O ESPAÇO CULINÁRIO E A TRANSMUTAÇÃO DOS ALIMENTOS: UMA LEITURA ICONOGRÁFICA DE *JESUS EM CASA DE MARTA E MARIA* DE VELÁZQUEZ

TERESA LOUSA*
JOSÉ ELIÉZER MIKOSZ**

Resumo: *Analisa-se a obra do pintor Diego Velázquez (1599-1660)* Jesus em Casa de Marta e Maria *(1618), uma pintura que em primeiro plano apresenta um típico* bodegón *na esfera doméstica e em segundo plano uma cena das Sagradas Escrituras. Parte-se de uma metodologia iconográfica e iconológica que permite uma leitura dos seus elementos constituintes, do carácter simbólico dos alimentos, do contexto social com ênfase nos papéis de género, assim como o diálogo entre os dois planos: o profano e o sagrado. Neste artigo problematizam-se os territórios da história da arte, da iconografia, da filosofia e da teologia, esperando contribuir para uma maior reflexão crítica relativa a esta misteriosa natureza-morta «dividida» num dinamismo em que os ingredientes da mesa estão prestes a ser transmutados pelas mãos das mulheres. Há algo de alquímico e misterioso nesta cena, onde Velázquez insere o mundo do trabalho e da experiência sensorial culinária no âmbito da transcendência, dignificando-os.*

Palavras-chave: *Velázquez;* bodegón*; género; vida ativa/vida contemplativa; simbologia.*

Abstract: *This study analyzes the work of the painter Diego Velázquez (1599-1660),* Jesus in the House of Martha and Mary *(1618), a painting that in the foreground presents a typical* bodegón *within the domestic sphere, and in the background a scene from the Holy Scriptures. It adopts an iconographic and iconological methodology that allows for a reading of its constituent elements, the symbolic character of the foods, the social context with an emphasis on gender roles, as well as the dialogue between the two planes: the profane and the sacred. This article problematizes the domains of art history, iconography, philosophy, and theology, seeking to contribute to a deeper critical reflection on this mysterious «divided» still life, marked by a dynamism in which the ingredients on the table are on the verge of being transmuted by the hands of women. There is something alchemical and mysterious in this scene, where Velázquez incorporates the world of labor and the sensory experience of cooking into the realm of transcendence, thereby ennobling them.*

Keywords: *Velázquez;* bodegón*; gender; active life/contemplative life; symbology.*

1. APRESENTAÇÃO/CONTEXTO E FONTE BÍBLICA

O quadro *Jesus em Casa de Marta e Maria* foi pintado em 1618 por Diego Velázquez (1599-1660) quando este tinha apenas 19 anos. O contraste claro/escuro determinante numa paleta de cores neutras com tons terrosos é típico do Barroco. Pode sentir-se

* FBAUL. Email: teresa.lousa@gmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6574-6901.
** Unespar. Email: antar.mikosz@unespar.edu.br. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5314-0758.

certa influência do pintor Caravaggio (1571-1610). A pintura retrata a realidade quotidiana ao estilo *bodegón*.

O tema de Jesus na casa de Marta e Maria foi uma fonte de inspiração para muitos pintores do século XVII. Neste caso, Velázquez parece ter usado o tema como pretexto para retratar uma natureza-morta em todo o seu esplendor. Artistas famosos como Matthijs Musson, Jan Brueghel, Jan Vermeer e Rubens pintaram as suas versões desse evento bíblico após Velázquez. A imagem ilustra um famoso trecho do Evangelho de Lucas (10, 38-42), onde se relata como Jesus, chegando a uma aldeia, foi recebido numa casa por Marta, que estava atarefada com seu serviço, enquanto Maria, sua irmã, apenas ficou a ouvir atentamente as palavras de Jesus:

> *38 Continuando o seu caminho, Jesus entrou numa aldeia. E uma mulher, de nome Marta, recebeu-o em sua casa. 39 Tinha ela uma irmã, chamada Maria, a qual, sentada aos pés do Senhor, escutava a sua palavra. 40 Marta, porém, andava atarefada com muitos serviços; e, aproximando-se, disse: «Senhor, não te preocupa que a minha irmã me deixe sozinha a servir? Diz-lhe, pois, que me venha ajudar». 41 O Senhor respondeu-lhe: «Marta, Marta, andas inquieta e perturbada com muitas coisas; 42 mas uma só é necessária. Maria escolheu a melhor parte, que não lhe será tirada»* (*Nova Bíblia dos Capuchinhos* 1998, p. 1693).

Em primeiro plano está Marta, a trabalhar na cozinha. Ela pisa o alho no almofariz, enquanto uma idosa se aproxima e parece instruí-la. Ao fundo, há uma espécie de janela, uma pintura ou um espelho, onde aparece Jesus a conversar com Maria sentada aos seus pés. A interação entre as personagens no primeiro plano, em justaposição com as da imagem ao fundo, cria uma trama complexa e uma narrativa que convidam o observador a refletir sobre o equilíbrio entre o trabalho físico e a devoção espiritual.

