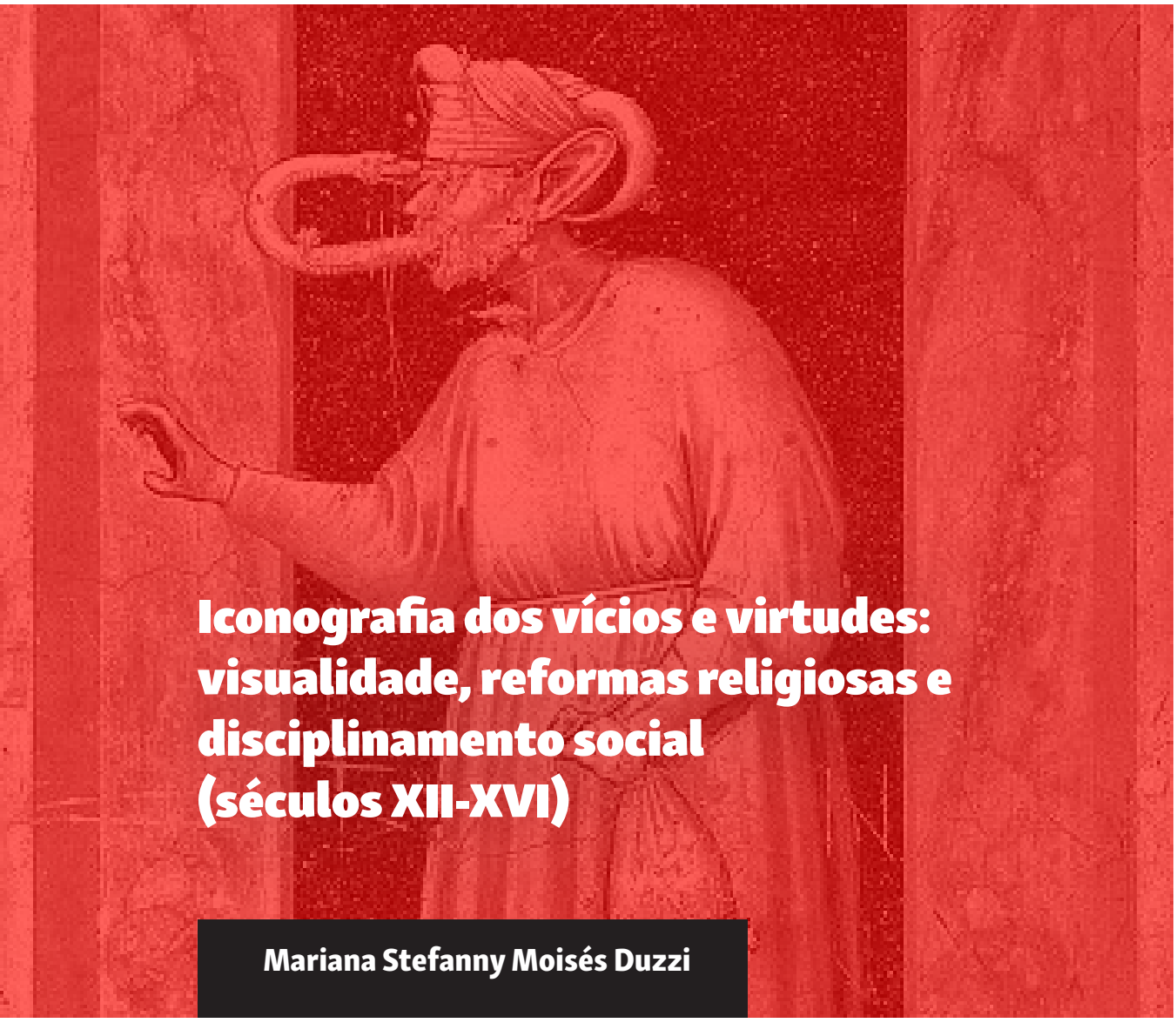


Iconografia dos vícios e virtudes: visualidade, reformas religiosas e disciplinamento social (séculos XII-XVI)

Mariana Stefanny Moisés Duzzi

Como citar:
DUZZI, Mariana Stefanny Moisés. Iconografia dos vícios e virtudes: visualidade, reformas religiosas e disciplinamento social (séculos XII-XVI). **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 9, n. 2, p. 223-263, mai.2025. DOI: 10.20396/modos.v9i2.8680294. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8680294.

Imagem [modificada]: Giotto de Bondone e ajudantes, (1304-1306). Invidia, afresco pintado na Cappella degli Scrovegni, Pádua. Fonte: acervo da autora.

Iconografia dos vícios e virtudes: visualidade, reformas religiosas e disciplinamento social (séculos XII-XVI)

Iconography of Vices and Virtues: Visuality, Reformation, and Social Disciplining (12th-16th Centuries)
Iconografía de los vicios y virtudes: visualidad, reformas religiosas y disciplinamiento social (siglos XII-XVI)

Mariana Stefanny Moisés Duzzi*

RESUMO

Este artigo analisa a iconografia cristã dos vícios e virtudes entre os séculos XII e XVI, com o objetivo de compreender como essas representações visuais se transformaram em resposta às mudanças religiosas, sociais e políticas da Cristandade. A investigação se organiza em três momentos: a consolidação medieval dessa visualidade entre os séculos XII e XIV, ligada à catequese e à memória artificial; a introdução, no século XV, de atributos específicos e elementos do cotidiano que favoreceram uma padronização iconográfica associada a ideais de reforma espiritual; e, por fim, a teatralização alegórica do século XVI, com destaque para as gravuras de Pieter Bruegel e seus colaboradores nos Países Baixos. Nesse último período, argumenta-se que essas imagens dramatizaram gestos, conflitos e comportamentos morais como forma de afirmar uma ética cristã comum frente à crescente fragmentação confessional. Embora esse projeto visual tenha persistido até as primeiras décadas do século XVII, acabou sendo progressivamente absorvido pelas exigências confessionais do período.

PALAVRAS-CHAVE

Iconografia religiosa. Vícios e virtudes. Humanismo cristão. Reforma e Contrarreforma. Pieter Bruegel.

ABSTRACT

This article examines the Christian iconography of vices and virtues from the 12th to the 16th centuries, aiming to understand how these visual representations evolved in response to the religious, social, and political transformations of Christendom.

The study is structured around three key moments: the medieval consolidation of this visuality between the 12th and 14th centuries, linked to catechesis and artificial memory; the introduction, in the 15th century, of specific attributes and everyday elements that promoted an iconographic standardization associated with ideals of spiritual reform; and, finally, the allegorical theatricalization of the 16th century, with emphasis on the engravings of Pieter Bruegel and his collaborators in the Low Countries. In this final period, it is argued that these images dramatized gestures, conflicts, and moral behaviors as a way of affirming a shared Christian ethic in the face of growing confessional fragmentation. Although this visual project persisted into the early decades of the 17th century, it was gradually absorbed by the confessional demands of the period.

KEYWORDS

Religious iconography. Vices and virtues. Christian humanism. Reformation and Counter-Reformation. Pieter Bruegel.

RESUMEN

Este artículo analiza la iconografía cristiana de los vicios y virtudes entre los siglos XII y XVI, con el objetivo de comprender cómo estas representaciones visuales se transformaron en respuesta a los cambios religiosos, sociales y políticos de la Cristiandad. La investigación se organiza en tres momentos: la consolidación medieval de esta visualidad entre los siglos XII y XIV, vinculada a la catequesis y a la memoria artificial; la introducción, en el siglo XV, de atributos específicos y elementos de la vida cotidiana que favorecieron una estandarización iconográfica asociada a ideales de reforma espiritual; y, por último, la teatralización alegórica del siglo XVI, con especial atención a los grabados de Pieter Bruegel y sus colaboradores en los Países Bajos. En este último período, se sostiene que estas imágenes dramatizaron gestos, conflictos y comportamientos morales como forma de afirmar una ética cristiana común frente a la creciente fragmentación confesional. Aunque este proyecto visual persistió hasta las primeras décadas del siglo XVII, terminó siendo progresivamente absorbido por las exigencias confesionales del período.

PALABRAS CLAVE

Iconografía religiosa. Vicios y virtudes. Humanismo cristiano. Reforma y Contrarreforma. Pieter Bruegel.

Introdução

Este artigo examina a formação e a metamorfose da iconografia cristã dos vícios e das virtudes entre os séculos XII e XVI, mostrando como suas soluções visuais e materiais não só refletiram, mas também intervieram nas transformações sociais, políticas e religiosas da Cristandade[1]. Parte-se da premissa de que essas imagens atuaram para além da instrução catequética: funcionaram como dispositivos de disciplinamento moral e espiritual, cujas formas, usos e destinatários foram continuamente reconfigurados à medida que se acirravam as tensões religiosas e culturais de cada período.

A análise se organiza em três momentos articulados. No primeiro, entre os séculos XII e XIV, consolida-se uma iconografia moral ancorada na escolástica e nas técnicas de memória artificial. No segundo, com foco no século XV, observa-se a expansão e a relativa padronização desses repertórios, impulsionadas pela difusão da imprensa e por movimentos de *reformatio* internos ao catolicismo que buscaram tornar os modelos de virtude mais inteligíveis e próximos da experiência cotidiana. O terceiro momento, próprio da segunda metade do século XVI, concentra-se na produção gráfica dos Países Baixos, em especial nas gravuras de vícios e virtudes de Pieter Bruegel, Pieter van der Heyden, Phillip Galle e Hieronymus Cock, marcadas por uma linguagem urbana, dramatizada e intensamente moralizante. Ao teatralizarem no corpo e no gesto o embate entre vício e virtude, essas composições se articulam diretamente às disputas confessionais agudizadas pela Reforma.

A delimitação cronológica adotada se justifica por duas razões. Primeiro, porque cada recorte evidencia inflexões do repertório iconográfico, revelando as reformulações contínuas de um projeto pedagógico cristão ajustado às exigências de seu tempo. Segundo, porque o estudo pretende iluminar um terreno ainda pouco explorado: os desdobramentos dos vícios e das virtudes no século XVI. Enquanto a maior parte da bibliografia privilegia a produção medieval e as transformações quatrocentistas, como o grotesco e a chamada Nova Iconografia das Virtudes, sustentamos que, no horizonte

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

do humanismo cristão do norte europeu, emerge um novo modelo visual. Trata-se de um modelo que, ao tentar afirmar uma moral partilhada em meio à fragmentação confessional, propõe uma reforma ética e espiritual ancorada numa santidade laboriosa e cotidiana, antes de doutrinária. Essa proposta, contudo, foi progressivamente refeita e restringida pelas exigências de ortodoxia impostas pelas disputas confessionais.

Catequese e memória artificial na iconografia dos vícios e virtudes (séc. XII-XIV)

Desde a Antiguidade, *vitium* (vício) e *virtus* (virtude) funcionam como polos normativos — em textos, imagens, canções e sermões — para modelar condutas e reforçar padrões morais. Segundo Jorge Osório, essa oposição se fundamenta em clivagens semânticas: *virtus* vinculada ao *vir* na tradição romana (Cícero), um ideal de vigor do corpo, da mente e do espírito, capaz de resistir a impulsos que corrompem a integridade moral; já *vitium* remete ao campo agrícola (*vimen*), sugerindo torção, instabilidade e falta de firmeza. Assim, enquanto *virtus* representa a retidão e a excelência moral, *vitium* simboliza a deformação do caráter, expressando o desvio das qualidades esperadas no plano ético, político e intelectual (Osório, 2006: 38-39).

