

ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS DA VIRGEM MARIA NOS MOVIMENTOS BIZANTINO, RENASCENTISTA E BARROCO

ANALYSIS OF ARTISTIC REPRESENTATIONS OF THE VIRGIN MARY IN THE BYZANTINE, RENAISSANCE AND BAROQUE MOVEMENTS

Maico William Mombach ¹

Resumo: Este estudo tem como objetivo analisar as representações da Virgem Maria durante os movimentos artísticos Bizantino, Renascentistas e Barroco. Para tanto, nossa pesquisa inicia apresentando a figura de Maria e a origem da devoção pela sua imagem e segue expondo os três movimentos que servem de base para nossa análise, apontando suas relações com a arte sacra. Por fim, utilizamos a metodologia de análise semiótica proposta por Penn (2002) para analisar duas obras que retratam a Virgem Maria em cada um dos movimentos.

Palavras-chave: Virgem Maria. Análise imagética. Cultura. Arte.

Abstract: This study aims to analyze the representations of the Virgin Mary during the Byzantine, Renaissance, and Baroque artistic movements. To this end, our research begins by introducing the figure of Mary and the origins of devotion to her image, followed by an exploration of the three movements that serve as the foundation for our analysis, highlighting their connections to sacred art. Finally, we apply the semiotic analysis methodology proposed by Penn (2002) to examine two works depicting the Virgin Mary within each of these movements.

Keywords: Virgin Mary. Image analysis. Culture. Art.

¹ Graduado em Moda (pela FEEVALE) e Mestrando em Processos e Manifestações Culturais (pela FEEVALE). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/152930424491752>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9755-4995>. E-mail: maicomombach@gmail.com

Introdução

O presente estudo tem como objetivo realizar a análise das vestes e elementos presentes em representações artísticas da Virgem Maria nos movimentos artísticos Bizantino, Renascentista e Barroco. A escolha desses movimentos se deu, como veremos mais a frente, pela aproximação que eles tiveram com a religião cristã, o que nos oferece uma maior variedade para seleção. Para realizar a análise, utilizaremos como metodologia proposta por Penn (2002), a qual corresponde a uma adaptação da análise dos sistemas semiológicos de segunda ordem definidos por Barthes (1964).

Buscamos realizar essa pesquisa por entendermos que a indumentária permite comunicar informações importantes em relação ao trabalho, origem, personalidade, opiniões e gostos de um indivíduo. Essa comunicação acontece por meio de elementos como cores, formas, tecidos e estampas, e estão relacionadas com os costumes de cada época. Nesse contexto, a religião apropriou-se de alguns elementos para construir a imagem e a identidade de figuras como a Virgem Maria e fixar nestes elementos valores associados a ela. Esses elementos são responsáveis pela criação e associação dos valores referentes a Virgem Maria, e os refletem até os dias atuais. A aproximação da arte com a religião nos períodos Bizantino, Renascentista e Barroco foi fundamental para a construção de representações da Virgem Maria, onde artistas reproduziram estes elementos através de características estilísticas de cada época.

Maria, a Mãe de Deus: Fé e aproximações com as artes

Poucas são as informações sobre como teria sido a vida de Maria, as quais se resumem em algumas poucas menções junto ao seu Filho em textos bíblicos, os quais não foram escritos para servir como biografia e, portanto, não estavam preocupados em contar detalhes sobre a origem da família de Jesus e, muito menos, o que aconteceu antes de seu nascimento (Alvarez, 2015). Segundo Vera Irene Jurkevics (2010), essa escassez de informações sobre a vida de Maria impossibilitou que crenças a seu respeito fossem questionadas e justificaria a intensidade da devoção à sua imagem, visto que a propagação oral da fé se encarregou de preencher as lacunas de sua história.

