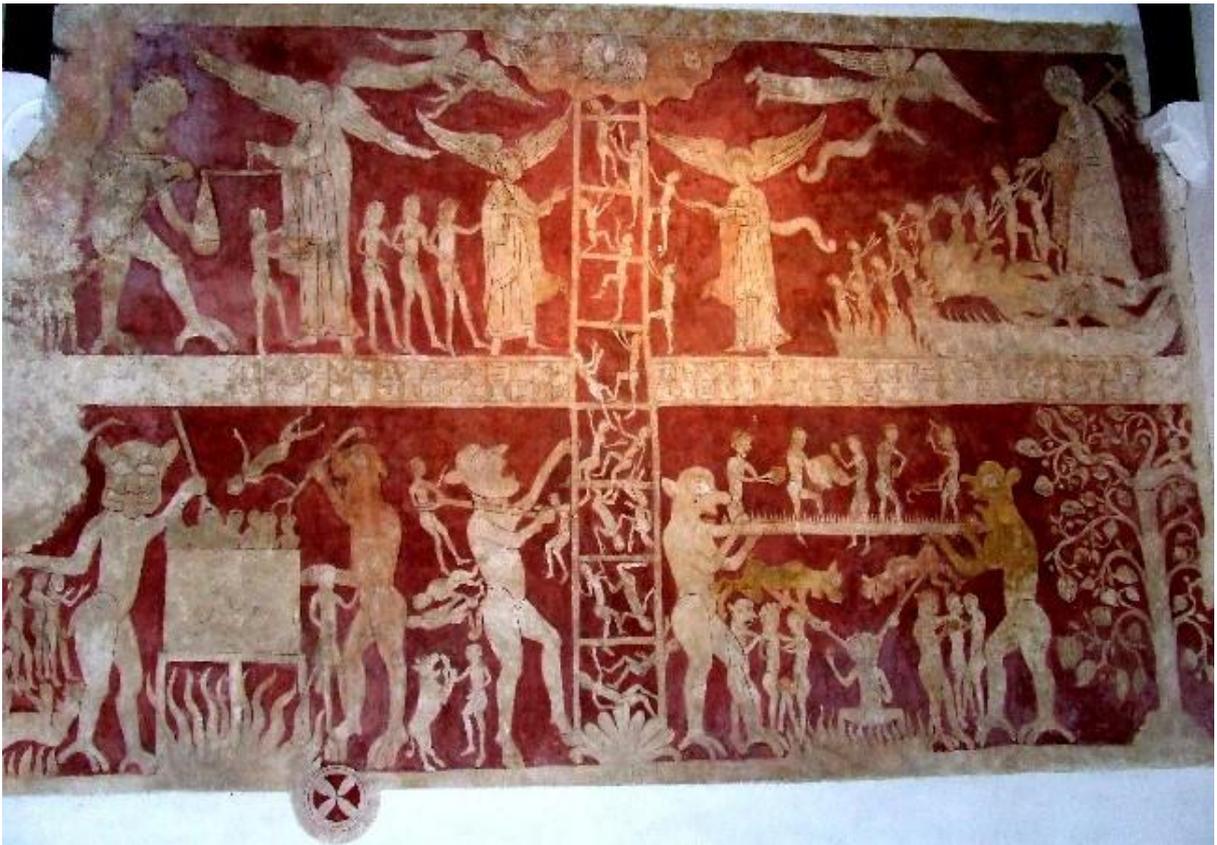


FIGURA 12 - Pintura na parede, Chaldon, Surrey: "Ladder of souls", c.1200.



FIGURA 13 - Pintura na parede, Chaldon, Surrey: "Ladder of souls", c.1200 (detalhe inferior esquerdo).

Bolsista CNPq 2010-2011.

2 Nesta obra seminal, os vícios capitais são: *inanis gloria, inuidia, ira, tristitia, avaritia, uentris ingluies, luxuria*. (*Moralia in Job* 31, 45). É interessante notar que a soberba, normalmente referida como o primeiro pecado capital, ocupava um espaço primordial na teorização de Gregório. Ela seria o comandante desses sete, pois é o pecado de Lúcifer, o de se colocar acima dos outros, e vai contra o mandamento primeiro (amar a Deus sobre todas as coisas), razão pela qual também é citada como a *radix malorum*, a raiz de todos os males.

