

IMAGENS E ESCRITOS NAS MUDANÇAS DA CONTRARREFORMA CATÓLICA NA ARTE OCIDENTAL: UMA LEITURA POSSÍVEL

IMAGES AND WRITINGS IN THE CHANGES OF THE CATHOLIC COUNTER-REFORMATION IN WESTERN ART: A POSSIBLE READING

Mariza Silva de Araújo¹

Alyne Marinho Cézar Miranda²

Resumo: O presente artigo tentará fazer uma discussão sobre as transformações que a arte ocidental cristã passou durante a Contrarreforma Católica. O objetivo foi pensar e analisar uma bibliografia que ressaltasse esse fenômeno social/cultural na arte do período moderno. Para tanto, uma pequena parte da iconografia mariana foi analisada com o intuito de perceber essas modificações ao longo do tempo, nesse sentido, as imagens tiveram que se adaptar à nova realidade europeia, em especial as pinturas que representam a Virgem Maria. A metodologia seguida por nós aqui, foi a revisão bibliográfica, como também, utilizamos fontes documentais visuais que representassem essas transformações culturais nesse período, logo, fontes iconográficas e fontes textuais foram usadas para adentrarmos esse mundo social urbano europeu.

Palavras-chave: Imagem. Textos. Arte cristã. Vida urbana.

Abstract: This article will attempt to discuss the transformations that Western Christian art underwent during the Catholic Counter-Reformation. The objective was to think and analyze a bibliography that highlighted this social/cultural phenomenon in the art of the modern period. To this end, a small part of Marian iconography was analyzed in order to understand these changes over time. In this sense, the images had to adapt to the new European reality, especially the paintings that represent the Virgin Mary. The methodology followed by us here was the bibliographic review, as well as, we used visual documentary sources that represented these cultural transformations in this period, therefore, iconographic sources and textual sources were used to enter this European urban social world.

¹ Doutora em Educação pela Universidade Federal da Paraíba. É associada a Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação (ANPEd). Integrante e Líder do Grupo de Pesquisa Formação Docente: Memórias da Educação, Cultura Escolar e Políticas Públicas. Apresenta experiência na área de Educação com ênfase em História da Educação, Sociedade, Educação e Cultura; Fundamentos Teóricos e Metodológicos do Ensino da História. E-mail: mariza@ifesp.edu.br,

² Mestranda em História. Especialista em História da Arte pela Universidade Potiguar – Natal/RN. E-mail: alynemcmiranda@gmail.com.

Keywords: Image. Texts. Christian art. Urban life.

Introdução

Boa parte da historiografia especializada que estudou arte sacra e religiosa cristãs declararam que toda produção ocidental cristã sobre pintura religiosa sofreu transformações em função dos conflitos e direcionamentos da Contrarreforma Católica que teve como cenário a Europa moderna. Essas transformações na produção artística podem ser observadas, por exemplo, nos argumentos produzidos por Anthony Blunt, pois, segundo ele,

nas artes, o efeito da Contrarreforma foi o mesmo que em outros ramos da cultura e do pensamento. Depois de 1530 mais ou menos, a escola humanista de pintura, que florescera em Roma no começo do século, gradualmente caiu em decadência. Os artistas não fazem mais novas descobertas a respeito do mundo exterior. Seu trabalho é controlado em larga parte pela Igreja, e, mesmo quando lhes é permitida uma certa liberdade, eles parecem ter perdido o interesse no que está a sua volta. Não estão mais preocupados em reconstruir o universo visível, mas sim novos métodos de desenho e composição. [...] Substituem o colorido sóbrio e realista do Renascimento por tons que apelam mais diretamente às emoções do que à mente³.

Tais direcionamentos contrarreformistas estariam presentes, principalmente, nos textos conciliares do *decreto tridentino sobre a veneração de imagens* e nos tratados artísticos elaborados por membros da Igreja que, tomando por referência o texto produzido no Concílio de Trento (1545-1563), tinham como função orientar os programas iconográficos, e, sobretudo, sua execução.