As primeiras aparições de Maria na Sagrada Escritura acontecem nos evangelhos de Lucas e Mateus, que apontam, entre outros acontecimentos, a revelação do anjo Gabriel acerca do nascimento de Jesus. Após a anunciação, o nome de Maria é mencionado em ocasiões específicas como quando visitou sua prima Isabel, o nascimento de Jesus, a primeira pregação de Jesus no Templo, as bodas de Caná, a crucificação e morte de seu filho. Depois do Pentecostes, sua última referência no Novo Testamento, nada é conhecido sobre sua vida e morte, apesar de Jerusalém e Éfeso reivindicarem para si o local de sua morte. Todavia, é artigo de fé dentro do catolicismo o fato de Deus ter preservado Maria da mancha do pecado original e ter negado sua morte natural, a qual foi levada por Ele aos céus de corpo e alma (Costa, 2009). No campo das artes, a ideia de que Maria teria sido elevada por Deus aos céus após sua morte se solidifica e passa a ser tema de inspiração para várias pinturas.

Foi também após sua morte que Maria conquistou os altares das igrejas e os corações de diversos cristãos pelo mundo, os quais atribuíam milagres à sua vontade de ouvir as preces de fiéis e encaminhá-las a Deus (Alvarez, 2015). Esses milagres somados aos demais dogmas marianos do catolicismo, os quais atestam sua Maternidade Divina, Virgindade Perpétua e a Imaculada Conceição, ocasionaram os cultos e festejos em homenagem a Maria em diversas partes do continente europeu (Pelegrine, 2018). Ao ter sido proclamada Mãe de Deus, multiplicaram-se as festas em sua homenagem e as representações iconográficas referentes a esse título (Neves, 2009).

Taciane Jalunska e Sergio Junqueira (2015) apontam a importância das artes para a disseminação das crenças cristãs, uma vez que a maioria dos cristãos, no começo do Cristianismo, eram humildes e marginalizados. Desse modo, apropriando-se dos dogmas e passagens bíblicas para a construção de pinturas e esculturas, a arte sacra tornou-se um “importante instrumento didático, capaz de tornar físico e visível, o mundo espiritual” (Neves, 2015, p. 35). Além disso, a evolução e a construção da arte sacra se deram através dos diferentes movimentos artísticos. Assim,

Ao longo do tempo, a mística sagrada vai se construindo através da imaginária e da pintura que se molda a princípios teológicos-morais e artísticos-sociais, haja vista que a Igreja propõe normas para a iconologia, adaptadas ao estilo da época e do artista que a elabora (Neves. 2009, p. 35).

A estatuaría, por exemplo, teve sua difusão durante a Idade Média e colaborou com o desenvolvimento de imagens devocionais e serviram como “fruto da vida interior da comunidade, de um espírito de época marcado por ideologias e movimento culturais e da experiência que faz o crente na vivência de sua fé” (Fragoso, 2018, p. 164). Essas imagens configuraram à Maria mais de dois mil nomes e transformaram em Nossa Senhora, como explica Jurkevics (2010):

Da simplicidade de Nossa Senhora de Lourdes, na França, ou da aparição de N. S. de Fátima aos três pastorinhos em Portugal, ao exotismo de N. S. Aparecida no Brasil, passando pela N. S. do Cobre, em Cuba, e N. S. Czestochowa, a Senhora Negra dos poloneses, até a eslava N. S. de Kazam (Jurkevics, 2010, p. 2).

Outro momento bastante favorável para a arte cristã foi durante o movimento Barroco, no qual houve entre os artistas espanhóis uma grande receptividade ao estilo e tiveram “sua estatuária inteiramente consagrada à produção de imagens religiosas, em geral esculpidas em madeiras, pintadas com cores naturais, algumas articuladas e vestidas com trajes suntuosos e ornamentadas com joias” (Neves, 2009, p. 36). As vestes e ornamentos presentes nessas imagens também ajudavam na compreensão da identidade e do caráter da Virgem Maria através de suas formas e materiais, que poderiam estar vestidas com o hábito de uma Ordem que tinham como padroeira especial ou fundadora. Nesse sentido, é importante destacar que essas representações sofrem com as interferências culturais e conotações que seus autores os querem imprimir, ora com traços de similitudes com deusas pagãs, outras com cores locais dos povos que a cultua (Neves, 2009).

Nota-se, portanto, que a imagem de Maria vem sendo abordada sob várias representações, por diferentes artistas, numa interlocução entre o religioso e artístico, cada um através de suas particularidades.