3 Consagrando, assim, a máxima de Pseudo-Dionísio: *malum autem contingit ex singularibus defectis*.

4 LAUAND, Luiz Jean. In: AQUINO, Tomás de, Santo. *Sobre o ensino (De magistro)*; Os sete pecados capitais. Trad. e estudos introdutórios de Luiz Jean Lauand. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 66.

5 *Idem, Ibidem*.

6 Cf. o extensivo e estudo de DELUMEAU, Jean. *O pecado e o medo*. A culpabilização no ocidente (sécs. XIII – XVIII). Bauru: EDUSC, 2003.

7 Etimologicamente: acidez interior, queimação do espírito. É interessante notar que em alguns juristas medievais, a acídia apareça relacionada ao esfriamento da fé - “Açidia es afriamento de la voluntad de fazer algund bien espiritual que es de fazer, e si es con aborresçimiento e con todo despagamiento de bien, es pecado mortal.” GARCIA Y GARCIA, António; RODRÍGUEZ, Bernardo Alonzo; RODRÍGUEZ, Francisco Cantelar. *Una radiografía de la sociedad medieval hispana: el Libro de las confesiones de Martin Perez*. Madrid: BAC, 2003, p. 182.

8 “Ora, a acídia é o tédio ou tristeza em relação aos bens interiores e aos bens do espírito”. AQUINO, Tomás de, Santo. Sobre o ensino... *Op cit.*, p. 93.

9 No catecismo atual está: *pigrítia seu acedia* (preguiça ou acídia). Deve-se destacar que ocupa a “última posição”, o que não é apenas da ordem da forma, até porque forma e conteúdo não existem separados.

10 AQUINO, Tomás de, Santo. Sobre o ensino... *Op cit.*, p. 78.

11 Tomás de Aquino sugere que a “ira positiva” pode ser também um antídoto contras os males da acídia. *Idem*, p. 78.

12 *Idem*, pp. 78-79.

13 MUCHEMBLED, Robert. *Uma história do diabo (séculos XII a XX)*. Lisboa: Terramar, 2003, pp. 21-23.

14 Citado de trechos reproduzidos em LAUAND, Luiz Jean. O pecado capital da acídia na análise de Tomás de Aquino. Notas de conferência proferida no Seminário Internacional "Os Pecados Capitais na Idade Média", Universidade Federal do Rio Grande do Sul, setembro de 2004. Disponível online em <<http://www.hottopos.com/videtur28/ljacidia.htm>>

15 Não há “representações” no sentido habitual do termo científico-histórico. Havia um aspecto de presentificação nas obras, mas não o intuito de expressar o mundo real, ainda que pudesse estar no lugar de algo que se desejava fazer ver. SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens*. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru, SP: EDUSC, 2007, p. 14.

16 SCHMITT, Jean-Claude. O corpo das imagens... *Op cit.*, p. 14.

17 *Idem, Ibidem*.

18 Cf. o quadro “Jardim das delícias” de Hieronymus Bosch, exposto no Museo del Prado, para um exemplo disso.

19 SCHMITT, Jean-Claude. *Op cit.*, pp. 17-18.

20 *Idem*, p. 19.

21 Johan Huizinga foi o primeiro historiador a chamar a atenção para o espaço especial que o medievo dava aos sonhos, sendo a obra inteira voltada para a questão do imaginário e das sensibilidades. HUIZINGA, Johan. *O declínio da Idade Média*. Um estudo das formas de vida, pensamento e arte em França e nos Países Baixos nos séculos XIV e XV. Lisboa: Editora Ulisseia, [1960?].

22 Cf. BOLTON, Brenda. *A Reforma na Idade Média*. Século XII. Tradução de Maria da Luz Veloso. Lisboa: Edições 70, 1986.

23 HUIZINGA, Johan. O declínio da Idade Média... *Op cit.*, p. 171.

24 SCHMITT, Jean-Claude. *Op cit.*, p. 29

25 BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção*. A explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, pp. 31-44.