Em função dessas “orientações”, optou-se nesse trabalho analisar o “decreto tridentino sobre a veneração de imagens” e dois tratados artísticos posteriores ao Concílio de Trento produzidos por membros católicos, João Molanus e Gabriele Paleotti, a fim de observar uma possível relação entre os direcionamentos conciliares e a produção de imagens e, se de fato, realmente existe alguma ligação entre essas orientações presentes nos textos e as representações iconográficas da *Anunciação* do século XVI.

No mais, a despeito das imagens religiosas, é preciso deixar claro que as questões que envolvem sua produção vão além da composição estética ou artística.

³ BLUNT, Anthony: Teoria artística na Itália. 1450-1600. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. p. 145.

Portanto, apesar da importante influência das interações do contexto social, político, econômico e social, o fator cultura religiosa reflete de maneira mais significativa no direcionamento da produção das imagens devocionais.

Os documentos escritos e as imagens religiosas

A passagem bíblica do Êxodo (20: 4-5) que diz: “*Não farás para ti imagem esculpida [...], não te prostrarás diante desses deuses e não os servirás [...]*”⁴, motivou inúmeras *querelas* em torno das representações de pessoas consideradas santas ou divinas. Isso porque, para os detratores das imagens, a questão em torno da representação visual de Deus, de Cristo, da Virgem Maria ou dos santos poderia levar o fiel à idolatria. Porém, tal “preocupação” não diminuiu e nem tampouco retirou o lugar privilegiado ocupado pelos santos na cultura material cristã. Assim, a representação de imagens devocionais e a sua posterior contestação culminaram em uma forte polêmica.

No entanto, diferentemente do ocorrido no Oriente com a crise iconoclasta do século VIII, tal manifestação não encontrou respaldo suficiente em território Ocidental durante a Idade Média. Pelo contrário, “a contestação herética, sem dúvida, provocou por reação na Igreja as posições mais favoráveis ao culto e ao desenvolvimento das imagens religiosas, das quais se conhece, aliás, uma forte floração artística a partir do século 12”⁵.

Entre os séculos XIII e XIV, o desenvolvimento e aprimoramento *peculiar* da pintura renascentista que permitiram a figuração quase perfeita de homens, somados ao retorno das representações da cultura clássica, impulsionaram novas críticas e novos problemas para os defensores das imagens. “Na concepção de muitos pregadores puritanos, elas não estavam mais a serviço da piedade e a relação entre arte e religião não seria mais correta.”⁶

Para os praticantes da *Devotio moderna*⁷, era necessário existir, por parte da Igreja, um maior zelo e atenção com a simplicidade e o pudor nas imagens. Já que a beleza inadequada dos corpos de Cristo e de alguns santos figurados nus, ou das *madonnas* e das santas, poderiam desviar atenção do

⁴ LIVRO DO ÊXODO. In BÍBLIA SAGRADA. Edição Pastoral. São Paulo: Paulus, 1997, p. 91-92.

⁵ SCHMITT, Jean-Claude. O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. tradução José Rivair Macedo – Bauru, SP: EDUSC, 2007. p. 73.

⁶ DREHER, Martin N. A crise e a renovação da Igreja no período da Reforma. São Leopoldo: Sinodal, 1996. p. 55.

⁷ Devoção moderna.

protótipo, isto é, do modelo para a imagem⁸. Apesar de tais discussões, é somente a partir do século XVI que se pode falar com mais propriedade sobre a emergência no Ocidente de uma polêmica mais intensa em torno das imagens religiosas. Esse debate teve como principais atores alguns dos protagonistas da Reforma Protestante e, de outro lado, um grupo de eclesiásticos católicos.⁹

Para os protestantes, imagens e pinturas cheiravam a *idolatria*, enquanto a decoração e os rituais expressos na missa se associavam ao mundanismo. Assim, sendo alvo de críticas implacáveis, e, sentindo-se também ameaçada, a Igreja desistiu de tentar um possível apaziguamento com os protestantes e seguiu em direção aos caminhos que reforçavam as doutrinas e métodos em oposição a Lutero e Calvino. Desse modo, os primeiros textos produzidos pela Contrarreforma a respeito das artes são uma sucessão de tratados em que as justificativas utilizadas pelos teólogos anteriores nas lutas iconoclastas são retomadas e voltadas contra os reformadores¹⁰.