Francisco Pacheco de Río (1564-1644), autor do livro *Arte da Pintura*, era defensor de uma representação rigorosa de cenas religiosas, enfatizando a ortodoxia e a precisão da iconografia sacra. Embora tenha sido mestre e sogro de Velázquez, não há registos específicos de críticas diretas de Pacheco às obras do seu genro. No entanto, é sabido que Pacheco tinha opiniões conservadoras sobre a arte religiosa, o que pode ter influenciado suas avaliações das obras de Velázquez que se afastavam dessas normas (Mazzaferro 2013). Vale a pena lembrar que Francisco Pacheco exercia funções de censor trabalhando para a Inquisição em Sevilha. O ambiente artístico espanhol do século XVII era fortemente vigiado e controlado pelas restrições impostas por esta, especialmente no que se referia à moralidade e à ortodoxia religiosa. A *Arte da Pintura,* ao estilo da tratadística da época, inclui informações biográficas sobre os principais pintores espanhóis, incluindo o próprio Velázquez.



Fig. 1. Diego Velázquez, 1618. *Jesus em Casa de Marta e Maria*. Óleo sobre tela. 60 × 103,5 cm. National Gallery, Londres. Domínio Público

2. A SECUNDARIZAÇÃO DO EVENTO DAS SAGRADAS ESCRITURAS

Embora esta obra seja muito do agrado dos gostos flamengos, a incorporação de uma natureza-morta numa cena bíblica não era algo bem visto e foi criticada pela ideologia contrarreformista, que entendia que deste modo o artista degradava o significado religioso, como se a mensagem central da obra perdesse protagonismo para a exuberância dos objetos inanimados retratados. Na perspetiva de Carl Justi, autor de um dos primeiros estudos sobre Velázquez, é notória a sua predileção pelo tema do *bodegón*, e de certo modo também deixa evidente o papel secundário a que relega a história sagrada (Justi 1953). Poder-se-ia pôr a hipótese de que Velázquez tenha tido contacto com alguma cópia ou estampa da obra homónima de Joachim Beuckelaer, pintor flamenco de temas religiosos, profanos e naturezas-mortas, já que este tem uma pintura onde recria exatamente a mesma dualidade na representação do evento bíblico análogo e deve, por isso, ter constituído uma inspiração para o jovem Velázquez. Esses tipos de obras foram espalhados por toda a Europa por meio dos originais de Aertsen e Beuckelaer, versões de oficina, cópias e gravuras e «encontraram eco na obra de um jovem pintor — Velázquez — que usou esses mesmos métodos de representação em obras que também descreviam a visita de Jesus à casa de Marta e Maria, e a ceia em Emaús» (Pérez 2015) (tradução dos autores).

Beuckelaer subverte a narrativa clássica, dando destaque a duas mulheres e a uma mesa repleta de alimentos e utensílios. Há uma tensão entre o género religioso



Fig. 2. Joachim Beuckelaer, 1568. *Jesus em Casa de Marta e Maria*. Óleo sobre tela, 126 x 243 cm. Museo del Prado. Domínio Público

e a natureza-morta, com uma profusão caótica de alimentos, carne, peixe e objetos na cozinha. A organização do espaço é anómala, sem preocupação em retratar uma cozinha realista. Essa abordagem parece ter sido influenciada pela pintura flamenga do século XVI, seguindo o estilo de Pieter Aertsen.

Velázquez também representou outros episódios bíblicos nas suas pinturas com estratégia pictórica semelhante — uso da duplicidade espacial e da composição invertida — como em *A Mulata (A Ceia de Emaús)*. N'*A Ceia de Emaús* mais ou menos da mesma época, três homens pararam numa estalagem e sentaram-se para comer. Antes de comer, um estranho abençoou o pão. Neste momento, os discípulos perceberam que se tratava de Jesus e estava a abençoar o pão tal como havia feito na Última Ceia.

A Ceia de Emaús faz parte de um conjunto de pinturas realizadas na sua juventude onde predominam os ambientes domésticos, nomeadamente a cozinha, e a mesa enquanto lugar de preparação de alimentos, dando destaque à figura da cozinheira e de pessoas comuns em atividades quotidianas (que nas suas representações ganham uma dignidade inesperada). O recurso à pintura dentro da pintura é recorrente e voltará a ser usado pelo pintor muitos anos mais tarde em *Vénus ao Espelho* (1644-1648), *As Meninas* (1656) e *A Fábula de Aracne* ou *As Fiandeiras* (1657). Curiosamente, em todas essas pinturas, Velázquez problematiza a forma como a mulher é representada e observada. Em *Vénus ao Espelho*, a deusa é mostrada diante do espelho, refletindo-se a si mesma, sugerindo uma autoconsciência da mulher enquanto objeto e sujeito do olhar. A pintura dentro da pintura (o espelho) funciona como metáfora do duplo olhar — o da mulher para si e o do espetador para ela. No artigo *Venus del espejo:*



Fig. 3. Diego Velázquez, c. 1618. *A Mulata (A Ceia de Emaús)*. Óleo sobre tela. 55 x 118 cm. National Gallery of Ireland. Domínio Público