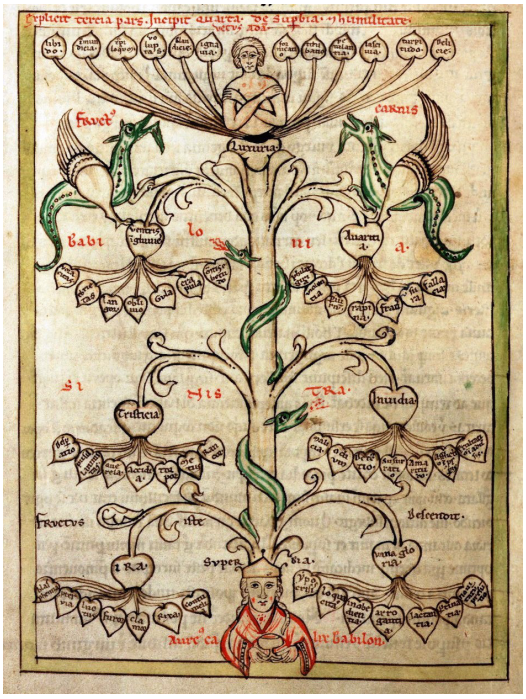
Embora já existisse uma tradição textual de modelos morais cristãos, é apenas a partir do século XII que se consolida uma iconografia sistemática dos vícios e virtudes[2]. Esse salto decorre da virada catequética promovida pela escolástica, sobretudo pelas contribuições de Pedro Lombardo e Tomás de Aquino, bem como das reformas monásticas e da pastoral penitencial, reforçadas pelo IV Concílio de Latrão (1215). Ao tornar obrigatória a confissão anual, o Cânone 21 (*Omnis utriusque sexus*) institucionalizou um regime de exame de consciência e disciplina moral. Nesse quadro, a iconografia religiosa assumiu função pedagógica central, convertendo abstrações doutrinais em esquemas imagéticos claros e acessíveis.

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

Nesse contexto, a oposição vícios/virtudes torna-se clara e difundida em manuscritos iluminados e na escultura monumental, como no portal oeste de Chartres, com pares alegóricos femininos em combate moral, retomando a matriz das iluminuras da *Psychomachia* (séc. V), poema alegórico em que as virtudes triunfam sobre os vícios (Solivan-Robles, 2017: 166). Ancorada na doutrina cristã, essa gramática visual inscreveu-se em perspectiva escatológica, conforme a lógica figural descrita por Erich Auerbach, em que o presente e o passado prefiguram o futuro, articulando as ações no mundo terreno à promessa da salvação aos justos no Juízo Final (Auerbach, 1997:13-64).

Foi nas árvores dos vícios e das virtudes que a tradição moral e visual atingiu sua primeira organização sistemática. Composições como as do *Speculum Virginum*, atribuídas ao círculo de Conrad de Hirsau (séc. XIII), dispõem a doutrina em árvores simbólicas, cujos frutos figuram os efeitos espirituais das más e das boas escolhas. Esses esquemas apoiam-se na *ars memoriae*, memória artificial treinada que usa formas padronizadas e figuras simplificadas para tornar abstrações moral-teológicas apreensíveis, e evocam representações do Paraíso e do Inferno para ampliar sua eficácia pedagógica (Yates, 2007: 73-109). Nos fólios da Árvore dos Vícios [Fig. 1] e da Árvore das Virtudes [Fig. 2], os sete pecados capitais — *luxuria, ventris ingluvies, avaritia, tristitia, invidia, ira e vana gloria* — são contrapostos às sete virtudes cardeais e teologais — *caritas, fides, spes, temperantia, fortitudo, iustitia e prudentia*. No topo, o *vetus Adam* se contrapõe ao *novus Adam*, enquanto na base, a *superbia*, que segura o cálice dourado da Babilônia, é contrastada com a *humilitas*, portadora das Escrituras. As legendas laterais — *fructus spiritus: Ierusalem: dextera: fructus iste ascendit* contra *fructus carnis: Babilonia: sinistra: fructus iste descendit* — reforçam a oposição entre elevação espiritual e decadência carnal. Na margem, serpente e dragões enlaçam a árvore dos vícios, enquanto anjos protegem a das virtudes, reforçando o contraste simbólico e a função didática do conjunto (Tucker, 2015: 118-121).

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963



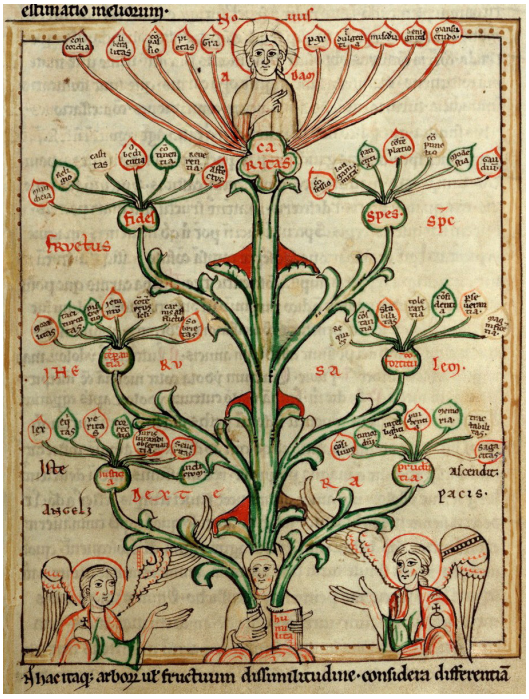


FIG. 1. Árvore dos Vícios. *Speculum Virginum,* Conrad of Hirsau. Manuscrito Arundel 44, fólio 13. Alemanha, segunda metade do século XIII. Fonte: British Library, Londres.

FIG. 2. Árvore das Virtudes. *Speculum Virginum*, Conrad of Hirsau. Manuscrito Arundel 44, fólio 29. Alemanha, segunda metade do século XIII. Fonte: British Library, Londres.

A disposição das iluminuras era cuidadosamente elaborada para facilitar a memorização e reforçar a assimilação visual da oposição moral entre vícios e virtudes. Seguindo uma convenção iconográfica conhecida, os vícios eram geralmente posicionados à esquerda e as virtudes à direita, compondo uma estrutura dual que se consolidaria ao longo da Idade Média e permaneceria até a Época Moderna. Essa organização refletia uma leitura tomista da hierarquia moral, na qual os pecados e as virtudes eram frequentemente representados como "exércitos" ou "filhas", derivados de disposições éticas fundamentais (Aquino, 2013: 135). Além de evidenciar os contrastes, essas imagens explicitavam os efeitos concretos de cada conduta: aos vícios eram atribuídas consequências negativas, enquanto às virtudes se associavam promessas de recompensa espiritual. Assim, as iluminuras funcionavam como instrumentos pedagógicos e devocionais, ajudando os

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

fiéis a visualizar o impacto moral de suas escolhas e a compreender a virtude como caminho para a salvação.

Com o aperfeiçoamento dos modelos catequéticos medievais, a iconografia dos vícios e das virtudes ganha precisão e densidade. Desde o século XIV, alegorias passam a trazer atributos e objetos que facilitam a identificação e a memorização moral, reforçando a função pedagógica mesmo sem padronização estrita. Exemplar disso é o manuscrito inglês *The Howard Psalter and Hours* (c. 1310-1320), do gênero *Speculum Theologiae*. Na Árvore dos Vícios [Fig. 3], a *superbia*, raiz segundo o esquema de Gregório Magno, aparece com Adão, Eva e a Serpente, aludindo à Queda. Dela brotam sete ramos com cachos circulares que derivam os demais pecados capitais, chamados nos fólios de *avaritia, invidia, ira, inanis gloria, gula, acídia*, e acompanhados por inscrições como *via mortis, fructus carnis* e *precipitacio* que conduzem o olhar até a *luxuria* no topo. As margens trazem vinhetas narrativas dos efeitos do pecado: um avarento carregando um demônio às costas, um camponês vaidoso sendo conduzido, enquanto animais e folhas pendentes sublinham o simbolismo da desordem moral.

Em contraponto, a Árvore das Virtudes [Fig. 4] enraíza-se na *humilitas*, figurada pela Anunciação. Dela partem sete ramos em cachos circulares, que abrigam as virtudes cardeais e teologais — *prudentia, fortitudo, iustitia, temperantia, fides, spes, caritas*. Ao longo do tronco, legendas como *via vite, fructus spiritus* e *caritas* conduzem o olhar até o rosto de Cristo no topo, ladeado por anjos que anunciam a *gratia*. Na base, as virtudes surgem personificadas como figuras femininas portadoras de atributos: *prudentia* com pássaro e dragão; *iustitia* com ramo e balança; *fortitudo* com espada e escudo com leão heráldico; *temperantia* com cálice e tocha. O conjunto articula uma moral teleológica em que a vida cristã se lê como escolha entre duas vias antagônicas. Em relação à árvore anterior, há uma ampliação do repertório visual com a incorporação de alegorias personificadas (humanas e animalescas) e objetos-símbolo, preservando a arquitetura arbórea e a função mnemônica ancorada na *ars memoriae* medieval (Yates, 2007:73; Carruthers, 1990:23-24).

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

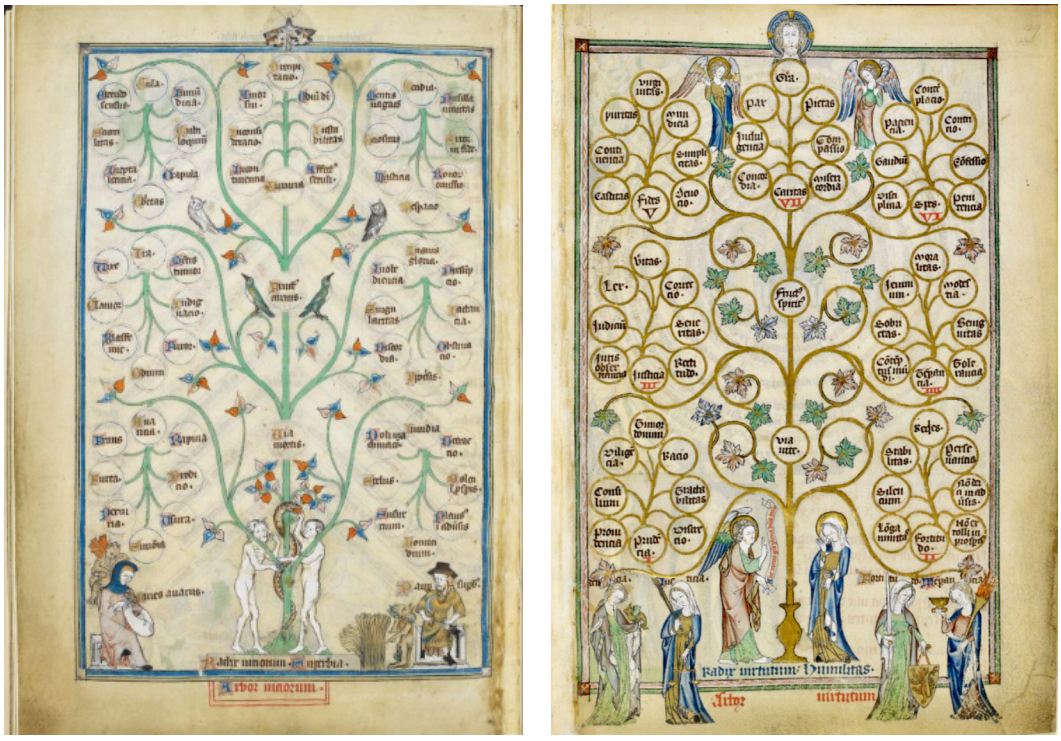


FIG.3. *Árvore dos Vícios*. *The Lisle Psalter*, manuscrito Arundel 83, fólio 127. Inglaterra, 1310-1320.
Fonte: British Library, Londres.