A elaboração de tais tratados, se deu, principalmente, com base no Primeiro Concílio Ecumênico de Trento (1545-1563)¹¹, onde a partir da realização de sua última sessão foram discutidos os perigos das novas representações que estas imagens poderiam adquirir em face àquelas as quais foram destinadas. Todavia, o decreto tridentino acabou por legitimar o culto às imagens sagradas, além de objetivar uma forma de controle sobre essas representações.

Desse momento em diante, trata-se de instaurar uma verdadeira política das imagens, uma vigilância sobre toda representação, a se exercer, tanto sobre o conteúdo iconográfico, como sobre a forma, pois, [...] até o Concílio de Trento, a Igreja fizera vista grossa para temas pictóricos pouco compatíveis com o conteúdo doutrinal do catolicismo¹².

Na sessão Conciliar de 1563 foram apresentadas disposições disciplinares que serviriam, na verdade, como repostas aos ataques protestantes e, além disso, serviram também para reafirmar a poderosa doutrina secular da Igreja. Com efeito, foram especificados os seguintes pontos:

⁸ HYMA, Albert. "The Christian Renaissance (1965)". *Apud* CÉSAR, Aldilene Marinho. *Imagens e práticas devocionais. A estigmatização de Francisco de Assis na pintura ibero-italiana dos séculos XV-XVI*. Rio de Janeiro: UFRJ / Programa de Pós-graduação em História Social, 2010. p. 127. Grifo original do autor.

⁹ CÉSAR, Aldilene Marinho. p. 127.

¹⁰ BLUNT, Anthony, p. 146. Grifo meu.

¹¹ CONCÍLIO ECUMÊNICO DE TRENTO. "Decreto sobre a invocação, a veneração e as relíquias dos santos, e sobre as imagens sagradas (1563)". In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A Pintura. Textos essenciais*. Tradução Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004. Vol. 2. p. 65-69.

¹² Ver LICHTENSTEIN, *Op. Cit.*, p. 65-70.

(1) Que não se exhiba nenhuma imagem de um dogma falso e que possa dar ensejo a um erro perigoso para os incultos. (2) E sempre que forem representadas e expressas histórias e narrativas da Sagrada Escritura, quando isso for útil à plebe inculta, o povo será instruído de que não representam a divindade, como se pudesse vê-la com os olhos corpóreos ou expressá-la com cores e figuras. (3) Além disso, suprima-se toda superstição na invocação dos santos, na veneração das relíquias e no uso sagrado das imagens; (4) elimine-se todo ganho torpe; (5) evite-se, por fim, toda lascívia, de tal forma que não se pintem nem ornem imagens de uma formosura impudente [...]. (6) Por fim, tão grande atenção e cuidado sejam dedicados a isto pelos bispos que não haja nada fora de ordem ou despropositado e improvisado, nada de profano e nada de desonesto uma vez que à casa de Deus convém a santidade (SI 93: 5). (7) Para que tudo isto se observe mais fielmente, estabelece o Santo Sínodo que a ninguém é lícito, em lugar algum ou numa igreja, colocar ou mandar colocar alguma imagem nova, a não ser que tenha sido aprovada pelo bispo [...]¹³.

Apesar de indicar para a estruturação de novos direcionamentos iconográficos, o texto conciliar “não coloca em questão a arte em si, mas apenas suas funções, seus usos e os limites do representável”¹⁴. São os eclesiásticos como João Molanus¹⁵ e Gabriele Paleotti¹⁶ que vão reabrir a discussão do decreto tridentino e tentar impor, por meio de seus tratados, aquilo que consideravam certo ou errado na figuração de uma imagem.