¿Desnudo de una amante italiana?, Jesús Villanueva aborda a identidade da modelo retratada nessa pintura, sugerindo que a mulher representada poderia ser Flaminia Triva, uma pintora italiana com quem Velázquez teria tido um caso durante a sua estada em Roma entre 1649 e 1651. O espelho na obra reflete Vénus de costas e subverte a tradição do nu feminino como espetáculo frontal. Em vez disso, oferece um olhar mediado, fragmentado, mais introspetivo. Se a modelo é de facto uma mulher artista, a cena ganha outra dimensão: a artista como criadora e figura mitológica, observando-se a si mesma. Em *As Meninas*, a complexidade do olhar é ainda maior, apesar do jogo do espelho que reflete o invisível, é a infanta o centro das atenções. Em *A Fábula de Aracne*, Velázquez mistura a narrativa mitológica de Aracne com a alegoria das fiandeiras do destino, criando uma obra multifacetada que dialoga com temas como destino, tempo, arte e poder feminino.

Em todos os casos, Velázquez não pinta apenas mulheres como objetos de representação, mas expõe a sua complexidade simbólica e social: o corpo feminino torna-se uma superfície onde se inscrevem temas de poder, identidade e género. O espelho, como recurso dentro da pintura, é um símbolo-chave dessa autorreflexão e da construção social do feminino.

Parece querer convidar o espectador a reconstruir um espaço exterior, que não pertence ao plano da pintura. A opção do pintor é curiosa e ousada, pois escolhe deixar a personagem principal, Jesus, fora do enquadramento. Essa divisão de espaços sugere uma articulação entre o *quotidiano visível* e o *sagrado invisível*, permitindo que o espaço doméstico coexista com o espaço sagrado, tornando visível o invisível. A cena do segundo plano é parte de um espaço narrativo maior,

essencial para a compreensão total da pintura. A composição convida o espectador a questionar as fronteiras entre o que é visto e o que não é visto, como o sagrado se infiltra no profano, e vice-versa. Acerca dessa duplicidade, Justi afirma: «Entre os mais ilustres pintores espanhóis, há outro procedimento, muito mais subtil, de introduzir um espaço dentro de outro, um exterior dentro de um interior: o do "quadro dentro do quadro", ou seja, a presença, na parede do fundo de um interior, de outro quadro pendurado que representa algo fora dele» (Justi 1953, p. 306) (tradução dos autores).

Em sua obra *As Palavras e as Coisas*, Foucault faz uma reflexão acerca da pintura *As Meninas,* com o intuito de discutir a relação entre o visível e o invisível, mostrando como este trabalho joga com diferentes planos de realidade, conseguindo apresentar uma cena comum inserida em uma narrativa maior e muito mais complexa. Foucault observa como Velázquez desmonta a ilusão da representação clássica ao inserir múltiplos pontos de vista e camadas de significação dentro da própria pintura. A seguinte observação também se poderia aplicar à pintura em análise: «o espelho que mostra o que é representado, mas como um reflexo tão longínquo, tão imerso num espaço irreal, tão estranho a todos os olhares que se voltam para outras partes, que não é mais do que a mais frágil reduplicação da representação» (Foucault 2000, p. 424). Tanto em *As Meninas* quanto em *Jesus em Casa de Marta e Maria*, as convenções da representação clássica são desafiadas, mas fazem-se de maneiras distintas. Em *As Meninas*, explora a relação entre o visível e o invisível através de um jogo de perspetivas e reflexos, subvertendo a posição do observador e questionando a própria noção de representação, em *Jesus em Casa de Marta e Maria*, rompe com a hierarquia tradicional da narrativa ao dar destaque à dimensão habitualmente secundária: a cena doméstica. Em *As Meninas*, a complexidade reside na construção do olhar: o espectador se vê deslocado, pois as personagens parecem tanto observar quanto ser observados, e a presença do espelho e do próprio pintor autorretratado dentro da cena amplia a ambiguidade da representação. Já em *Jesus em Casa de Marta e Maria*, o artista propõe uma inversão entre o sagrado e o profano, colocando o género da natureza-morta e da cena doméstica em evidência, e o olhar de Marta, ou em diálogo direto com o espectador ou observando a cena vista através de um espelho numa outra divisão.

3. ANÁLISE ICONOGRÁFICA E ICONOLÓGICA: TENSÃO ENTRE VIDA ATIVA/VIDA CONTEMPLATIVA

Em primeiro plano, no lado esquerdo, há uma jovem mulher de expressão tensa, que parece olhar diretamente para o espectador, enquanto mói o alho num almofariz. Ao seu lado direito, uma mulher mais velha observa-a, talvez com uma expressão de instrução. Ambas estão próximas de uma mesa onde podemos ver elementos

típicos de uma cozinha, alimentos e utensílios. As cores usadas neste plano são mais terrosas e opacas, com um contraste evidente entre as figuras e o fundo da parede, destacando os elementos sobre a mesa.

Em segundo plano há uma outra cena com Jesus e duas mulheres, onde uma delas está sentada ao seu lado, enquanto a outra está de pé. A cena é como uma «pintura dentro da pintura» e é visível através de um vão de parede, destacando-se em tons mais claros e com menor contraste, como se fosse vista de longe ou refletida por um espelho. Iconograficamente, o tema é claramente identificado nesta pintura de Velázquez, onde se reconhece a história bíblica subjacente baseada no episódio do Novo Testamento.