FIG. 4. *Árvore das Virtudes*. *The Lisle Psalter*, manuscrito Arundel 83, fólio 128. Inglaterra, 1310-1320.
Fonte: British Library, Londres.

Entre 1304 e 1306, Giotto e sua oficina ampliam o repertório ao pintar, no rodapé da nave da Cappella degli Scrovegni, virtudes (muro sul) e vícios (muro norte) como estátuas em *grisaille* encaixadas em nichos marmóreos, a poucos palmos do olhar do fiel, como podem ser vistos abaixo, nas representações de *Caritas* e *Invidia* [Fig. 5]. Não é o rol clássico dos pecados capitais, mas a falta das virtudes correspondentes: *Stultitia* empunha clava (bestialidade), *Inconstantia* cambaleia (fraqueza), *Ira* rasga o manto, *Iniustitia* surge como tirano e semeia desordem civil, *Infidelitas*/ Idolatria encena culto cego, *Invidia* traz bolsa, serpente que lhe sai da boca e pés em chamas, *Desperatio* aparece enforcada com demônio à espreita. Em frente, as virtudes oferecem antídotos: *Prudentia* com espelho, livro, cabeça bifronte de Jano e compasso, sinal de clareza sobre as ações; *Fortitudo* armada com escudo crivado, indicando a força; *Temperantia* com freio/brida,

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

autodomínio; *Iustitia* entronizada com balança e cidade ordenada; *Fides* com cruz e pergaminho, possivelmente as Escrituras; *Caritas* distribuindo bens e esmagando a bolsa da inveja; *Spes* alada elevando-se à coroa.



FIG.5. Giotto de Bondone e ajudantes, (1304-1306). *Caritas e Invidia*, 120cm x 55cm, afresco pintados na Cappella degli Scrovegni, Pádua. Fonte: arquivo da autora.

Giotto enfatiza a corporeidade das alegorias, dando-lhes volume anatômico, gestos e expressões que exteriorizam estados de espírito e, assim, aproximam vícios e virtudes de características humanas. Essa linguagem difunde-se no século XIV e alimenta programas que integram personificações

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

a objetos e cenas do mundo sensível, como o ciclo do *Bom* e *Mau Governo* (1337-1340), de Ambrogio Lorenzetti, no Palazzo Pubblico de Siena, onde as alegorias dialogam com a vida cívica representada na cidade e no campo.



FIG.6. Ambrogio Lorenzetti (c. 1290 - c. 1348). *Alegoria do Bom Governo*, afresco, 296 × 1398 cm. Siena, Palazzo Pubblico, Sala dei Nove, c. 1337-1340. Fonte: arquivo da autora.

No *Bom Governo* [Fig.6], o rei justo, idoso e barbado, empunha cetro e escudo da justiça, cercado pelas virtudes teologais e cardeais: *Caritas* segura um cetro e um coração flamejante; *Fides* abraça uma cruz; *Spes* tem as mãos levantadas para o alto; *Pax* repousa com um ramo de oliveira; *Fortitudo* empunha um cetro e um escudo; *Prudentia* aponta para uma coroa; *Magnanimitas* exibe uma bandeja de uvas e uma coroa; *Temperantia* segura uma ampulheta; e *Iustitia*, com espada e uma cabeça decapitada aos pés, simboliza o julgamento. Abaixo, conselheiros cívicos seguram uma corda presa ao rei, representando a concórdia, enquanto soldados vigiam a cidade e criminosos esperam punição. No *Mau Governo* [Fig. 7], o tirano demoníaco tem chifres, dentes pontiagudos, veste dourada e preta e pisa num bode. Ao seu redor, os vícios assumem formas grotescas: *Superbia* tem

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

asas, chifres, espada e uma forca ou balança invertida; *Avaritia* aparece como um velho agarrado a sacos de moedas; *Vanagloria* é uma jovem com galho seco e espelho; *Crudelitas* ameaça uma criança; *Proditio* carrega um carneiro de cauda escorpiana; *Furor* é um quadrúpede com cabeça de rato e punhal; *Divisio* segura um serrote; e *Guerra* prepara-se para o combate. No canto inferior, *Iustitia* aparece vencida: caída, de olhos vendados e com a balança quebrada, sinal do colapso da ordem e da justiça no interior da república.



FIG.7. Ambrogio Lorenzetti (c. 1290 - c. 1348). *Alegoria do Mau Governo*, afresco, 296 × 1398 cm. Siena, Palazzo Pubblico, Sala dei Nove, c. 1337-1340. Fonte: arquivo da autora.

Segundo Quentin Skinner (2004: 39-92), os afrescos de Lorenzetti dialogam com a tradição dos *specula principum*, tratados que propunham ao governante um código de conduta ao combinar preceitos cristãos e ideais clássicos, revalorizados pelo humanismo do *Trecento*. Transposta a um contexto em que o poder se pensava simultaneamente secular e sacral (a *respublica christiana*), a iconografia de vícios e virtudes cumpre uma função

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

dupla: (1) normativa, ao formar a consciência moral do governante; e (2) retórico-legitimadora, ao exibir publicamente sua adesão à ordem cristã e, assim, fundamentar a autoridade como expressão da vontade divina. Mesmo quando apropriada por regimes comunais, como em Siena, essa gramática mantém o horizonte especular: o bom governo deve refletir a *lex* e a *caritas* cristãs, tal como o príncipe cristão ideal. Cabia-lhe, portanto, agir como espelho moral de seus súditos, conduzindo-os ao bem comum e à salvação, como observa Ricardo da Costa (2003: 56).

Assim, entre os séculos XII e XIV consolida-se uma gramática visual dos vícios e das virtudes, impulsionada pela virada catequética da escolástica e pelo regime penitencial pós-Latrão IV, que mobiliza a *ars memoriae* com fins didáticos. Essa gramática migra das árvores monásticas para personificações e programas urbanos, passando a regular não apenas a alma, mas também a cidade. As imagens identificam vícios/virtudes e seus objetos-atributos, porém sem padronização fixa: os sinais variam conforme contexto, suporte e finalidade. A estabilização desse vocabulário só ganha força no século XV, sobretudo na França e no norte da Europa, em sintonia com a expansão urbana e movimentos de *reformatio* que promovem uma religiosidade cotidiana, laboriosa e disciplinada, estreitamente articulada à ordem social cristã.

Uma religiosidade cotidiana na iconografia dos vícios e virtudes (séc. XV)

A partir do século XV, difunde-se na Europa uma religiosidade entranhada na vida cotidiana, em que valores morais se articulam às esferas civil e doméstica. Entre leigos, consolida-se uma cultura devocional centrada na disciplina interior e no controle dos hábitos e condutas. No norte da Europa, correntes reformadoras intraeclesiais (anteriores à Reforma Protestante) passaram a criticar a superficialidade dos ritos e propor uma restauração

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

da vida cristã baseada na vigilância espiritual e na prática constante das virtudes. A *devotio moderna*, dos Irmãos da Vida Comum, encarna exemplarmente essa espiritualidade ao transformar o lar em espaço de cultivo da fé, inspirada em ideais franciscanos e agostinianos, com ênfase em interiorização, humildade, desapego e autodisciplina (Tracy, 1996:13).

Nesse quadro, o programa visual de combate aos vícios e exaltação das virtudes ganha fôlego e acomoda-se às pedagogias leigas: a iconografia torna-se mais concreta e situada, ancorada em cenas e objetos cotidianos. Os vícios aparecem em chave grotesca e alegórica, com gestos hiperbólicos que tornam reconhecível a degradação moral, enquanto as virtudes se ligam a símbolos práticos e familiares, exaltando trabalho, moderação e espiritualidade laboriosa. Essa nova visualidade, embora enraizada na tradição cristã, dialoga com o humanismo e a revalorização do repertório clássico, incorporando atributos inéditos sem romper completamente com os modelos herdados da iconografia medieval.

Convencionou-se chamar essa visualidade de Nova Iconografia das Virtudes, marcada, desde o século XV, pela inserção de objetos e gestos cotidianos (coisas que o público reconhecia de pronto) para identificar e tornar mais claras as figuras morais. O rótulo designa as transformações nos padrões visuais das virtudes na França e nos Países Baixos no *Quatrocentos*, marcando uma inflexão em relação à tradição medieval anterior. Embora frequentemente associado a Émile Mâle, a expressão não aparece literalmente em *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France* (1908); ainda assim, Mâle reconhece que, entre os séculos XIV e XVI, a iconografia cristã francesa assumiu características próprias, distintas da italiana (Mâle, 1908: 315-374). Pesquisas posteriores detalham o processo em três etapas: (1) virtudes como figuras guerreiras; (2) virtudes emblemáticas com símbolos ainda não padronizados; (3) multiplicação de atributos simbólicos, traço definidor da chamada Nova Iconografia (Castañeda, 2019: 159).

Originada na França e nos Países Baixos, essa iconografia rapidamente se espalhou pela Europa, incorporando elementos específicos a cada virtude

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

e aproximando-as do imaginário leigo. Fé surge com uma igreja sobre a cabeça, Bíblia e vela; Esperança, com colmeia, pá, foice e barco; Caridade, com anagrama de Cristo, coração, pelicano e duas crianças; Temperança, com relógio, freio de cavalo, óculos e esporas; Justiça, com balança e espada; Prudência, com peneira, espelho e um caixão; Fortaleza, com bigorna e dragão (Martínez, 2015). Em contraste com os emblemas mais abstratos das alegorias medievais, esses novos atributos visavam estabelecer uma conexão mais imediata com o imaginário religioso e cívico dos fiéis leigos, tornando as virtudes teologais e cardeais mais acessíveis, reconhecíveis e integradas à cultura visual pedagógica da época.



FIG.8. *A Prudência*. *Le Livre des Trois Vertus,* Cristina de Pizán. Manuscrito, fólio 570. França, c.1450. Bodleian Libraries, University of Oxford.
Fonte: acervo da autora.