O primeiro desses tratados, “*História das imagens e pinturas sagradas (1570)*”, foi escrito pelo Teólogo João Molanus que, utilizando-se de passagens de textos dos concílios ecumênicos, defende o uso correto de imagens na vida cristã, assim como também critica as atitudes contrárias ao uso dessas imagens pelos reformadores protestantes¹⁷.

Em seus escritos, Molanus “zela”, especialmente, pelas representações iconográficas “adequadas” para as imagens de Cristo, da Virgem Maria e dos Santos, atribuindo parte do seu texto às imagens consideradas “lascivas”. A esse despeito ele diz:

É, pois, muito justo que imagens desse tipo, se forem postas à venda, sejam retiradas e proibidas pela autoridade civil; é oportuno que elas desapareçam juntamente com os livros obscenos. [...] É preciso que se diga também que

¹³ CONCÍLIO ECUMÊNICO DE TRENTO “Decreto sobre a invocação, a veneração...”, *Op. Cit.*, p. 68-69.

¹⁴ Ver LICHTENSTEIN, *Op. Cit.*, p. 70.

¹⁵ Johannes Molanus ou Jan Van der Meulen (1533-1585) foi um destacado teólogo da Contrarreforma católica flamenga da Universidade de Louvain, onde foi professor de Teologia.

¹⁶ Gabriele Paleotti foi cardeal nomeado em 1565 e bispo da cidade de Bolonha em 1566.

¹⁷ Ver MOLANUS, Jean, p. 70-74.

pinturas e imagens referentes a histórias comprovadas devem ser recebidas com respeito¹⁸.

Para Molanus, assim como escrito na *Carta do Papa Gregório Magno*, a qual se utiliza, “as pinturas são chamadas livros dos leigos e iletrados. [...] Portanto, o que é proibido nos livros, também é proibido nas pinturas”¹⁹.

Muito embora tenha se proposto em contribuir para as resoluções formadas em Trento, Molanus apresenta um discurso flexível e tolerante, não se opondo às formas alegóricas de imagens e, até mesmo, defendendo a figuração de elementos pagãos como as do *Espírito Santo em forma de pomba e anjos corpóreos*²⁰, tradicionalmente vistos nas pinturas da *Anunciação*.

Anos mais tarde, na Itália, em 1582, o cardeal Gabriele Paleotti escreveu e publicou o tratado “Discurso sobre as imagens” defendendo a idéia de que a iconografia cristã deve reproduzir fielmente as palavras da Bíblia e, dessa forma, contribuir para manter viva a memória da história da Igreja. Paleotti ressalta ainda a importância da pintura em relação aos escritos. Isso porque, segundo ele, a pintura permite assimilar melhor as informações e, principalmente, permite fixar na memória “os artigos da fé”²¹.

Assim como Molanus, Paleotti também recorre aos conteúdos da *Carta do Papa Gregório Magno* para fundamentar sua defesa no que concerne ao caráter *didático e pedagógico* das imagens. Em seu discurso, Paleotti critica as pinturas que apresentam “novidades” e são “insólitas”, acrescentando que,

Quanto às [pinturas] sagradas, dever-se-á estabelecer as que o Concílio de Trento recomenda expressamente, *nemini liceri insolitam ponere imaginem*,²² sua matéria deve ser tal que não sofra nem alteração nem inovação por parte daqueles que não tem autoridade legítima²³.

Por último, Paleotti demonstra seu descontentamento contra certos pintores que “dissimulam” as novidades pelo senso alegórico, faltando com a verdade histórica,

¹⁸ MOLANUS, Jean, *Op. Cit.*, p. 71

¹⁹ *Idem*.

²⁰ MOLANUS, Jean, *Op. Cit.*, p. 73. Grifo meu.