Do ponto de vista iconológico, várias questões são dignas de reflexão: a dualidade entre as irmãs Marta e Maria vem ao encontro de um tema que se pode associar com o da «rivalidade fraterna» que está presente em diversas narrativas sagradas, mitológicas e literárias. Em estudos religiosos e antropológicos, também pode ser abordado sob essa perspetiva: lembremos Abel e Caim, Rómulo e Remo, e outros pares desavindos. No caso de Marta e Maria, e talvez pela sua natureza feminina, o embate não se dá em termos de violência física, mas sim no plano do comportamento e da espiritualidade. Marta representa a vida ativa, focada no trabalho e nas obrigações quotidianas, enquanto Maria simboliza a vida contemplativa, voltada para a escuta e a reflexão. Velázquez, ao destacar a insatisfação de Marta em primeiro plano e apresentar a cena de Maria com Cristo ao fundo, tensiona essa dicotomia, sugerindo que, assim como nos conflitos entre irmãos bíblicos, há um embate por reconhecimento e validação. Tal como Caim, que se sente preterido diante da aceitação do sacrifício de Abel, Marta parece ressentida pelo elogio que Jesus faz a Maria. Esse jogo de contrastes reforça não apenas a importância do equilíbrio entre ação e contemplação, mas também a permanência do motivo da rivalidade fraterna na tradição cristã.

Digna de destaque também é a diferença entre as roupas de Marta (traje do século XVII) e de Maria (roupa bíblica) que pode ser vista como uma ponte entre o tempo presente e o tempo sagrado. Velázquez, ao pintar Marta com vestes contemporâneas suas, aproxima o espectador da cena, colocando-o no mesmo plano temporal da personagem que trabalha, sofre e se ocupa. Maria, em contrapartida, está inserida no tempo de Cristo — o tempo da eternidade, de idealização intemporal da devoção e escuta espiritual. Acerca dessa tensão e da oposição entre a dimensão do trabalho e da contemplação, afirma Santo Agostinho, com um olhar conciliador: «Marta trabalhava; Maria estava em contemplação. Ambas eram boas, pois o trabalho de Marta servia à fraqueza dos santos, e a contemplação de Maria buscava a recompensa eterna» (Santo Agostinho 2019).

Já o historiador de arte Santiago Alcolea Blanch explora essa dicotomia no prisma de um tema muito debatido na Espanha seiscentista, ao sugerir que a escolha do pintor vai ao encontro da agenda católica e cultural da época: essa dicotomia que reflete uma meditação sobre os papéis complementares da ação física e da contemplação espiritual (Alcolea 2003, p. 62).

4. A ANCIÃ E MARTA: UM SABER QUE PASSA DE GERAÇÃO EM GERAÇÃO

Iconologicamente, há uma série de símbolos que se podem destacar, sendo a presença do espelho um elemento incontornável. Esse dispositivo que mostra a cena bíblica no fundo é uma ferramenta visual ousada. A maioria dos estudiosos, como José López-Rey, concorda que esta abertura pode ser interpretada como sendo efetivamente um espelho, o que poderia também sublinhar a ideia de que Jesus também se reflete no quotidiano, uma metáfora visual para a presença divina em todas as ações, mesmo nas mais simples e mundanas. Tratando-se de um espelho, pode também sugerir que o olhar frustrado de Marta se dirija ao próprio Jesus, na sequência da sua reprimenda. Afirma José López-Rey relativamente ao espelho:

> *A cena ao fundo pode ser interpretada como vista através de uma janela ou espelho, o que cria uma complexidade visual entre a realidade quotidiana e a dimensão espiritual. Se for um espelho, Velázquez sugere a presença constante de Cristo no mundo terreno, unindo o divino e o quotidiano* (López-Rey 1999, p. 128) (tradução dos autores).

A própria expressão de Marta também é um elemento iconológico importante. Em contraste com a serenidade de Maria, Marta parece cansada ou frustrada, o que pode ser interpretado como uma crítica velada à relegação da mulher ao trabalho físico em detrimento da vida espiritual. O seu olhar triste revela o sentimento de frustração que cala. Talvez quisesse secretamente dizer a Jesus que não esteve certo ao desconsiderá-la, e menos ainda ao elogiar a sua irmã Maria. Velázquez apresenta uma Marta humanizada:

> *A expressão de Marta, aparentemente cansada ou frustrada, pode ser vista como uma crítica subtil à excessiva dedicação ao trabalho físico em detrimento da vida espiritual. No entanto, ela também pode ser interpretada como uma figura devocional, cumprindo o seu papel dentro de uma ordem divina* (Alcolea 2003, p. 65) (tradução dos autores).

A mulher mais velha junto de Marta merece especial atenção: a interpretação mais tradicional desta pintura atribui a esta o papel de intermediária entre as duas cenas, como podendo ser uma mensageira presente nas duas narrativas, corroborando na crítica a Maria pela inatividade em relação à sua irmã, daí talvez o gesto de raiva da cozinheira, que em breve apresentará as suas queixas a Jesus.