No *Le Livre des Trois Vertus* (1405), escrito por Cristina de Pizán para Margarita de Borgonha, a *Prudência* é apresentada como virtude essencial para o exercício da benevolência e da administração cuidadosa dos bens, articulando sucesso terreno e salvação espiritual. Em uma versão manuscrita de 1450 (fólio 570, [Fig.8]), analisada por Maria Castañeda, essa virtude aparece representada com os emblemas característicos da Nova Iconografia: um caixão sobre a cabeça, um espelho, uma peneira, um escudo com cenas da Paixão e, aos pés, uma bolsa de moedas espalhadas. O léxico é programático:

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

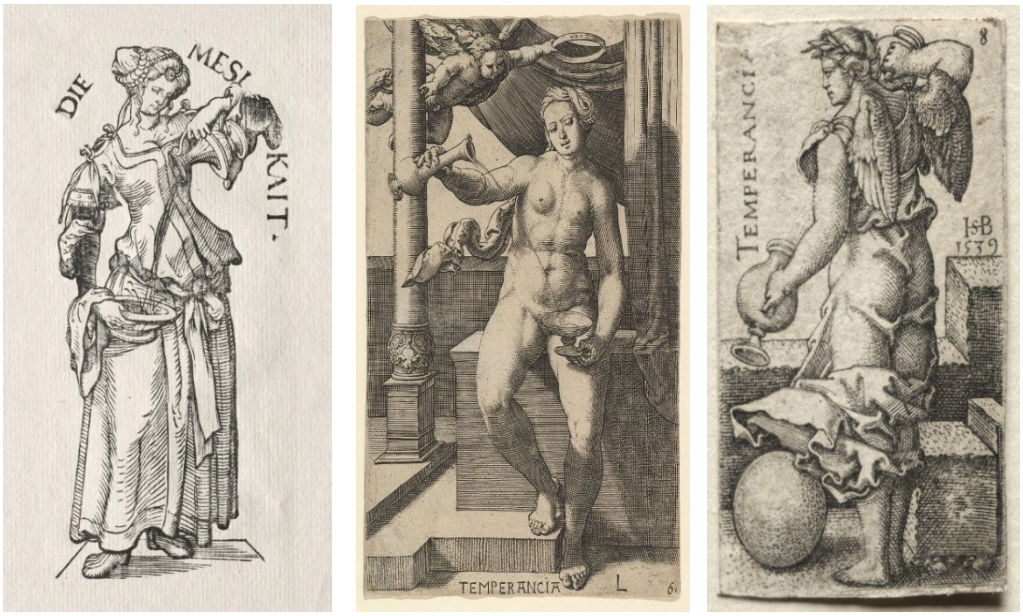
o caixão lembra a fugacidade da vida; o espelho, o autoconhecimento; a peneira, o discernimento; a bolsa, a moderação material; o escudo, a fé como proteção. Em síntese, destaca a autora, tais atributos condensam visualmente a prudência como princípio ordenador da conduta moral e política da mulher nobre (Castañeda, 2015: 161).



FIG.9. Francesco Pesellino e oficina, 1450. *As Sete Virtudes*, óleo sobre tela, 41,6 × 147,3 cm. Florença. Birmingham Museum of Art. Fonte: acervo da autora.

A Prudência da Nova Iconografia não se limita ao modelo descrito por Pizán, ainda que, a partir dele, certos emblemas tenham se tornado convencionais para a virtude. Em diversas composições, surge também com serpente enroscada, signo de astúcia e discernimento, lembrando que os atributos ainda variavam conforme região e programa (Martínez, 2015). A mesma pluralidade aparece na Temperança: em versões florentinas [Fig. 9], ela verte líquido de uma jarra a outra, símbolo clássico de equilíbrio retomado por Hans Burgkmair (1510) [Fig. 10], Lucas van Leyden (1530) [Fig. 11] e Hans Sebald Beham (1539) [Fig. 12]. Já em Rouen [Fig. 13], figura sob um moinho de vento, com óculos, freio e espora, léxico do autocontrole, sinais que reaparecem no manuscrito de Pizán (c. 1450) [Fig. 14) e em gravuras de Marcantonio Raimondi (1510-1527) [Fig. 15] e Pieter Bruegel (1560) [Fig. 16], atestando a difusão e a ressignificação dos atributos na Nova Iconografia das Virtudes.

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963



FIGS.10-12. - Hans Burgkmair, 1510. *Temperança*, xilogravura. Alemanha. The Cleveland Museum of Art; Lucas van Leyden, 1530. *Temperança*, gravura em metal, 16,2 × 10,9 cm. Leiden. The Metropolitan Museum of Art; Hans Sebald Beham, 1539. *Temperança*, gravura em metal, 3,9 × 2,5 cm. Alemanha. The Cleveland Museum of Art. Fonte: acervo da autora.



FIG.13. *Virtudes teologais e cardeais*. Manuscrito de Aristóteles, Ms. 927, fólio 17v. Rouen, segunda metade do século XV. Biblioteca Municipal de Rouen. Fonte: acervo da autora.

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963



FIG.14. *A Temperança. Le Livre des Trois Vertus*, Cristina de Pizán. Manuscrito, fólio 16r. França, c. 1450. Bodleian Libraries, University of Oxford. Fonte: acervo da autora.

Esses objetos atuavam como emblemas das qualidades morais de cada virtude, garantindo a identificação imediata da alegoria e convocando o universo normativo da vida doméstica, cívica e espiritual. Apesar das variações regionais que produziram modelos distintos, o repertório foi progressivamente padronizado e se difundiu pela Europa. A estratégia central consistiu em vincular virtudes a artefatos do cotidiano, cuja função prática reforçava simbolicamente o valor moral comunicado. Assim, formou-se um léxico visual em que imagem e objeto se ressignificam mutuamente: ao reencontrar esses objetos no dia a dia, o espectador reativa a memória da virtude e incorpora sua normatividade aos hábitos e afazeres cotidianos.

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963



FIGS.15-16. Marcantonio Raimondii, 1518-1575. *Temperança,* gravura em metal, 40,8 × 27,5 cm. Bolonha. The Metropolitan Museum of Art; Pieter Bruegel (inventor), Phillip Galle (gravador), Hieronymus Cock (impressor), 1560. *Recorte de Temperantia,* gravura em metal, 22,5 × 29,3 cm. Antuérpia. The Metropolitan Museum of Art. Fonte: acervo da autora.

O mesmo ímpeto reformador remodelou a iconografia dos vícios, ancorando-a numa pedagogia religiosa difundida por manuais de confissão e pelos textos devocionais da *Ars Moriendi*. Esses compêndios, sistematicamente organizados, reuniam um amplo léxico doutrinário — dos sete pecados capitais aos Dez Mandamentos, passando pelas virtudes teologais e cardeais, bem-aventuranças, sacramentos e obras de misericórdia — e funcionavam como guias tanto para o sacramento da confissão quanto para a vida cristã (Macedo, 2009: 20). Para facilitar o exame de consciência, difundiu-se o acrônimo SALIGIA (*Superbia, Avaritia, Luxuria, Ira, Gula, Invidia, Acídia*), recurso mnemônico que condensava os pecados (Lopes, 2011: 78-184). Além

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

de orientar a prática penitencial, tais textos preparavam para a morte, articulando rotina e salvação eterna numa ética cristã interiorizada.

Uma edição do *Ars Moriendi*, publicada em Colônia por volta de 1450, apresenta onze xilogravuras destacando a importância da confissão e denunciando os vícios que afastam o homem de Deus. Embora não mencione explicitamente os sete pecados capitais, o texto contrapõe o caminho do pecado à redenção pelas virtudes. Cada tentação demoníaca é confrontada por uma resposta virtuosa: à dúvida na fé, responde-se com a oração; ao desespero, com a esperança; à impaciência, com a paciência; à vanglória, com a humildade; e à avareza, com a pobreza voluntária (Santos; Sonaglio, 2017:13). As imagens são repletas de criaturas demoníacas e com feições animalescas, acentuando o caráter alegórico e a decadência espiritual do moribundo em decorrência de suas práticas pecaminosas.

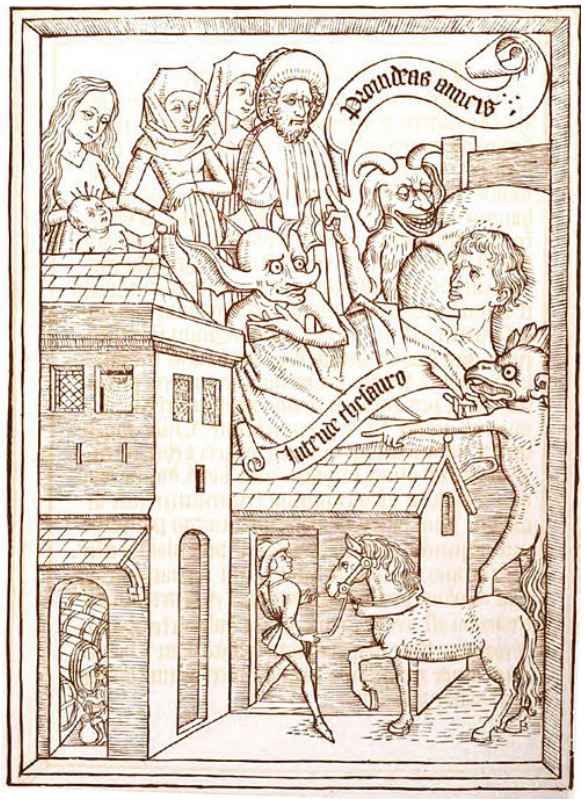


FIG.17. *Temptacio dyaboli de avaricia. Ars Moriendi,* Editio Princeps, 1450. Reprodução da cópia do British Museum, edição de 1881, editada por W. H. Rylands, com introdução de George Bullen.
Fonte: acervo da autora.

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

Na nona xilogravura [Fig.17], um doente cercado por demônios representa a alma entregue à avareza. Um demônio, à cabeceira, aponta para um grupo identificado como "amigos" (*provideas amicis*), enquanto outras cenas ampliam o simbolismo do pecado: um homem caminha rumo a uma casa com tonéis de vinho (gula), outro enche uma jarra, e um terceiro conduz um cavalo ao celeiro (acúmulo de bens). Um demônio exibe um pergaminho com a inscrição *intende thesauro*, aludindo à cobiça e ao apego material. O texto no fólio seguinte, com o título *Temptacio dyaboli de avaricia*, alega que o enfermo, ao longo da vida, foi seduzido pela avareza. Ao apresentar o combate espiritual no leito de morte, essas imagens sintetizavam os princípios de uma pedagogia moral que se projetava não apenas para o fim da vida, mas também para a vigilância ao longo da existência cristã.



FIG.18. *Der Seelen Würzgarten* (Ulm, 1483). Bayerische StaatsBibliothek, xilogravura. Ref. 2 Inc.c.a. 1396. Fonte: acervo da autora.

Figuras grotescas e animalescas também permeiam outros manuais devocionais do fim do século XV, como *Der Seelen Würzgarten* (Konrad Dinckmut, Ulm, 1483) e o *Speculum humanae salvationis* (Johann

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

Schönsperger, Augsburgo, 1492), notadamente nas xilogravuras da edição de Peter Drach (*Das ist der Spiegel...*, 1478). Neles, os demônios operam como agentes da perdição, incitando o pecado com signos de fácil leitura. Na fig. 18, a *invidia* é um cão que morde o braço de um jovem (ódio à vida alheia); a *avaritia*, um demônio que entorna moedas pela garganta de um homem; a *acedia* empunha ferramenta de corte e escolta um ocioso de braços cruzados; a *superbia* surge como mulher que se contempla no espelho oferecido pelo demônio; a *ira* brande espada (guerra); a *luxuria* toma a forma de serpente enlaçada às genitálias de um casal; e a *gula* aparece como demônio que embriaga um jovem. O bestiário moral, assim, converte vícios em cenas táteis e memoráveis, afinando a pedagogia da confissão e o controle dos hábitos.