²¹ PALEOTTI, Gabriele. “Discurso sobre as imagens”. (1582)”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A Pintura. Textos essenciais*. Tradução Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004. Vol. 2. p. 75-82.

²² “que a ninguém seja permitido pôr qualquer imagem incomum”.

²³ PALEOTTI, Gabriele, p. 79.

retratando muitas vezes, por exemplo, “a Virgem com o Menino Jesus nos braços, *resplandecente de luz e ricamente ornada* [...]”²⁴.

Todavia, semelhantemente a outros tratados artísticos pós-tribulentinos, os textos produzidos pelos eclesiásticos João Molanus e Gabriele Paleotti não apresentam novidades doutrinárias e retomam os princípios estabelecidos em alguns concílios ecumênicos.

Quando em Trento em sua última sessão conciliar, em dezembro de 1563, foram discutidos o problema da arte religiosa, suas conclusões foram as seguintes:

Que as imagens de Cristo, da Virgem Mãe de Deus e dos outros santos devem ser tidas e mantidas, particularmente nas igrejas, e que lhes devem ser dadas as devidas honra e veneração; não que se acredite que existam nelas qualquer divindade ou virtude que as leve a ser adoradas; ou que se lhes deva pedir algo; ou que a confiança deve ser posta em imagens, como era feito antigamente pelos gentios, que depositavam sua esperança em ídolos; mas porque a honra que lhes é mostrada se refere aos protótipos que essas imagens representam; de modo que, por intermédio das imagens que beijamos e diante das quais descobrimos a cabeça e nos prostramos, nós adoramos a Cristo e veneramos os santos e que elas se assemelham; tal como, pelos decretos dos concílios, e especialmente do segundo Sínodo de Nicéia, ficou definido contra os oponentes das imagens²⁵.

Mas, tendo determinado que as imagens deveriam ser mantidas e as tendo justificado contra as acusações de idolatria, a Igreja tinha que cuidar para que somente certos tipos de pinturas fossem permitidos, “pois a ameaça da Reforma suscitou exigências de decência nas representações e nas redefinições do *decorum* [decoro]”²⁶. Dentro desse contexto de reformulação para os novos “padrões” das imagens religiosas, teriam as pinturas da *Anunciação* sofrido algum tipo de influência?

O caminho para responder tal questionamento se fundamenta, não somente, nos direcionamentos da Igreja para a produção de imagens, mas também no entendimento da relação entre as práticas artísticas e religiosas da época. No século XVI “o Renascimento provocara o surgimento de uma “arte religiosa” confeccionada por pintores nada religiosos”²⁷ que, procuravam, muitas vezes, apenas concretizar uma abstração e não fazer uma teologia.

²⁴ PALEOTTI, Gabriele, *Op. Cit.*, p. 80. Grifo meu.

²⁵ CONCÍLIO ECUMÊNICO DE TRENTO. “Decreto sobre a invocação, a veneração...”, p. 67-68.

²⁶ Ver LICHTENSTEIN, p. 66.

²⁷ DREHER, Martin N., p. 55. Grifo original do autor.

Nesta altura, os pintores vêem no episódio da Anunciação apenas um tema como qualquer outro, seja ele religioso ou profano, histórico ou mitológico, como pretexto para as suas preocupações puramente artísticas, dando provas do seu virtuosismo técnico. Naturalmente, esta nova postura traduz, também, um declínio do sentimento e do fervor religioso característico de épocas anteriores e, conseqüentemente, a mensagem veiculada pela pintura manifesta, em determinados casos, alguns desvios em relação à ortodoxia da doutrina cristã²⁸.

Sobre os possíveis desvios nas pinturas da *Anunciação*, apontaremos primeiramente para a questão da “decência”. Apesar de expresso de forma bastante genérica, o texto do decreto tridentino a respeito da decência nas imagens determina: “Finalmente toda lascívia deve ser evitada”. No entanto, conforme observado no estudo iconográfico apresentado no capítulo II, em algumas das pinturas da *Anunciação* é constado a presença de *anjos desnudos*, voando ou pairando na cena do episódio.