> *Essa idosa, que aparece na cena ao fundo ouvindo a lição de Cristo (ou, melhor dizendo, não a ouvindo, mas escandalizando-se pelo facto de Maria estar sem trabalhar para poder escutá-lo), surge em primeiro plano para contar a Marta, uma jovem «galega» ou cozinheira ao estilo contemporâneo de Velázquez, o que acaba de ver, servindo como um elo, bastante tradicional, entre as duas cenas* (Mestre Fiol 1983, p. 159) (tradução dos autores).

A mulher idosa parece constituir chave interpretativa, ao mesmo tempo que estabelece uma conexão entre os dois planos, ligados pelo gesto da anciã, que estaria conduzindo o olhar do espectador para o assunto visto através do espelho, que também chama a atenção de Marta, de modo que o evento bíblico se apresenta como uma nota de rodapé a um momento quotidiano representado naquilo que poderia ser uma cozinha típica de Sevilha do tempo do próprio pintor. O mistério em torno desta personagem persiste, podemos pensar com Gallego que se tratasse de umas



Fig. 4
Diego Velázquez, 1618. *Velha fritando ovos.* Óleo sobre tela. 128 x 99 cm. Scottish National Gallery. Domínio Público

vizinhas intrometidas que foram à casa de Marta ao saber da visita de Jesus, embora nada disso seja relatado nas Sagradas Escrituras, e seja mais provável que o próprio Velázquez as tenha incluído para trazer um ambiente mais enigmático (Gallego 1972, p. 307). Esta anciã é de grande importância e pode, na nossa perspetiva, representar o saber que passa de geração em geração no espaço íntimo da casa, onde se transmitem experiências e conhecimentos de tradição oral, assim como conhecimentos empíricos ligados aos patrimónios imateriais de um saber ancestral feminino relegado por séculos ao espaço doméstico.

Relacionamos a personagem com a de *Velha Fritando Ovos*, composição do mesmo pintor: uma cena ao estilo *bodegón* que também acontece numa cozinha em Sevilha, com a presença de duas personagens: uma senhora idosa e um rapaz. A semelhança entre as anciãs em ambos os quadros permite supor até tratar-se da mesma modelo, supostamente a sogra do pintor.

Em cima da mesa surgem também vários elementos comuns. O almofariz (e o pilão) aparece como um símbolo multifacetado, frequentemente relacionado à preparação de remédios, à alquimia e à esfera doméstica. Esse objeto representa uma conexão entre o quotidiano e a ciência, servindo como um emblema do conhecimento prático, especialmente associado às mulheres curandeiras da época. Velázquez explora objetos e símbolos semelhantes para sugerir a intimidade do ambiente doméstico, onde o almofariz poderia ser visto como símbolo do papel da mulher como cuidadora e conhecedora dos segredos de ervas e medicamentos, numa época em que a caça às bruxas era uma banalidade em Espanha, assim como a consciência do valor dos seus conhecimentos de ervanária, praticamente a medicina do povo. No contexto da sua obra, o almofariz também se relaciona com o simbolismo alquímico do período, onde o processo de maceração e mistura simbolizava a transformação e o domínio sobre a matéria.

Assim, *Jesus em Casa de Marta e Maria* pode ainda ser interpretado como uma celebração do conhecimento e da importância das mulheres no ambiente doméstico, reconhecendo-as como guardiãs de saberes essenciais transmitidos através das gerações. A presença das mulheres e a representação detalhada dos alimentos e utensílios culinários no primeiro plano da pintura não enaltecem apenas a vida quotidiana, mas também atribuem uma dimensão simbólica ao trabalho feminino. Esse enfoque pode ser interpretado como uma valorização do conhecimento das mulheres sobre o poder transformador dos alimentos, associando-as a um papel quase alquímico dentro do lar, assim como na comunidade a um papel de curandeiras, atestado aqui sobretudo pelo uso do almofariz.

A justaposição entre juventude e velhice é um tema recorrente na história da pintura ocidental, carregado de simbolismo e significados diversos ao longo dos séculos. Desde a arte medieval e renascentista, essa oposição aparece como um meio

de enfatizar o contraste entre a vitalidade e a decadência. Muitas vezes, esse par é utilizado para reforçar noções morais sobre a transitoriedade da beleza e da vida, remetendo ao conceito de *vanitas*.

Lembremos aqui esse aspeto quotidiano da religiosidade exortado por Santa Teresa de Jesus, ou d'Ávila, no seu *Livro das Fundações*, V, 7-8, esse equilíbrio entre os tachos e Deus.

> «Eis, pois, filhas minhas, nada de tristeza! Quando a obediência vos trouxer empregadas em coisas exteriores, compreendei que, se for na cozinha, entre os púcaros anda o Senhor, ajudando-vos interior e exteriormente» (Jesus 1956, p. 35).