Análise das representações artísticas de Maria

Artistas de diferentes movimentos, cada qual utilizando as técnicas e particularidades de seu período, criaram obras a fim de representar a imagem de Maria e retratar as passagens bíblicas que contam seus passos ao lado de seu Filho. Assim, seguiremos agora para a análise das representações artísticas de maria em três movimentos artísticos distintos: Bizantino, Renascentista e Barroco.

O Império Bizantino surgiu no ano de 395 d.C., pela divisão proposta pelo Imperador Teodósio, que levou a capital do Império Romano do Oriente para Bizâncio (Branco, 2008). Constantino, o primeiro imperador cristão, construiu sobre Bizâncio a capital do novo império, Constantinopla, que passou rapidamente a rivalizar com Roma, tornando-se o centro da expansão do cristianismo oriental (Anawalt, 2011). Entre os séculos X e XII, Constantinopla se tornou a base do comércio, cultura e moda mundiais, exportando uma grande quantidade de obras de arte, trajes de seda, papiro, porcelana, taças, incensos e perfumes (Cosgrave, 2000).

Branco (2008) conta que a arte bizantina era essencialmente religiosa e combinava o luxo e o exotismo oriental com o equilíbrio e a leveza da arte clássica greco-romana. Contudo, durante o período bizantino se instaurou a chamada iconoclastia, que pregava contra o culto de imagens nos templos. Esse movimento afetou diretamente a relação da arte com a Igreja dado que “os lugares de culto não podiam adotar por modelo os antigos templos, uma vez que sua função era inteiramente diferente (Gombrich, 1977, p. 133). Assim, as basílicas construídas não poderiam possuir estátuas, visto que lembravam as imagens pagãs que a Bíblia condenava. Embora as objeções em relação às estátuas, a ideia dos cristãos sobre a pintura era diferente. Eles acreditam que as pinturas poderiam ser úteis para recordar os ensinamentos e episódios bíblicos e auxiliar na evangelização

dos analfabetos (Gombrich, 1977). Branco (2008) também destaca o mosaico bizantino, que passou a ser técnica predominante na decoração de igrejas.

Desse modo, as obras passaram a servir com o propósito de evangelização e deveriam ser contadas da maneira mais clara e simples possível. Para tanto, os artistas se apropriaram das ideias egípcias de representação, como explica Gombrich (1977):

As ideias egípcias sobre a importância da clareza na representação de todos os objetos tinham voltado com grande pujança, por causa da ênfase que a igreja dava à clareza. Mas as formas que os artistas usaram nessa nova tentativa não eram as formas simples da arte primitiva, mas aquelas desenvolvidas da pintura grega. Assim, a arte cristã da Idade Média tornou-se uma curiosa mistura de processos primitivos e métodos refinados (Gombrich, 1977, p. 136).

Assim, os bizantinos passaram a insistir rigorosamente nas observâncias das tradições e na necessidade de respeitar os métodos permitidos de representações de Cristo ou da Virgem Maria, transformando as artes desenvolvidas nesse período nas esplêndidas e solenes imagens que ainda dominam o interior das igrejas bizantinas.

Já o Renascimento foi um movimento que ocorreu ao longo dos séculos XV e XVI, e marcou a transformação da mentalidade europeia (Cotrim, 2005). O Renascimento começou com o interesse nas formas da escultura e arquitetura clássica, desenvolvendo-se em um amplo movimento cultural e intelectual (Cosgrave, 2000). A palavra renascimento significa nascer de novo, ressurgir, e vai ao encontro da vontade dos intelectuais e artistas do movimento de retornarem a cultura greco-romana, das quais queriam fazer renascer algumas formas e conteúdo. No entanto, é importante esclarecer que, apesar da admiração pelo período clássico, o Renascimento não era um simples retorno à Antiguidade, visto que a antiga cultura venerava deuses pagãos e, embora ansiassem por transformações, os renascentistas estavam profundamente marcados pelo cristianismo (Cotrim, 2005).