Logo após o decreto conciliar de Trento, várias foram as vozes que se levantaram contra esse tipo de representação - considerada lasciva - inclusive as do teólogo João Molanus “quando se choca com a idéia do surgimento de qualquer nu, em qualquer pintura [...]”²⁹. Entretanto, apesar das orientações conciliares e tratadistas apontarem para uma “adequação” na forma de representar esses temas, a figuração de *anjos despídos* na cena da *Anunciação* continuou a ser representada pelos pintores do século XVI, mesmo após tais direcionamentos.

Quando o cardeal Gabriele Paleotti reafirma as decisões conciliares tridentinas a respeito das imagens “insólitas”, refere-se às novidades introduzidas às imagens e que não constam nas Sagradas Escrituras ou nas biografias autorizadas, ou seja, refere-se àquilo que acredita não ser verdadeiro. Para representar então o que Paleotti chamaria de “novidade”, poderíamos citar a questão da indumentária representada para a Virgem e para o Anjo nas pinturas da *Anunciação*.

No caso de Maria, em algumas situações a Virgem é figurada com “[...] *trajes brocados e uma coroa de diamantes na cabeça [...]*”³⁰, ou ainda, com outras coisas imaginadas, o que de fato não condiz com a realidade simples do povo hebreu, a quem Maria pertencia. Já Gabriel, por muitas vezes, assumiu vestimentas com “[...] *capa de asperges ricamente bordada e cravejada de pedras preciosas [...]*”³¹.

²⁸ CASIMIRO, Luís Alberto Esteves. “A Anunciação do Senhor...”, p. 596.

²⁹ BLUNT, Anthony, *Op. Cit.*, p. 159.

³⁰ PALEOTTI, Gabriele, *Op. Cit.*, p. 80. Grifo meu.

³¹ CASIMIRO, Luís Alberto Esteves. “A Anunciação do Senhor...”, p. 628. Grifo meu.

Entretanto, para além dos limites das representações de atributos considerados “falsos”, no caso do anjo Gabriel outra coisa afetou ainda mais sua imagem: *seu estado corpóreo*. Diferentemente de Molanus, que se declara favorável a produção de imagens alegóricas, Paleotti apresenta um discurso um tanto inquisitorial e defende que as imagens devem refletir fielmente o texto bíblico. Ora, se os direcionamentos tridentinos reafirmavam a submissão do artista ao texto bíblico ou hagiográfico, como poderiam os anjos serem representados com fisionomia humana, se, em conformidade com a Sagrada Escritura (Heb 1: 1-14), são seres puramente espirituais e incorpóreos?³².

A resposta para tal questão parece residir no fato de outras passagens bíblicas e extrabíblicas, referentes aos anjos, os apresentarem como seres de aparência humana.

Estas referências constituíram, certamente, indicações concretas e de grande utilidade que serviram de fundamento para as representações dos anjos, designadamente no episódio da *Anunciação*. Deste modo, ao longo dos séculos e mesmo perante o aumento ou diminuição do fervor religioso e das crenças que os fiéis dedicavam aos anjos, de acordo com as mudanças de mentalidade, aqueles seres celestiais não deixaram de ser representados, em termos artísticos, de maneira fiel às primeiras figurações³³.

Todavia, apesar de tal justificativa, a doutrina que perdurara definitivamente no seio da Igreja se fundamenta na exposição de São Tomás de Aquino, na *Suma Teológica*, onde conclui que os anjos *são seres incorpóreos puramente espirituais e, portanto, sem qualquer aparência física*.³⁴

Além desses elementos e situações que foram citados, nas pinturas da *Anunciação* do século XVI existem ainda outros igualmente característicos de alegorias e metáforas, como é o caso da *pomba*, em alusão ao Espírito Santo, e até mesmo do próprio *ambiente* onde teria se passado o episódio, ilustrado muitas vezes de forma que não nos dão a certeza de estarmos a assistir ao verdadeiro local onde ocorreu o encontro entre Maria e o Anjo Gabriel. Porém, pela grandeza de representação dessas imagens, e, conseqüentemente, de seus mais variados atributos, não nos estenderemos a esse respeito.