Essa nova iconografia dos pecados acentuou o grotesco e o ancorou em ações corriqueiras. Conforme observa Mikhail Bakhtin, a visualidade do período explora exageros, deformidades e as funções corporais básicas — comer, beber, defecar, procriar, envelhecer — em diálogo com a cultura festiva (Carnaval, Festa dos Tolos), que invertia temporariamente normas e hierarquias[3]. No contexto das imagens catequéticas, o grotesco evocava o bizarro, o repulsivo e o monstruoso, representando tanto o pecado quanto o pecador entregue às tentações do mundo material (Bakhtin, 2012: 278). Em chave reformista, esse recurso infiltra-se na iconografia dos vícios por cenas do cotidiano, exemplificado pelo acúmulo de riquezas, embriaguez, idolatria, e indo além da denúncia, pois ensinava a reconhecer os pecados na vida diária, reforçava o *memento mori* e fomentava a vigilância espiritual contínua.

Hieronymus Bosch foi um dos pintores que mais habilmente integrou o grotesco e o cotidiano em suas representações. Em *Os Sete Pecados Mortais e as Quatro Últimas Coisas* (c. 1500; [Fig. 19]), cenas domésticas corrompidas pelo vício orbitam Cristo no centro de um grande círculo, uma pupila que evoca o Olho de Deus. Em volta, quadros breves e legíveis: o juiz subornado (avareza), o comilão ébrio (gula), a mulher diante do espelho (soberba), a cobiça pelo alheio (inveja), os ébrio-briguentos (ira), o casal lascivo (luxúria) e o sonolento que ignora o padre (acídia/preguiça). A inscrição latina *Cave*,

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

cave, *Deus videt* (“Cuidado, Deus vê”) sublinha a vigilância divina, enquanto os quatro tondos periféricos — Morte, Juízo, Céu e Inferno — enquadram o destino último do homem. Como observa Henry Luttikhuizen, a composição funciona como admoestação moral: expõe as tentações mundanas para convocar o fiel ao arrependimento e à preparação para o juízo final (Luttikhuizen, 2012: 261-282).

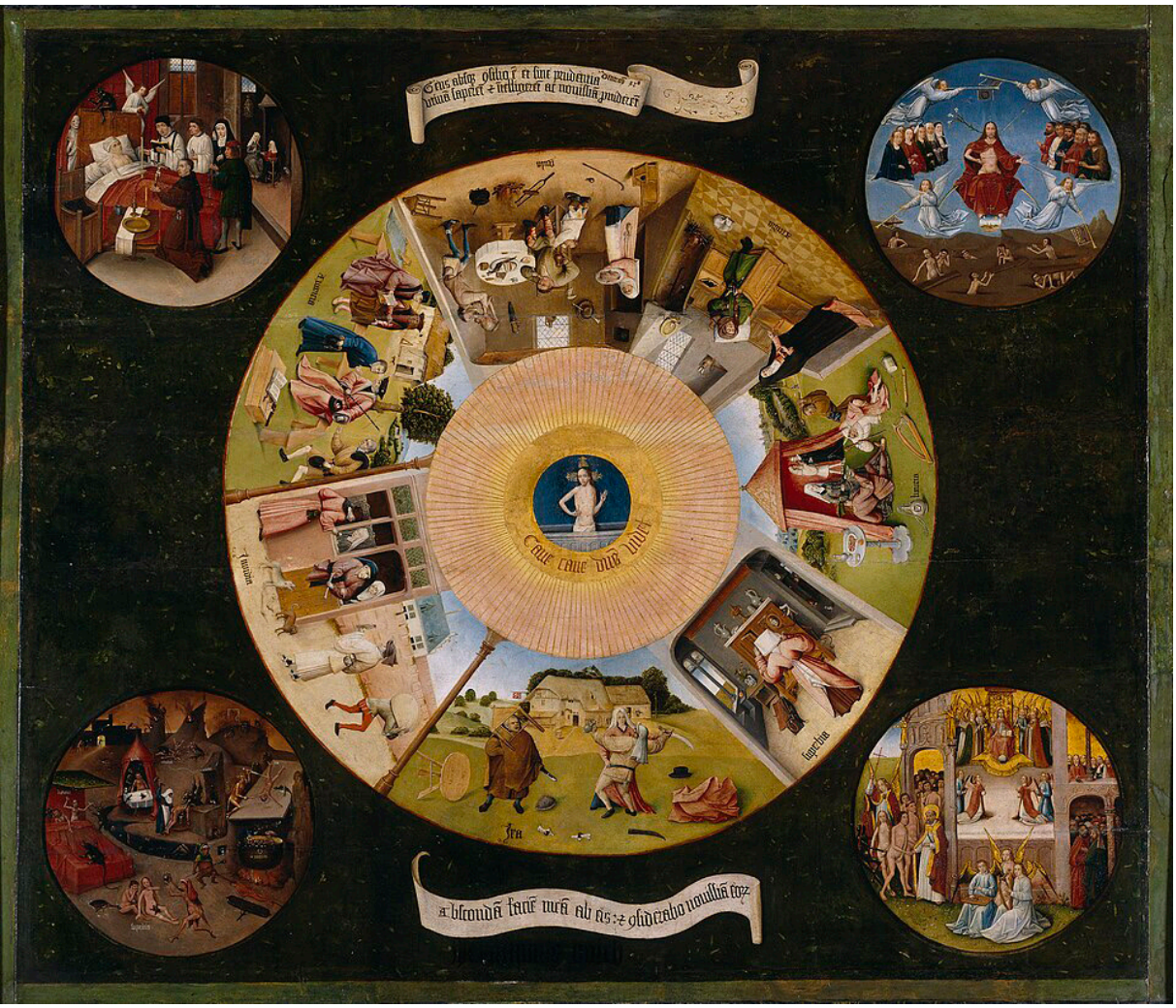


FIG.19. Hieronymus Bosch, *Os Sete Pecados Mortais e as Quatro Últimas Coisas*, 1500, óleo sobre madeira, 119,5 × 139,5 cm. Hertogenbosch. Museu do Prado, Madri. Fonte: acervo da autora.

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

Embora Hieronymus Bosch seja frequentemente celebrado como um "gênio da arte" singular, especialmente por sua inventividade ao mesclar fantasia, grotesco e cenas do cotidiano, talvez seja mais produtivo situá-lo dentro de uma tradição visual e religiosa mais ampla, que se consolidava no norte da Europa entre o final da Idade Média e o início da Época Moderna. Essa tradição, alimentada por exigências espirituais reformistas, normas de conduta moral e pelas transformações do mercado editorial, conferia à imagem um papel central na transmissão dos ensinamentos cristãos. Como aponta Bouza-Álvarez (2002: 115), em um contexto em que escrita, oralidade e visualidade atuavam de maneira integrada, a imagem religiosa tornou-se um recurso decisivo para a difusão da doutrina e dos valores éticos. Com o advento da imprensa, essa função se intensificou: imagens passaram a acompanhar sermões e textos devocionais, funcionando como guias visuais para a identificação de comportamentos virtuosos ou pecaminosos. Artistas, gravadores e impressores, atentos tanto às expectativas de seus patronos quanto às demandas de um público leigo mais envolvido com práticas de piedade, buscaram destacar-se por meio de composições pedagogicamente orientadas e que tivessem interesse comercial, o que explica a ampla difusão dessa visualidade no período.

Assim, entre o fim do século XV e o início do XVI, as imagens de vícios e virtudes já traduziam esse impulso reformador: ao grotesco somam-se os atributos da Nova Iconografia e a fusão de alegoria com cenas do cotidiano. Com as Reformas e a fragmentação da Cristandade, esse repertório se reconfigurou segundo lógicas confessionais, ainda que essa distinção não tenha sido imediata. No catolicismo tridentino, consolida-se um programa normativo-pedagógico sofisticado, com dispositivos emblemáticos, legendas e atributos padronizados que enfatizam as obras; em contextos luteranos e reformados, longe de qualquer esvaziamento moral, os códigos ético-visuais migram para painéis doutrinais, folhas volantes, emblemas e catecismos ilustrados, em chave teológica própria. Assim, contra leituras que veem apenas continuidade ou apenas ruptura, a pesquisa recente

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

evidencia inflexões e permanências na visualidade, na função, na retórica e na circulação dessas imagens. A moralidade torna-se uma gramática estratégica do conflito religioso, mobilizando repertórios de longa duração reconfigurados por novos formatos, públicos e convenções visuais[4].

Para ampliar o escopo, o tópico seguinte analisa as gravuras *Gvla* e *Temperantia*, concebidas por Pieter Bruegel, Phillip Galle e Pieter van der Heyden, no horizonte do humanismo cristão de matriz católica. Para além das alegorias com atributos convencionais, essas imagens dramatizam tensões confessionais e ensaiam a afirmação de uma identidade cristã compartilhada, ainda que, nos exemplares aqui examinados, essa identidade já se encontre fortemente modulada pelas diretrizes do catolicismo tridentino.

Teatralização na iconografia dos vícios e virtudes na era das Reformas

No contexto das Reformas religiosas, as tensões confessionais passaram a refletir concepções divergentes sobre vícios e virtudes, livre-arbítrio, salvação e natureza humana. Luteranos e calvinistas, embora valorizassem a disciplina e a moralidade como expressões visíveis da fé, concebiam a redenção como dom exclusivo da graça divina, desvinculado de qualquer mérito ou esforço humano. Em contraste, o catolicismo, reafirmado no Concílio de Trento, defendia que o domínio das paixões e a prática das boas obras, especialmente as de misericórdia, eram meios necessários à salvação. Essas diferenças tornaram-se particularmente visíveis no campo das virtudes teologais. Como observa Silvério Lima, Lutero redefiniu a Fé como *fiducia*, uma confiança absoluta na promessa divina, atribuindo à salvação um caráter de certeza imediata e reduzindo a Esperança ao papel de sustentação na perseverança (Lima, 2017: 88). Com isso, a ação moral, que na tradição católica medieval era considerada um caminho para a redenção, passou, na perspectiva protestante, a ser compreendida como

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

consequência natural de uma graça já recebida. Soma-se a isso uma diferença antropológica fundamental: enquanto o catolicismo manteve uma visão relativamente otimista da natureza humana, afirmando sua capacidade de transformação moral e resistência ao pecado, o protestantismo enfatizou a corrupção radical do ser humano e sua completa dependência da graça. Embora as virtudes continuassem a ter valor pedagógico para todas as confissões cristãs, o ponto de ruptura residia em sua função soteriológica: em boa parte da reflexão reformadora, a vida virtuosa era sinal da salvação; para os católicos, era condição para alcançá-la.