A partir dos estudos clássicos, a arte renascentista conquistou novos recursos e técnicas, as quais se destacam “o equilíbrio e a elegância das formas, realçando a sensação de leveza, luz, cor e movimento” (Cotrim, 2005, p. 150). Das técnicas adquiridas, a descoberta da perspectiva feita pelo arquiteto Brunelleschi (1377-1446) dominou não apenas as artes do Renascimento como também dos séculos subsequentes (Gombrich, 1977).

A expansão da arte renascentista se deu por meio do mecenato, que consistia no patrocínio à artistas por pequenas cortes que buscavam por honra e prestígio. Assim, era prática comum a encomenda de esplêndidos túmulos ou de grandes ciclos de afrescos, bem como oferecer pinturas para o altar-mor de uma Igreja, a fim de perpetuar o próprio nome e dignificar sua existência terrena (Gombrich, 1977). A Igreja Católica também teve forte influência na valorização e expansão da arte renascentista. Segundo Bronwyn Cosgrave (2000), quando Roma substituiu Florença como centro artístico da Itália, o papa Júlio II recrutou os melhores artistas para a cidade, como Michelangelo, responsável pela pintura do teto da Capela Sistina, e Rafael, que pintou afrescos por todo Vaticano.

Além do avanço artístico, o Renascimento também vivenciou o crescimento do comércio e da indústria. No mercado têxtil, os tecidos tornaram-se cada vez mais elaborados. As sedas, antes importadas do Oriente, passaram a ser fabricadas em Flandres, os brocados começaram a ser ricamente decorados e era comum o uso de tafetá e veludo (Cosgrave, 2000). No entanto, existiam leis que limitavam o uso desses tecidos, de cores e ornamento a membros da nobreza. Tais limitações incluíam o uso de vestes vermelhas e a utilização de fios de ouro e prata (Laver, 1989).

Por último, o movimento Barroco. O termo Barroco significa pérola irregular e é utilizado para descrever o movimento artístico e cultural que prosperou por toda Europa entre 1600 e 1750 (Cosgrave, 2000). Foi durante esse movimento que se percebe o claro crescimento de alguns ideais artísticos, como “a ênfase sobre a luz e a cor; o desprezo pelo equilíbrio simples; e a preferência por composições mais complicadas” (Gombrich, 1977, p. 390). Esses ideais artísticos interessaram à Igreja Católica, que se apropriou da pintura e arquitetura barroca como ferramenta de divulgação da Contrarreforma, com a ideia que a arte “por influenciar diretamente os sentidos, poderia ser

utilizada para simbolizar a beleza e a riqueza inerentes ao catolicismo” (Cosgrave, 2000, p. 436). Assim, “quanto mais os protestantes pregavam contra a ostentação nas igrejas, mais se empenhava a Igreja Romana em recrutar o poder do artista” (Gombrich, 1977, p. 436), contribuindo no desenvolvimento da arte barroca.

A arte barroca se dividiu em três estilos principais, que Cosgrave (2000) explica ser: o barroco extravagante ou lírico, que coincidi com a invenção da ópera e do estilo exagerado das igrejas romanas; o barroco realista, que se desenvolveu a partir das obras dos grandes nomes da época como Caravaggio, Velázquez e Rembrandt; e o barroco clássico que surgiu das formas arredondadas da arte e arquitetura.

A escolha destes movimentos se deu, como vimos, pela aproximações que eles tiveram com a religião cristã, o que nos oferece uma maior variedade para seleção. Para as análises, decidiu-se pela escolha de duas obras de cada movimento, que foram selecionadas a partir de pesquisas em sites de museus, buscando pelo principais artistas do período e seguindo o critério da representação completa da figura da Virgem Maria, nas quais buscaremos identificar elementos estéticos e analisá-las através da metodologia proposta por Penn (2002), a qual corresponde a uma adaptação da análise dos sistemas semiológicos de segunda ordem definidos por Barthes (1964), construídas a partir da associação de significantes e significados. Assim, “o signo desse sistema de primeira ordem se torna o significante da segunda” (Penn, 2002, p. 323). Para realizar a análise, o primeiro nível é chamado de denotação, no qual o leitor necessita apenas conhecimentos linguísticos e antropológicos. Para o segundo nível, chamado de conotação, o leitor necessita outros conhecimentos, que podem ser práticos, nacionais, culturais ou estéticos, que auxiliam no entendimento dos significados, na forma de usos ou razões.