Assim, a perspetiva de Velázquez, segundo a nossa interpretação, vai muito além da visão de Santa Teresa d'Ávila, que dignificava as tarefas domésticas e reconhecia a presença divina nas atividades quotidianas, como forma quiçá de as manter motivadas para o trabalho do lar e as manter longe da frustração a que a sua condição limitante as levaria naturalmente. Ou seja, ressaltando a espiritualidade inerente ao trabalho doméstico feminino, também relegava as mulheres a não desejarem ver mais além. Velázquez, ao destacar essas figuras femininas, parece alinhar-se a essa visão, mas vai mais longe, conferindo dignidade e reconhecimento ao papel das mulheres na sociedade da sua época através da valorização de conhecimentos herméticos que muitas vezes se desenvolviam enquanto resistência feminina no silêncio de uma mesa da cozinha. Vale a pena lembrar que foi à mesa das cozinhas que a alheira foi criada, onde ingredientes e técnicas eram cuidadosamente escolhidos e adaptados para manter vivas práticas culturais e identitárias, como prática de resistência judaica à Inquisição em Portugal, surgindo como uma estratégia dos cristãos-novos para disfarçar a sua identidade religiosa e ocultarem os seus costumes. Produzindo e consumindo as alheiras, os judeus se alimentavam sem chamar atenção e passavam despercebidos pelos perseguidores, que não diferenciavam o tipo de embutido consumido por eles — se de porco ou de frango (Sousa 2019, p. 5).

O papel de Marta, envolvida no preparo dos alimentos, remete às práticas ancestrais de mulheres que, ao longo da história, detinham o conhecimento da alquimia dos alimentos e das ervas, compreendendo seus efeitos curativos e simbólicos. Essa relação entre a mulher e o saber da terra, frequentemente vinculado a rituais pagãos, enraizados na Península Ibérica, foi duramente reprimida pela Inquisição, que associava tais práticas à feitiçaria. O *Malleus Maleficarum*, tratado inquisitorial do século XV, escrito por Heinrich Kramer e Jacobus Sprenger em 1487 (Kramer e Sprenger 1976), exemplifica essa perseguição ao associar práticas femininas de cura à bruxaria. Para Ana Portugal, foram as mulheres «as principais vítimas das perseguições por bruxaria» (Portugal 2011, p. 7), se comparadas com acusações análogas dirigidas a

homens, sendo a maioria levada para os tribunais do Santo Ofício. É importante salientar que essa interpretação se fundamenta, sobretudo, em pressupostos simbólicos e contextuais, não estando corroborada de maneira taxativa por evidências históricas conclusivas.

5. OS ALIMENTOS COMO SÍMBOLOS

Uma completa análise iconológica de *Jesus em Casa de Marta e Maria* precisa de envolver o estudo detalhado dos alimentos como símbolos e ícones presentes na obra e como eles se relacionam com os significados religiosos, sociais e culturais da época. Segundo Jonathan Brown (1986), historiador da arte especializado em Velázquez, os alimentos não são meros itens de natureza-morta, mas têm um simbolismo religioso e moral. Eles podem remeter para a simplicidade e para a virtude doméstica, alinhando-se com o papel tradicional da mulher na sociedade espanhola da época, mas também possuem conotações simbólicas mais profundas no contexto religioso. A comida simples pode sugerir uma forma de vida modesta e devocional (Brown 1986, p. 45).

Nesta pintura são representados sobre a mesa quatro peixes dentro de um prato, mesmo abaixo da representação de Jesus. Ora este direcionamento não é casual: o peixe é um símbolo antigo e significativo do cristianismo, com raízes que remontam aos primeiros dias da fé cristã. Vários fatores contribuíram para a adoção do peixe como símbolo cristão, incluindo seu uso prático, teológico e histórico. O termo «Ichthys», em grego *ΙΧΘΥΣ*, é a palavra grega para «peixe» e também é um acrónimo para «*Iēsous Christos, Theou Yios, Sōtēr*» (*Ιησούς Χριστός, Θεού Υίός, Σωτήρ*), que se traduz por «Jesus Cristo, Filho de Deus, Salvador». Este acrónimo foi utilizado pelos primeiros cristãos para se identificarem uns aos outros em tempos de perseguição. Desenhar um peixe na areia ou numa parede era uma maneira discreta de declarar a sua fé e encontrar outros crentes. Algumas referências bíblicas reforçam essa ligação como em Mateus 4, 19, quando Jesus chamou alguns de seus primeiros discípulos, como Pedro e André, que eram pescadores, dizendo-lhes que seriam «pescadores de homens». A multiplicação dos pães e peixes, um dos milagres mais conhecidos de Jesus para alimentar milhares de pessoas (Mateus 14, 13-21). A Aparição pós-ressurreição: Jesus apareceu aos seus discípulos enquanto eles estavam pescando e realizou outro milagre, enchendo suas redes com peixes (João 21, 1-14). O peixe vive na água, o que pode simbolizar o batismo e a vida nova em Cristo. A água é um elemento essencial na cerimónia do batismo, que representa a purificação dos pecados e o renascimento espiritual. Assim como o peixe é um alimento físico, mas que também simboliza o alimento espiritual que os cristãos encontram em Cristo. Jesus referiu-se a si mesmo como o «pão da vida» e a sua mensagem e presença eram vistas como sustento espiritual.

O peixe aparece frequentemente em artefactos das catacumbas romanas e em inscrições cristãs antigas, reforçando sua importância como símbolo de fé. O símbolo do peixe ainda é amplamente utilizado atualmente, aparecendo em adesivos de carros, joias, literatura cristã e outros itens, como uma maneira de identificar a fé cristã de maneira simples e direta.