³² LIVRO DE HEBREUS (1:14). In BÍBLIA SAGRADA. Edição Pastoral. São Paulo: Paulus, 1997, p. 1.546.

³³ CASIMIRO, Luís Alberto Esteves. “A Anunciação do Senhor...”, p. 626.

³⁴ CASIMIRO, Luís Alberto Esteves. “A Anunciação do Senhor...”, p. 527. Grifo do autor.

Finalmente, apesar dos esforços da Igreja em instalar uma política de imagens que coibisse aquilo que considerava como verdadeiros “abusos” por parte dos pintores, verifica-se nas pinturas da *Anunciação*, para fins do século XVI, as mesmas prefigurações e simbolismos característicos de sua tradição iconográfica.

Conclusão: uma análise iconográfica

Ao longo de todo texto pudemos ver as transformações ocorridas na Europa e as novas formas de fazer arte e consumir arte aqui no Ocidente. Os personagens pintados ou esculpidos precisavam seguir novas diretrizes para atingir o papel pedagógico que “afetasse” o maior número de fiéis possíveis, os católicos utilizaram essas estratégias largamente, no exemplo que trago aqui nessa conclusão, a cena da anunciação é ambientada num jogo de claro e escuro, muito semelhante ao que seria desenvolvido pela arte barroca do século XVII italiano. Durante todo o século XVI, vários artistas realizaram seus trabalhos constitui-os de inúmeros elementos simbólicos que fossem comunicados aos espectadores, na imagem abaixo cito alguns. A figuração do livro nas pinturas da Anunciação é um bom exemplo desse jogo simbólico largamente utilizado no passado no intuito de educar pelas imagens, por exemplo, Giorgio Vasari entregou uma virgem constituída de beleza e dentro dos padrões do que se entendia ser a própria Virgem Maria. A introdução das Sagradas Escrituras na cena do episódio é um indício forte dessa comunicação mariana, porém essas mudanças já estavam ocorrendo a partir do século XII, e não era uma exclusividade dos esforços da contrarreforma católica, podemos dizer que já estava em curso mudanças que ajudaram a estabelecer novos padrões de narrativa mariana na Europa, apesar da cena pintada por Vasari ser constituída por um grave anacronismo, visto que no desenrolar da cena bíblica era muito provável que Maria não soubesse ler nem escrever, mas porém, para Vasari e seu tempo, indicar que a virgem estava lendo fazia uma ligação profícua e benéfica, uma mensagem positiva sobre ler e estudar a bíblia, uma vida dedicada as orações e a meditação.



Figura 1. VASARI, Giorgio. Anunciação, 1570-1571. Óleo sobre álamo, painel, 157 cm de diâmetro. Museu Móra Ferenc, Szeged.

Desse modo, Maria estava lendo no momento que é interrompida pelo anjo Gabriel, a aparição do anjo Gabriel toma a sua atenção e indica que a jovem acabara de ler uma determinada passagem ou oração e se encontrava meditando sobre o seu conteúdo. O livro aberto sobre o móvel, é uma indicação que Maria se encontrava ocupada na sua leitura, a qual abandona repentinamente, quando recebe a visita inesperada do anjo Gabriel.