26 MATTOSO, José. Pecados Secretos. *Signum*, nº 2, 2000, p. 12.

27 *Idem*, p. 16.

28 Por muito tempo, as figuras do Diabo e dos demônios estavam ligadas mais ao universo fragmentado alto-medieval, recebendo atenção unicamente de teólogos e monges isolados. Uma sistematização das teorias sobre o Diabo esperaria o tumultuado século XII para surgir, quando se passa a insistir nos seus aspectos mais assustadores. MUCHEMBLED, Robert. *Uma história do diabo... Op cit.*, p. 27.

29 “Proibição absoluta de ter esculturas. Quanto às pinturas, é permitido somente nas cruzes que só podem ser de

madeira.” Exórdio da Carta de Caridade da Ordem de Cister, Item XXVI. *OS CISTERCIENSES: Documentos Primitivos*. De Place, Irmão François (Introdução e Bibliografia). São Paulo: Musa Editora, 1997, p. 159. Esse é um aspecto das regras monásticas que perde importância nos séculos finais da Idade Média, pois o culto pelas imagens, a coleção de relíquias e a santificação pela contemplação assumem demasiada relevância na economia da fé cristã.

30 Esses os três aspectos complementares das imagens religiosas, segundo Schmitt: seu desenvolvimento (que cabe à história da arte), as práticas culturais de que eram objeto (antropologia histórica) e a fundamentação teórica de sua legitimidade (teologia ou história das ideias). Juntos formam um todo: não se pode analisá-los em separado. SCHMITT, Jean-Claude. *Op cit.*, p. 56.

31 BAXANDALL, Michael. Padrões de intenção... *Op cit.*, pp. 43-44.

32 “As relações intensas que se estabelecem entre a Itália e a Flandres abrem o segundo grande espaço urbano de então, as margens do Reno, à nova temática. Sobre um pano de fundo feito de inquietação, de heresias, de tentativas de renovação religiosa (...), o medo do Demônio intensifica-se, em grande parte, acirrado pelo realismo agressivo dos sermões e das descrições artísticas. Nascido em meados do século, é ao meio saturado de satanismo onde cresceu que Jerónimo Bosch irá buscar as formas e os símbolos da sua célebre pintura.” “Bosch não é um estranho entre seus contemporâneos, pelo contrário, são estes que vivem mergulhados num imaginário diabólico lancinante.” MUCHEMBLED, Robert. *Op cit.*, p. 48.

33 A Regra de São Bento estipulava em seu Capítulo 4 – entre os instrumentos das boas obras estão “castigar o corpo”, “Fazer-se alheio às coisas do mundo”, “Não ser apegado ao sono”, “não ser preguiçoso”; Capítulo 48 – sobre o trabalho manual cotidiano: “A ociosidade é inimiga da alma”; Capítulo 72 – sobre o bom zelo que os monges devem ter: “Assim como há o zelo mau, de amargura, que separa de Deus e conduz ao inferno, assim também há o zelo bom, que separa dos vícios e conduz a Deus e à vida eterna. Exercem, portanto, os monges este zelo com amor ferventíssimo”. Regra do glorioso Patriarca São Bento. Tradução e Notas de Dom João Evangelista Enout. Disponível: <<http://www.osb.org.br/regra.html>>.

34 Nos Itens XVII e XVIII do Exórdio da Carta de Caridade da Ordem de Cister lê-se que é proibido morar com mulheres e que é proibido que elas cruzem as portas dos mosteiros. *Os Cistercienses: documentos Primitivos*. De Place, Irmão François (Introdução e Bibliografia). São Paulo: Musa Editora, 1997, pp. 155-157.

35 Ver FIG. 14. As relações entre a acídia e a melancolia são um objeto rico de análise, ainda que deva ficar para um próximo estudo. Por ora, sabe-se que compartilham dos mesmos cânones visuais, sobretudo porque há uma tradição astrológica que associa humores, signos e órgãos do corpo humano – o melancólico também é, segundo essa mesma teorização, que remete a Robert Burton no seu “The anatomy of Melancholy” de 1652, um humor próprio daqueles sujeitos que se detém em atividades intelectuais e artísticas. Ou seja, mais uma pista que leva ao mosteiro e ao *scriptorium*.