Acerca da presença dos ovos, dentro de um prato sobre a mesa, podemos interpretá-los como símbolos de renovação e fertilidade, associados ao ciclo da vida e à transformação. Na época de Velázquez, os ovos também tinham conotações de simplicidade e humildade, ligando-se ao tema do quotidiano e das tarefas domésticas, uma constante nas obras de género e na pintura de natureza-morta barroca. No contexto da Espanha do século XVII, os ovos frequentemente remetiam à natureza cíclica da vida, da morte e da ressurreição, uma ideia profundamente enraizada na iconografia cristã.

Lançados sobre a mesa, entre o almofariz e os peixes, surgem duas cabeças de alho, de uma delas foram já retirados alguns dentes, sinal de que sejam os que Marta esmaga no almofariz. Como um ingrediente básico da culinária espanhola, o alho representava a vida quotidiana e a simplicidade do lar, especialmente nas classes populares. Era um elemento de sustento, essencial e acessível, que tornava o sabor mais intenso. O alho também carregava uma carga simbólica significativa na cultura e tradição popular. Era visto como um amuleto contra o mal, acreditando-se que protegia contra doenças e espíritos malignos. Esse poder de proteção simbolizava uma defesa espiritual, o que confere um significado adicional à sua presença na pintura de Velázquez, em que a cozinha pode ser interpretada como um espaço sagrado e seguro, onde se misturam os cuidados materiais e espirituais. Encontramos esses significados em diferentes culturas. Essas diversas associações culturais ao alho evidenciam o seu papel como um elemento simbólico multifacetado, ora atuando como proteção contra forças malignas e espíritos nefastos, ora sendo relacionado à fertilidade e à prosperidade: «para os gregos, o alho, com seu cheiro forte, protegia contra os maus espíritos […] No mito europeu, um dente de alho espantava os vampiros» (Bruce-Mitford 2001, p. 47).

É importante destacar também a presença da malagueta seca, que surge em primeiro plano sobre a mesa e traz consigo uma camada de simbolismo compreensível em múltiplos níveis, tanto no contexto doméstico quanto no cultural da Espanha do século XVII. Associada ao vigor, à intensidade e ao «tempero» da vida quotidiana, a malagueta adiciona vitalidade à cena, evocando energia e fogo, elementos frequentemente ligados às paixões humanas e às emoções intensas. No período barroco, a malagueta (*Capsicum frutescens*) era considerada um ingrediente exótico e valioso devido à sua origem no Novo Mundo, podendo simbolizar riqueza e a influência das colónias espanholas. Nesse sentido, sua presença também

remete à globalização alimentar pós-colombiana, na qual ingredientes americanos passaram a integrar tanto preparações doces quanto salgadas. Entre fins do século XV e do XVI, a malagueta tornou-se uma especiaria de alto valor para os portugueses, integrando redes comerciais que ligavam a África, a Península Ibérica e, depois, as Américas. Com o declínio do controle luso sobre a malagueta africana e a ascensão do *Capsicum* americano, consolida-se um processo de globalização gastronómica, no qual sabores picantes passam a simbolizar rotas coloniais, trocas culturais e deslocamentos de poder (Santos, Bracht e Conceição 2012, p. 147). Num plano simbólico mais amplo, o sabor picante da malagueta pode ainda ser interpretado como um indício da vida dolorosa de Jesus, funcionando como metáfora sensorial do sofrimento. Simultaneamente, sua circulação transatlântica pode ser lida como alegoria de uma evangelização que ultrapassou o Atlântico. Assim, a malagueta revela a dualidade entre o comum e o extraordinário, característica recorrente na obra de Velázquez, que transforma o mundano em portador de densidade simbólica e histórica.

Não podemos deixar de refletir sobre a presença de um frasco de azeite em cerâmica, também sobre a mesa, logo abaixo da cena sagrada. Este tipo de frascos, como aparece na pintura de Velázquez, era comum nas mesas dos *bodegones* espanhóis do século XVII. O azeite é um símbolo tradicional de unção, purificação e bênção na iconografia cristã. No contexto desta pintura, o azeite pode ser um elemento de conexão entre os dois planos, como um equilíbrio, pois era usado tanto para cozinhar (atividade prática) quanto para ungir (propósito espiritual). A presença de frascos de azeite em *bodegones* pode ser interpretada como uma alusão à luz divina, à pureza e à unção espiritual. «A palavra Cristo, Christos, o equivalente grego do hebraico Messias, significa "ungido"» (New Advent [s.d.] (tradução dos autores).