Ainda que essas diferenças confessionais tenham começado a aparecer ao longo do século XVI, os anos imediatamente posteriores à Reforma foram marcados por fronteiras ainda fluidas entre as diversas confissões. Para muitos, permanecia viva a expectativa de restaurar a unidade da Cristandade sob um modelo organológico capaz de integrar diferenças sem dissolver a identidade comum. Nesse cenário, a figura de Erasmo de Roterdã e o humanismo que o cercava — identificado como humanismo erasmiano ou, em termos mais amplos, humanismo cristão — despontam, conforme destaca Rui Rodrigues, como uma das mais significativas tentativas de reconciliação confessional. A proposta dos *minima dogmata*, defendida por Erasmo, articulava uma perspectiva pedagógica e catequética que buscava reduzir o núcleo da fé cristã a um conjunto mínimo de dogmas essenciais, permitindo, assim, a convivência de múltiplas interpretações e práticas sem a ruptura da unidade espiritual (Rodrigues, 2012: 340). Tal ideal não se extinguiu com a morte de Erasmo; ao contrário, persistiu e se expandiu, especialmente nos Países Baixos, onde ganhou novos contornos à medida que se disseminava. Na segunda metade do século XVI, quando a radicalização das disputas confessionais tornava a reconciliação cada vez mais improvável, a pedagogia moral, centrada na representação dos vícios e virtudes, passou a figurar como uma das últimas instâncias possíveis de convergência. Em outras palavras, diante da fragmentação doutrinária, a prática moral passou a ser concebida, nos círculos humanistas, como o último elo possível de unidade cristã — uma

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

ética compartilhada alicerçada na devoção e no civismo, antes que na adesão a dogmas específicos.

Essa pedagogia moral de inspiração humanista favoreceu, nos Países Baixos, o florescimento de uma iconografia enraizada na tradição medieval, mas renovada pelo diálogo com o repertório clássico e pelo novo horizonte confessional. No pós-Reforma, a visualidade retomou pares antitéticos de vício e virtude e os inseriu em cenas do cotidiano, facilitando a leitura pelo público leigo. Mantinham-se os atributos da Nova Iconografia das Virtudes e o grotesco para os vícios; contudo, a linguagem sofreu uma inflexão: as composições tornaram-se mais dramatizadas, priorizando gestos, ações e movimentos corporais em lugar de símbolos concisos e de gestualidade contida. Essa teatralização reforçava dispositivos de disciplinamento social, ao codificar condutas desejáveis e reprováveis, e projetava a prática moral como possível denominador comum em meio às rupturas religiosas.

Um dos conjuntos mais emblemáticos dessa visualidade foi produzido entre 1556 e 1560 por Pieter Bruegel, o Velho, em colaboração com os gravadores Pieter van der Heyden e Phillip Galle, e o editor Hieronymus Cock. Reunidos em torno de um projeto editorial humanista, esses artífices participaram da criação e publicação de duas importantes séries de gravuras, que mais tarde foram intituladas *Os Sete Pecados Capitais* e *As Sete Virtudes*. As composições foram impressas pela oficina *Aux Quatre Vents*, sediada em Antuérpia e dirigida por Hieronymus Cock e sua esposa, Volcxken Diericx. As imagens representavam os sete pecados capitais — *Avaritia, Gvla, Superbia, Lvxvria, Invidia, Desidia* e *Ira* — e as sete virtudes, teologais e cardeais — *Charitas, Fides, Spes, Prudentia, Ivstitia, Fortitudo* e *Temperantia*.

Vendidas como fólios avulsos e muitas vezes acompanhadas de versos moralizantes (em latim e/ou flamengo), essas gravuras alegóricas articulam texto e imagem com finalidade didática. A dinâmica lembra a cultura emblemática inaugurada por Andrea Alciato, mas sem implicar identidade formal: o título/legenda editorial cumpre função próxima ao mote (*inscriptio*), a imagem (*pictura*) apresenta uma cena alegórica

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

frequentemente teatralizada, e os versos da margem desempenham papel análogo à *subscriptio* que, em conjunto, apresentam ao espectador uma advertência moral. Ainda assim, tratam-se de gravuras que dialogam com o gênero dos emblemas, e não necessariamente de emblemas livrescos no sentido técnico estrito[5]. Para demonstrar esse mecanismo, analisaremos *Gvla* e *Temperantia*, par antitético que evidencia a teatralização moral bruegeliana e situa o programa no horizonte político-religioso do humanismo cristão em meio às disputas confessionais.



FIG.20. Pieter Bruegel (inventor), Pieter van der Heyden (gravador), Hieronymus Cock (impressor), 1558. *Gvla* da *série Os Sete Pecados Capitais*, gravura em metal, 22,3 × 29,3 cm. Antuérpia. The Metropolitan Museum of Art, Nova York. Fonte: acervo da autora.

A gravura da *Gvla* [Fig. 20] exibe uma mulher corpulenta que bebe compulsivamente de um jarro enquanto apoia sobre um porco com patas e orelhas de burro, cercado por nabos e cenouras. Um crocodilo barrigudo lhe

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

oferece mais bebida, enquanto, à esquerda, uma cabeça grotesca com mãos invertidas equilibra uma colher e uma vasilha enquanto come. Ao fundo, uma mesa redonda abriga convivas que se banqueteiam sem moderação. Duas mulheres robustas bebem vinho diretamente de jarros, incentivadas por criaturas monstruosas, híbridos de macacos, sapos e peixes, que continuam a servir comida, mesmo após aparente saciedade.

Os efeitos do vício aparecem de imediato: sobre a ponte, um homem vomita enquanto um demônio lhe sustenta a testa; no remanso escuro, surge um rosto com ovo equilibrado, sinal recorrente de desatino moral. À direita, uma criatura com corpo de rato bebe vinho de um tonel, enquanto duas galinhas pendem de cabeça para baixo e aguardam o abate, compondo um cenário de consumo descontrolado. Na extremidade, um homem nu gira dentro de um barril espinhoso, encenando a insensatez como consequência aos excessos de álcool. No topo de um tronco seco, uma gaita de foles, associada à música popular camponesa, reforça a ideia da gula como vício vulgar e disseminado, enquanto um peixe de barriga costurada devora outros menores. A imagem ecoa *Os peixes grandes comem os pequenos* (1557), de Bruegel (atribuída a Bosch como inventor): lá, o grande peixe é contido por um soldado cristão com uma faca com o símbolo do orbe com a cruz, emblema da vitória sobre o pecado; em *Gvla*, ao contrário, o peixe é absorvido pelo vício, convertendo a gula em força antinatural que corrói a própria ordem da criação.

À esquerda, um gigante jaz emparedado numa estrutura arquitetônica, com cabeça e pernas perfuradas e submersas. Do crânio irrompem galhos secos, pouso de dois pássaros, enquanto uma corda entrelaçada suspende uma cesta de peixes e ovos, metáforas de fertilidade corrompida e inversão da ordem natural. Diante da edificação, um homem bebe avidamente de um jarro; as pernas torcidas para trás e os pés animalescos denunciam a bestialização e a perda de controle dos apetites. Ele aponta para outro jarro, suspenso sobre uma tábua apoiada numa prancha marcada por um machado, sugerindo que o excesso abate a disposição para o trabalho. À direita, um homem surge enforcado, também com as pernas revertidas, enquanto outro

empurra a própria barriga num carrinho de mão, figuração grotesca da rendição total ao corpo e do peso literal da gula.

No leito do riacho, cabeças demoníacas de expressão sádica e zombeteira sugerem que a sedução da gula começa pelos olhos. À margem, humanos e criaturas monstruosas entregam-se à autodestruição: demônios conduzem os pecadores a um "forno-torre", onde são cozidos em sua própria dissolução moral. Um dos elementos mais simbólicos é a cabeça humana transformada em moinho de vento, metáfora da mente corrompida, sempre a moer pensamentos vãos. Sacos de grãos sobem por uma escada e são despejados na boca do moinho, enquanto uma coruja pousada sobre uma cruz indica a derrota da sabedoria pela ignorância espiritual. Ao redor, corpos prostrados com os pés voltados para trás encenam a inversão da ordem natural, sinal de um corpo dominado pelo pecado. Sentenças em latim e flamengo, ao pé da gravura, reforçam o tom moralizante e advertem contra os excessos da gula e da embriaguez.

EBRIETAS EST VITANDA, INGLVVIESQVE CIBORVM.
Schout dronckenschap, en gulsichlyck eten / Want ouerdaet doet godt en hem seluen uergheten.

EVITE A EMBRIAGUEZ E A GLUTONARIA. (Trad. livre)
Evite a embriaguez e a glutonaria, pois o excesso faz o homem esquecer de Deus e de si mesmo. (Trad. livre)

A inscrição latina de *Gvla* provém do *Zodiacus vitae*, poema didático-moral de Pier Angelo Manzolli (Marcellus Palingenius Stellatus), publicado em 1536. A obra, que articula humanismo, ciência e alquimia e propõe um ideal cristão fundado no saber e na virtude, circulou amplamente na Europa até ser incluída no *Index* em 1559. A sentença vem do Livro X (*Capricornus*), dedicado à formação moral desde o nascimento e ao papel dos pais na

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

prevenção de vícios como embriaguez e gula (Manzolli, 1537: 296)[6]. Ao incorporá-la, a gravura destaca o embate entre razão e impulso: no poema, o conhecimento liberta; na imagem, o pecado nasce da abdicação da razão e da entrega aos apetites desordenados.

A embriaguez ocupa lugar central na cena, espelhando práticas largamente difundidas no norte europeu quinhentista. Como observa Harry Vredeveld, essa associação não era fortuita: desde o final do século XV, o consumo excessivo de álcool estava estreitamente ligado ao costume do *Zutrinken*, ritual de brindes sucessivos que constrangia os presentes a beber até perder os sentidos; recusar era socialmente inaceitável e cada rodada convocava outra, instaurando um ciclo compulsivo. Inicialmente restrita aos círculos da nobreza e da elite mercantil, a prática rapidamente se disseminou entre as camadas populares. Sua crítica não tardou a surgir: em 1494, Sebastian Brant condenou duramente o *Zutrinken* na sátira moral *Narrenschiff* (*A Nau dos Insensatos*), e, no ano seguinte, a Dieta de Worms tentou, sem sucesso, proibir a tradição. Ainda assim, o hábito permaneceu entranhado no cotidiano das tabernas do Sacro Império e das províncias flamengas, convertendo-se em símbolo da degradação moral provocada pelo descontrole dos sentidos (Vredeveld, 2012: 203-206).

Com o avanço da Reforma, o combate à embriaguez tornou-se tópico recorrente em manuais morais, tratados e sátiras. Entre eles, destaca-se a peça do humanista luterano Helius Eobanus Hessus, *De generibus ebriosorum et ebrietate vitanda* (1515-1516), possível fonte para a composição de *Gvla*[7]. Na sátira, Hessus recupera uma antiga lenda de origem judaica segundo a qual os embriagados sofrem metamorfoses e assumem o comportamento de diferentes animais — porcos, burros, ursos, lobos, cachorros, leões, gatos, macacos, gansos, bezerros, ovelhas e raposas. A narrativa conta que, após o Dilúvio, Noé plantou uma vinha e permitiu que o demônio regasse a terra com o sangue de quatro animais retirados da arca: o macaco, o leão, o porco e o cordeiro. Desde então, cada tipo de embriaguez manifestaria traços desses animais: uns fazem caretas como macacos; outros ficam pacíficos como

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

cordeiros; alguns se tornam agressivos como leões; e há os que perdem todo discernimento, como porcos (Tahan, 2011). A gravura ecoa essa tradição alegórica ao incluir figuras como o porco com patas de burro, o macaco, o cachorro, o ganso e a raposa, reforçando visualmente a associação entre vício e bestialização do ser humano.