A partir do século XIII, em algumas pinturas da Anunciação é possível ver um acessório decorativo e funcional que tomará, depois, um papel primordial em quase todas as representações desse tema: a Jarra. A presença simbólica da jarra alude ao tempo primaveril onde ocorreu episódio, aspecto este também atribuído a flor de lírio que representa a pureza da virgindade. A presença da jarra nas pinturas de Anunciação, geralmente situadas entre a Virgem e o Anjo, pode ser utilizada pelos pintores como um artifício para separar dois universos distintos: celeste e terreno, era um elemento que delimitava os mundos. Com o passar do tempo, para dar uma figuração mais completa ao espaço representativo, os pintores do século XV passaram a ilustrar a janela na cena da Anunciação, era o nascimento da paisagem. Esse espaço aberto trazia riqueza e comunicava sobre a paisagem europeia, Itália e a região de Bruges eram muito representadas nessas paisagens, elas simbolizam

receptividade, mundo rural e urbano de uma Europa pré-renascimento, se relacionam com a vida mercantilista e intimista de uma história cotidiana, pois em alguns casos, podemos observar cenas do dia a dia.

As paisagens seriam como janelas para outros tempos. Outro elemento que tinha significado era a porta, representada nas cenas da *Anunciação*, é um elemento de passagem e de transição entre dois mundos. A presença dessa figura alude à passagem bíblica do evangelho de João em que Cristo diz: “eu sou a porta”. Porém, apesar do simbolismo associado à Cristo, não permanece ausente o significado da porta como uma alusão à concepção de Maria, a qual dará vida ou “passagem” ao Filho de Deus.

Para finalizar, além desses elementos e situações que foram citados nesse texto, as pinturas da Anunciação do século XVI e XVII não se limitam aos pontos mostrados aqui, existem muitos outros elementos alegóricos igualmente característicos das metáforas e das transformações que elas representam, como é o caso do próprio ambiente onde teria se passado o episódio, ilustrado muitas vezes de forma que não nos dão a certeza de estarmos a assistir ao verdadeiro local onde ocorreu o encontro entre Maria e o anjo Gabriel. Porém, pela grandeza de representação dessas imagens, e, conseqüentemente, de seus mais variados atributos, não nos estenderemos a esse respeito, pois requer um cem número de interpretações e quero aqui incentivar a interpretação e imaginação de cada leitor, as imagens servem para tal finalidade, criemos nossos enredos e finais.

Referências Bibliográficas

BÍBLIA SAGRADA. Edição Pastoral. São Paulo: Paulus, 1997.

BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália 1450-1600*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CASIMIRO, Luís Alberto Esteves. *A Anunciação do Senhor na pintura Quinhentista portuguesa (1500-1550). Análise geométrica, iconográfica e significado iconológico*. Porto. Tese de doutoramento no ramo de conhecimento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004.

CASIMIRO, Luís Alberto Esteves. *Iconografia da Anunciação: símbolos e atributos*. Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Patrimônio. Porto 2008-2009.

CÉSAR, Aldilene Marinho. *Imagens e práticas devocionais. A estigmatização de Francisco de Assis na pintura ibero-italiana dos séculos XV-XVI*. Rio de Janeiro: UFRJ / Programa de Pós-graduação em História Social, 2010.

DREHER, Martin N. *A crise e a renovação da Igreja no período da Reforma*. São Leopoldo: Sinodal, 1996.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A História da Arte*. Rio de Janeiro. Editora LTC - Livros técnicos e científicos, 1999.

JACOPO DE VARAZZE. *Legenda Áurea: Vida de santos*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A Pintura. Textos essenciais*. Tradução Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004. Vol. 2

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Trad. M. Kneese & J. Guinsburg. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. (Debates, 99)

PELIKAN, J. Maria através dos séculos: seu papel na história da cultura. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PROENÇA, Graça. *História da Arte*. 16ª Ed. São Paulo: Editora Ática, 2000

SHIMITT, Jean-Claude – *O Corpo das imagens – Ensaio sobre e cultura visual na Idade Média*. Tradução de José Rivair Macedo. Baurú, São Paulo: EDUSC, 2007.

Referências Eletrônicas

Web Gallery of Art. Disponível em: <<http://www.wga.hu/index1.html>>. Acesso em: 31 de Ago 2012.