Por fim, a ação de Marta ao segurar o pilão e o almofariz com as suas mãos, esmagando alguns ingredientes, mostra a sua ocupação, o seu trabalho e esse é sem dúvida um elemento importante. Com os ingredientes todos que vemos sobre a mesa, temos indícios para supor que poderia estar a preparar o famoso molho *alioli — aioli* grafado *aïoli* em francês, *aiòli* em provençal —, molho muito usado em Espanha (Catalunha), Provença e outras regiões mediterrâneas, sobretudo para temperar pratos de peixe. É preparado esmagando dentes de alho, precisamente num almofariz, até formar uma pasta homogénea, à qual se adiciona azeite de oliva em fio, ovos, emulsificando até atingir uma consistência cremosa. Algumas versões deste molho podem incluir também malagueta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pintura, que pode ser vista como uma alegoria das vidas ativa e contemplativa, representadas na tradição cristã através das irmãs Marta e Maria, problematiza os

dois territórios ambivalentes e duplamente necessários. A nosso ver, a abordagem de Velázquez afasta-se de uma simples dicotomia entre ação e contemplação, sugerindo mais: uma valorização da materialidade como espaço de transcendência. Assim, o pintor não apenas ilustra um episódio bíblico, mas convida à reflexão sobre o equilíbrio entre a devoção e o trabalho, reinterpretando o papel feminino na sociedade de seu tempo. Dessa forma, reivindica a grandeza da existência material, inserindo o trabalho e a experiência sensorial no âmbito da beleza e da espiritualidade. Concluímos que a enfatização dos alimentos em primeiro plano não reforça apenas a dimensão simbólica destes, mas também confere à cena uma dimensão sensorial e imediata que dignifica a esfera do quotidiano. Talvez por isso, a luz nesta pintura emerja misteriosamente dos próprios alimentos sobre a mesa. Assim, Velázquez ultrapassa o simples elogio à vida rotineira e além da valorização da mulher doméstica (na linha de Teresa d'Ávila), ao apresentar-nos o esplendor da dimensão de uma Marta «ocupada com muito serviço» e ressentida com a inatividade contemplativa de Maria, colocando a dignidade, a legitimidade e o mistério nas coisas da vida e nas emoções humanas.

BIBLIOGRAFIA

ESTUDOS E OBRAS DE REFERÊNCIA CONSULTADAS

ALCOLEA, S., 2003. *Diego Velázquez.* Barcelona: Ediciones Polígrafa.

BROWN, J., 1986. *Velázquez: Painter and Courtier.* New Haven: Yale University Press.

BRUCE-MITFORD, M., 2001. *O Livro Ilustrado dos Símbolos: o universo das imagens que representam as ideias e os fenômenos da realidade.* São Paulo: PubliFolha.

CHEVALIER, J., e A. GHEERBRANT, 1999. *Dicionário de Símbolos.* Rio de Janeiro: José Olympio Editora.

FOUCAULT, M., 2000. *As Palavras e as Coisas.* São Paulo: Martins Fontes.

GALLEGO, J., 1972. *Visión y Símbolos en la Pintura Española del Siglo de Oro.* Madrid: Aguilar Editor.

JUSTI, C., 1953. *Velázquez y su siglo.* Madrid: Espasa Calpe, S. A.

KRAMER, H., e J. SPRENGER, 1976. *Malleus Maleficarum.* São Paulo: Planeta.

LÓPEZ-REY, J., 1999. *Velázquez: The Complete Works.* Colónia: Taschen.

MAZZAFERRO, G., 2013. *Francisco Pacheco, Arte de la Pintura* [em linha] [consult. 2025-03-05]. Disponível em: https://letteraturaartistica.blogspot.com/2013/12/english-version-francisco-pacheco-arte.html.

MESTRE FIOL, B., 1983. «Jesús en casa de Marta y María» y el «lenguaje» de Velázquez. *San Fernando: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. (57), 153-209.

NEW ADVENT, [s.d.]. *Origin of the Name of Jesus Christ* [em linha] [consult. 2025-03-11]. Disponível em: https://www.newadvent.org/cathen/08374x.htm.

Nova Bíblia dos Capuchinhos. Lisboa; Fátima: Difusora Bíblica, 1998.

PÉREZ, J. P., 2015. *Cristo en casa de Marta y María* [em linha] [consult. 2025-03-06]. Disponível em: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/cristo-en-casa-de-marta-y-maria/715d8e53-5bc0-4f63-8022-db56ba532b29.

PORTUGAL, A. R., 2011. *Feitiçaria, bruxaria e o pacto demoníaco.* Lima: Maracanan.

SANTA TERESA DE JESUS, 1956. *Obras de Santa Teresa de Jesus.* Rio de Janeiro: Editora Vozes. Tomo II: *As Fundações.*

SANTO AGOSTINHO, 2019. *Sermão 104: Marta e Maria II* [em linha] [consult. 2025-03-10]. Disponível em: https://centroculturalcampogrande.pt/sermoes.agostinho/pdf/104.pdf?utm.

SANTOS, C. F., F. BRACHT, e G. C. CONCEIÇÃO, 2012. A carreira da malagueta: uso e disseminação das plantas do gênero Capsicumnos séculos XVI e XVII. *Revista IDeAS: Interfaces em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade*. **6**(2), 134-169.

SOUSA, J. M., 2019. *Produção de Alheiras: Qualidade, Segurança e Inovação associada a este Produto Tradicional Português* [em linha] [consult. 2025-03-16]. Disponível em: https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/125094/2/372931.pdf.

VILLANUEVA, J., 2024. *Venus del espejo: ¿Desnudo de una amante italiana?* [em linha] [consult. 2025-02-17]. Disponível em: https://historia.nationalgeographic.com.es/edicion-impresa/articulos/venus-espejo-desnudo-amante-italiana_20798.