No ambiente do humanismo cristão — frequentado por artífices e impressores como Bruegel, Heyden, Galle e Cock, ainda sob influxo erasmiano e de tendências que apelavam por uma reforma espiritual — prevalecia a ideia de que o pecado resultava não de uma natureza corrompida, mas do enfraquecimento da razão diante dos impulsos. O vício era entendido menos como condenação ontológica e mais como falha formativa. Em *Gvla* (e nas demais representações bruegelianas dos pecados), a tese se encena pelo grotesco, que dramatiza o descontrole dos apetites, assim como na fantasia herdada de Bosch, cuja emulação por Bruegel acentua o aspecto antinatural do pecado. [8]Assim, em vez de alegorias ou emblemas estáticos, os vícios de Bruegel apresentam ações concretas, extraídas do cotidiano e organizadas num léxico visual direto e reconhecível. Essa proximidade com a experiência sensível do espectador potencializava a eficácia pedagógica da gravura e reforçava sua função normativa.

Integrando o programa ético, se o vício nasce da ignorância, a virtude (seu antídoto) deve ser cultivada pelo conhecimento, via de libertação dos impulsos desordenados. Isso se exemplifica em *Temperantia* [Fig. 21], que, embora siga o padrão da série, abandona o grotesco e a fantasia em favor de uma cena situada em tempo e espaço reconhecíveis. A alegoria da virtude surge como uma dama de trajes discretos (sapatos borgonheses), portando os emblemas da Nova Iconografia: relógio sobre a cabeça, freio à boca, rédeas e óculos nas mãos, signos de autocontrole, disciplina e saber. A serpente à cintura figura a sabedoria; os pés, sobre uma palheta de moinho, aludem à moderação e ao equilíbrio interior. Ao redor, vinhetas apresentam as sete artes liberais (*trivium* e *quadrivium*), reforçando o nexo entre virtude, conhecimento e um civismo devoto.

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963



FIG.21. Pieter Bruegel (inventor), Pieter van der Heyden (gravador), Hieronymus Cock (impressor), 1560. *Temperança*. da série *As Sete Virtudes*, gravura em metal, 24,4 × 31,2 cm. Antuérpia. The Metropolitan Museum of Art, Nova York.
Fonte: acervo da autora.

Nas cenas que circundam *Temperantia*, cada arte liberal é representada por uma ação distinta. Na Aritmética, três homens realizam cálculos; em Gramática, um mestre alfabetiza crianças. A Dialética reúne cinco figuras, aparentemente de diferentes tradições religiosas, como protestantes, católicos e judeus, sugerido por seus trajes, debatendo com livros sagrados em mãos. Em Geometria, indivíduos medem o espaço com esquadros e instrumentos de precisão; em Música, crianças e monges cantam sob uma marquise ornamentada. A cena de Astronomia mostra homens observando astros e registrando as fases da lua e a extensão da Terra. Já em Retórica, uma peça teatral é encenada, indicando a palavra como instrumento de persuasão e

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

ensino. Ao centro, a bola, símbolo recorrente em Bruegel para tolices e pecados, permanece ignorada pelos personagens, absortos nas práticas do saber liberal.

Na margem, a legenda latina condensa o ideal moral e pedagógico da composição:

> VIDENDVM, VT NEC VOLVPTATI DEDITI PRODIGI ET LVXVRIOSI/ APPAREAMUS, NEC AVARA TENACITATE SORDIDI AVT OBSCVRI EXISTAMUS.
>
> IMPORTA VIGIAR PARA QUE, ENTREGUES AO PRAZER, NÃO NOS TORNEMOS PERDULÁRIOS E LUXURIOSOS, NEM, POR GANÂNCIA TENAZ, VIVAMOS NA SORDIDEZ E NA OBSCURIDADE. (Trad. livre)

O dístico arma um duplo aviso: contra os excessos do corpo e contra a avareza que embrutece; e reafirma *Temperantia* como medida que modera os prazeres e ilumina a mente. Nessa chave, o conhecimento, guiado pela modéstia e livre da vaidade intelectual, funciona como técnica de governo de si: fortalece a razão diante dos impulsos desordenados e converte disciplina interior em virtude cívica.

Para além da modéstia sugerida pelos trajes aristocráticos de inspiração borgonhesa, a composição vincula virtude ao saber das artes liberais, insinuando um reordenamento na hierarquia tradicional dos conhecimentos e aproximando a imagem do cotidiano urbano. Na Antiguidade, tais artes formavam o cidadão para a vida pública; na Idade Média, integraram o currículo escolástico e foram contrastadas com as artes mecânicas, ligadas ao trabalho manual (Sales, 2020: 23-24). Até o século XVI, suas representações raramente se associavam a virtudes cívicas. A alegoria de *Temperantia*, porém, funde esses domínios em um cenário reconhecível, trazendo o saber para a experiência da cidade. Como propõe Caecilie Weissert, essa articulação traduz o esforço de artistas, gravadores e impressores em reivindicar para si um novo estatuto intelectual, elevando as artes mecânicas ao patamar das

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

liberais (Weissert, 2003: 43-51). Nesse horizonte, a cena sugere a superação das fronteiras disciplinares e legitima a cooperação entre diferentes ofícios como da formação do sujeito virtuoso e socialmente engajado.

Além da formação intelectual, a gravura sublinha o papel da advertência na disciplina e na educação cívica. O cabresto, o relógio e, sobretudo, a cena de Gramática, com o mestre brandindo espátula e chicote de varas, figuram o governo de si pelo tempo, pela regra e pela correção. Tais sinais evocam a autoridade da experiência e contrastam com a vulnerabilidade juvenil aos impulsos do corpo. A instrução rigorosa aparece como instrumento eficaz de formação dos afetos e de orientação espiritual e social: evitar o pecado exige submeter os sentidos à razão. Nesse horizonte, a educação ideal é firme, cristã e corretiva, moldando mente, corpo e espírito. A mensagem que emana das gravuras é clara: o vício não é destino ontológico, mas fruto de formação deficiente.

Da leitura dessas gravuras decorrem algumas conclusões. No plano visual, *Gvla* e *Temperantia* — e, por extensão, as séries de vícios e virtudes — retomam o repertório tradicional medieval (grotesco, alegoria, atributos da Nova Iconografia), mas introduzem uma inflexão importante: a encenação como recurso pedagógico. Corpos e gestos deixam de operar sobretudo como sinais emblemáticos e condensados, tal como nos emblemas de Alciato, e passam a compor uma linguagem moral em ação, convocando o espectador a tomar posição diante do conflito ético. O palco da luta entre vício e virtude expande-se do corpo à mente e da mente à cidade, onde os espaços sociais figuram ordem ou desordem moral. O programa iconográfico-textual conduz, assim, a uma saída pedagógica e teológica, voltada à formação do sujeito cristão: em *Gvla*, a deformação física revela a degradação da alma; em *Temperantia*, o equilíbrio encarna a harmonia espiritual do autocontrole. A iconografia converte-se, portanto, numa verdadeira anatomia moral, tornando visíveis, pela forma, os efeitos da conduta.

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

Essa inflexão iconográfica evidencia um traço central do humanismo cristão diante das disputas confessionais do século XVI: a aposta numa pedagogia moral voltada sobretudo à formação do sujeito, mais do que à defesa de dogmas ou à polêmica doutrinária (Rodrigues, 2012: 340). É uma pedagogia da diligência e do governo das paixões, de uma santidade ativa e cotidiana. Em meio a guerras e redefinições identitárias, essa visualidade clara e teatralizada integra projetos de disciplinamento social e, simultaneamente, preserva a esperança humanista de restaurar a *respublica christiana*: uma unidade possível alicerçada em práticas morais, cívicas e espirituais capazes de atravessar as clivagens confessionais (Duzzi, 2024: 178-180).

A visualidade inaugurada por Bruegel, Galle, van der Heyden e Cock teve maior densidade e continuidade no humanismo cristão do norte europeu e, fora desse circuito, tendeu a arrefecer após as primeiras décadas do XVII, sendo aos poucos absorvida e modulada por programas tridentinos e pela tradição emblemática. Em parte, isso se explica porque, com o aprofundamento da cisão confessional, a eficácia político-religiosa desse léxico visual estreitou-se: o conflito entre católicos e protestantes fragmentou o projeto originalmente ecumênico e esvaziou a aspiração humanista a uma Cristandade universal. Nesse contexto, a pedagogia moral centrada na reforma dos hábitos, que dependia de teatralizar e tornar visíveis ações desejáveis ou condenáveis, foi reabsorvida sobretudo pelo catolicismo tridentino, que enfatizava o par vício x virtude, as obras e os sacramentos como dispositivos de disciplinamento. Paralelamente, ganhou corpo uma iconografia normativa de amplo alcance editorial, consolidada por repertórios como a *Iconologia* de Cesare Ripa (1593; eds. ampliadas a partir de 1603), que sistematiza personificações e atributos e oferece um vocabulário estável para oficinas, pregadores e escolas. Sem eliminar por completo a vertente bruegeliana, essa gramática codificada tornou-se, em muitos contextos, a via preferencial de circulação e padronização das alegorias ao longo do século XVII.

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

Conclusão

Ao investigar a iconografia cristã dos vícios e virtudes entre os séculos XII e XVI, este estudo buscou compreender como essas imagens responderam às transformações políticas, religiosas e sociais que atravessaram a Cristandade. Da pedagogia visual das imagens medievais, voltadas à fixação doutrinária e à formação da memória artificial, até a teatralização das composições gráficas do século XVI, observou-se um esforço persistente de disciplinamento moral por meio da visualidade. Esse esforço se intensificou diante das tensões confessionais provocadas pela Reforma, que converteram a imagem religiosa em instrumento estratégico de formação espiritual, cívica e afetiva. No ambiente humanista dos Países Baixos, a iconografia dos vícios e virtudes passou por uma inflexão significativa. Gravuras como as de Bruegel, van der Heyden, Galle e Cock rearticularam elementos herdados, como o grotesco, os atributos da Nova Iconografia das Virtudes e a alegoria tradicional, a uma linguagem mais dramatizada e inteligível, voltada ao público leigo. Nessas composições, o corpo adquire protagonismo como espaço visível da batalha moral, enquanto os gestos e ações encenam condutas a serem seguidas ou evitadas. Ao incorporar cenas da vida cotidiana e símbolos reconhecíveis, essas imagens ampliaram seu alcance pedagógico e reforçaram os ideais de autocontrole, trabalho e piedade ativa. Embora reafirmassem os valores do catolicismo, sobretudo a disciplina dos afetos e o esforço moral como caminho para a salvação, essas representações também expressavam o desejo de reconciliar *a respublica christiana* a partir da ação moral, da pedagogia e de uma santidade atarefada. Os elementos dessa iconografia permaneceram até as primeiras décadas do século XVII nos Países Baixos, quando, com o avanço dos embates entre as ortodoxias tridentina e reformistas, esse projeto humanista foi progressivamente absorvido pelas exigências confessionais.

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

Referências

IGREJA CATÓLICA. *Concílio de Latrão, 4. Decretos do IV Concílio de Latrão*. *In*: Breviarium Extravagantium, por Bernardus Papiensis. Collectio Alcobacensis II. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 1215.

AQUINO, T. de. *Suma Teológica*. v. 7. São Paulo: Loyola, 2013.

AUERBACH, E. *Figura*. São Paulo: Ed. Ática, 1997.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:* o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987.

BOUZA-ÁLVAREZ, F. Á. *Comunicação, Conhecimento e Memória na Espanha dos Séculos XVI e XVII*. Lisboa: Centro de História da Cultura, 2002.

CASTAÑEDA, M. Variación en la imagen de la Prudencia: entre la tradición e la nueva visualidade, *Imago*, n. 11, 2019.

CLARK, S. *Pensando com os demônios*. São Paulo: Edusp, 1997.

CARRUTHERS, M. *The Book of Memory*: A Study of Memory in Medieval Culture. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

COSTA, R. Um espelho de príncipes artístico e profano; A representação das virtudes do Bom Governo e os vícios do Mau Governo nos afrescos de Ambrogio Lorenzetti (c.1290-1348) - Análise iconográfica. *In*: *Utopía y Praxis Latinoamericana: Revista Internacional de Filosofìa Iberoamericana y Teoría Social*. Maracaibo: Universidad del Zulia, vol. 8, n. 23, 2003. pp. 55-71.

DAS IST DER SPIEGEL DER MENSCHEN BEHALTNIS MIT DEN EWANGELIEN VND MIT EPISTELEN NACH DER ZYT DES IARS. [Speyer]: Peter Drach, [ca. 1480–1481]. [Incunábulo; xilogravuras]. Exemplar: Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 172 (BSB-Ink S-512; GW M43020). Disponível em: http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00031715/image_1; acesso em: 10 jun. 2025.

DUZZI, M. S. M. *Disputas iconográficas na representação dos vícios e virtudes. As séries de gravuras Os sete pecados capitais e As sete virtudes de Pieter Bruegel, Pieter van der Heyden, Phillip Galle, Hieronymus Cock, e o processo de Confessionalização nos Países Baixos Habsburgo (1550 - 1560)*. Dissertação de Mestrado em História, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2024.

HANSEN, J. Autoria, obra e público na poesia colonial luso-brasileira atribuída a Gregório de Matos e Guerra, *Ellipsis*, *Athens (GA)*, n. 12 [14], 2014.

HEAL, B. *A Magnificent Faith: Art and Identity in Lutheran Germany, 1520-1620*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

KOERNER, J. L. *The Reformation of the Image*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

LIMA, L. F. S. "proximações para uma história do conceito de Esperança nas expectativas milenaristas do século XVII: Esperança de Israel, Esperanças de Portugal e Door of Hope, *O que nos faz pensar*, 26, 41, 2017.

_____. A questão da autoria. *In.*: BENTES, R. (org.) *Modernos em Curso*. Rio de Janeiro: Eduff, 2022.

LOPES, B. Os pecados em manuais de confessores ibéricos (séculos XIV-XVI). *Aedos*: revista do corpo discente do Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS, Porto Alegre, v. 3, n. 7, 2011.

LUTTIKHUIZEN, H. Through Boschian Eyes: An Interpretation of the Prado Tabletop of the Seven Deadly Sins. In: NEWHAUSER, R. G.; RIDYARD, S. J. (ed.). *Sin in Medieval and Early Modern Culture*: The Tradition of the Seven Deadly Sins. York: York Medieval Press, 2012.

MACEDO, J. R. Os manuais de confissão luso-castelhanos dos séculos XII-XV. *Aedos*: revista do corpo discente do Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS, Porto Alegre, RS, v. 2, n. 2, 2009. pp. 18-34.

MALÊ, É. *L'art religieux de la fin du moyen âge en France; étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*. Paris: A. Colin, 1908, pp. VIII, IX, 315-374. Disponível em: https://archive.org/details/lartreligieuxdelooml/; acesso: 27 jul. 2024.

MARTÍNEZ, D. Virtudes simbólicas. *Base de dados digital de Iconografia Medieval.* Universidad Complutense de Madrid, 2015. Disponível em: https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/virtudes-simbolicas; acesso em: 13 jun. 2024.

MANZOLLI, P. Â. Zodiacus vitae, hoc est, de hominis vita, studio, ac moribus optime instituendis libri XII. *In: OFFICINA ROBERTI WINTER*. Basileia, 1537.

MORESCHINI, C. *História da Filosofia Patrística*. São Paulo: Ed. Loyola, 2008.

NAGY, P. La notion de Christinitas et la spatialization du sacré au X° siècle: un sermon d'Abbon de Saint-Germain., *Médiévales*, volume 49, 2, 2005, pp. 1-15.

OSÓRIO, J. *A formação ética e moral na educação contemporânea*. Porto Alegre: Mediação, 2006.

PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PARKER, J.; RIVINGTON, J. *Morals on the Book of Job by St. Gregory the Great, Translated with Notes and Indices*. London: Oxford University Press. 1844.

RIPA, C. *Iconologia, ouero, descrittione di diuerse imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione*. Roma: Lepido Facij, 1603.

RODRIGUES, R. *Entre o dito e o maldito: Humanismo erasmiano, ortodoxia e heresia nos processos de confessionalização do Ocidente, 1530-1685*. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SALES, E. A iconografia das artes liberais. *Revista Estética e Semiótica*, São Paulo, v. 10, n. 1, pp. 19-48, 2020.

SANTOS, D.; SONAGLIO, A. A Ars Moriendi e a construção da boa morte: práticas pela salvação da alma no século XVI. *Brathair*, v. 17, n. 1, 2017.

SKINNER, Q. Visions of Politics.Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

SOLIVAN-ROBLES, J. Depictions of virtues and vices as mnemonic devices. *Imago Temporis*. Medium Aevum, Lleida, v. 11, pp. 159-192, 2017.

TAHAN, M. *Lendas do bom rabi*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

TRACY, J. *Erasmus of the Low Countries*. Berkeley: University of California Press, 1996.

TUCKER, S. *The Virtues and Vices in the Arts*. Cambridge: The Lutterworth Press, 2015.

VREDEVELD, H. *The Poetic Works of Helius Eobanus Hessus*, vol. 3: King of Poets, 1514-1517. Leiden: Brill, 2012.

WEISSERT, C. Kunst durch Regeln. *In: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, v. 54, 2003, pp. 43-51.

YATES, F. *A arte da memória*. Campinas: Unicamp, 2007.

Notas

* Mestra em História pela Universidade Federal de São Paulo. CAPES 88887.703040/2022-00. E-mail: mariana.duzzi@hotmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5566-4857.

1 Neste texto, "Cristandade" refere-se sobretudo à Europa medieval e moderna sob a égide da Igreja e dos reinos cristãos. Deriva do latim *christianitas* e, como observa Piroska Nagy, já na Idade Média ganhou sentido social e espacial; desde o século IX aparece em tratados para designar a totalidade do mundo cristão. Por volta de 800, Angilberto (abade de Saint-Riquier e discípulo de Alcuíno) usa o termo para o *oikoumene* cristão, e fórmulas como *tota christianitas* e *totius christianae religionis universitas* circulam em Hincmar de Reims e em cartas pontifícias (Nagy: 2005:03.).

2 As primeiras representações visuais dos vícios e virtudes começaram a surgir entre os séculos IX e XI, especialmente em manuscritos iluminados carolíngios e otonianos, produzidos em ambientes monásticos e voltados à formação moral dos clérigos. No entanto, foi apenas a partir do século XII que essa iconografia adquiriu maior amplitude e sistematização, impulsionada pelas transformações teológicas e pedagógicas promovidas pela escolástica e pela intensificação do uso das imagens como ferramentas de instrução religiosa.

3 Durante o Carnaval medieval e a Festa dos Tolos, a ordem social e religiosa era temporariamente invertida por meio de rituais burlescos. Clérigos parodiavam a liturgia, usavam fantasias, dançavam e comiam alimentos proibidos, zombando das hierarquias e da moral oficial. Essas celebrações funcionavam como válvulas de escape simbólicas para as tensões do cotidiano e os limites da autoridade eclesiástica.

4 Parte significativa dos manuais iconográficos baseiam-se na tradição iconológica de Panofsky, muito usadas como referência geral, e tendem a absorver o século XVI dentro de esquemas medievais, e a organizar os temas por assuntos e atributos "atemporais" (virtudes/vícios, objetos-símbolo), o que privilegia a continuidade medieval e moderna e raramente entra nas quebras confessionais do pós-Reforma. Em contraste, uma bibliografia recente sublinha reconfigurações confessionais: Joseph Leo Koerner, *The Reformation of the Image* (2004); Bridget Heal, *A Magnificent Faith* (2017); e coletâneas como *Jesuit Image Theory* (Brill, 2016) mostram como função, público e retórica visual mudam após a Reforma.

5 As edições dos *Emblemata* de Alciato (primeira: Augsburgo, 1531) variaram amplamente, pois a obra

circulou por diferentes oficinas e cidades europeias. Os emblemas articulam mote, imagem e dístico com metáforas e exempla clássicos (Horácio, Esopo, Plínio, direito romano). Neles, os vícios surgem sobretudo por contraexemplo e sinais negativos: inversões da ordem, venenos, alegorias degradadas; enquanto as virtudes aparecem por atributos e personificações: balança/espada para Justiça, lâmpada/compasso para Prudência). Não há um ciclo sistemático dos sete: vícios e virtudes aparecem dispersos ao longo do livro, inseridos em temas variados sob a mesma lógica alegórica.

6 Estamos usando a edição de 1537, publicada em Basileia.

7 A obra de Eobanus também inspirou duas produções do século XVI: a elegia latina *De generibus ebriosorum et ebrietate vitanda* (Worms: Gregor Hofmann) e o panfleto em alemão *Die volle Bruderschaft* (A Irmandade Bêbada) (Vredeveld, 2012: 210).

8 *Os sete pecados capitais* conferiu a Bruegel não apenas a fama de imitador de Bosch, mas também o reconhecimento entre seus pares por tê-lo superado. Acerca disso, é necessário considerar que as gravuras de Bruegel não se limitam a cópias servis, mas constituem emulações criativas. Segundo Hansen (2014: 104), a autoria moderna se funda na imitação consciente de modelos, e não na originalidade pura. Homens de letras, como destaca Silvério Lima, sabiam distinguir plágio, cópia, imitação e emulação, o que sugere que o público letrado da época reconhecia e valorizava essas referências (Lima, 2022: 107). Assim, a retomada de Bosch por Bruegel deve ser vista não só como estratégia comercial, mas como prática cultural integrada ao meio erudito do século XVI.

Artigo submetido em julho de 2025. Aprovado em setembro de 2025.