Figura 1. Bizantino: A virgem Orando, mosaico bizantino da Catedral de Santa Sofia (Turquia)



Fonte: The National Sanctuary Complex “Sophia of Kiev”. Disponível em: <https://stsophia.org.ua/en/home/>. Acesso em: 09 maio 2021.

Denotação: Túnica longa na cor azul, solta ao corpo formando drapeados, possui mangas longas com detalhes em dourado próximo ao punho. Na cintura há uma tira fina na cor vermelha, e sobre ela há um lenço branco com os mesmos detalhes dourados do punho. A túnica é sobreposta por um manto púrpura, que também forma drapeados, e cobre a cabeça e os ombros, seguindo até a altura do Joelho. Sobre o manto há três estrelas, uma em cada lado do ombro e uma sobre a testa, nas bordas do manto existem listras em contraste e pequenos enfeites. Nos pés, a figura tem um calçado vermelho. E em volta da cabeça há uma auréola dourada.

Conotação: A túnica que cobre o corpo da imagem conota pudor. Essa conotação pode ser

explicada pela ligação direta entre a indumentária civil e religiosa no período bizantino. As túnicas eram amplas, em forma de T e possuíam mangas compridas até os punhos, sendo sobrepostas por outra túnica com mangas mais volumosas, chamada dalmática (Anawalt, 2011), buscando esconder o corpo, não possuindo apelo sedutor (Stefani, 2005). As três estrelas sobrepostas ao manto, uma em cada ombro e sobre a testa, tem como objetivo atestar a virgindade de Maria antes, durante e depois do nascimento de Jesus (Soares, 2019). Sobre a escolha das cores, Heller (2000) explica que elas são simbólicas no cristianismo e aparecem, na maioria das vezes, nas vestimentas como sinal de reconhecimento e “caracterizam as qualidades de quem as vestes” (Heller, 2000, p. 62). O azul, na arte religiosa, é associado à Virgem Maria e durante a Idade Média representava a fé, humildade e devoção (Lurie, 1997). Heller complementa afirmando que nas tradições antigas, o azul simbolizava o feminino, por passar a sensação de algo passivo e introvertido. Sobre a cor púrpura, presente no manto da Virgem Maria, Heller (2000) explica que era uma cor que conotava poder, visto que era reservada a realeza. A auréola presente sobre a cabeça da Virgem Maria conota santidade.

Figura 2. Bizantino: a virgem e o Menino entronizados



Fonte: Margarito d'Arezzo (1262). Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/margarito-darezzo-the-virgin-and-child-enthroned-with-narrative-scenes>. Acesso em: 10 maio 2021.

Denotação: Túnica longa na cor vermelha, estampada com padrão de flores em preto e branco. Sobreposto a túnica, há um manto preto, também estampado, com padrão que se assemelha a flores vermelhas, o qual cobre a cabeça e o ombro e segue até a altura do vestido. Acima do manto encontram-se duas estrelas, uma em cada ombro. Sobre a cabeça, a imagem também carrega uma coroa dourada com aplicações de joias azuis e brancas.

Conotação: Novamente o poder é conotado pela túnica e manto que cobrem todo o corpo de Maria, porém, essa imagem também faz conotação a realeza. Essa conotação surge, para além da coroa sobre a cabeça, pela presença da estampa na túnica e no manto, que “representou uma inovação espetacular do vestuário bizantino” (Cosgrave, 2000, p. 85) sendo parte da indumentária dos cidadãos de poder junto com bordados, apliques e pedras preciosas (Anawalt, 2011). A escolha das cores pode estar ligada à presença do menino Jesus na imagem, visto que o preto do manto se associa a doutrina religiosa da negação simbólica da vida sexual, conotando a virgindade de Maria (Lurie, 1997), assim como o vermelho da túnica que na Igreja Católica, quando aplicado na Virgem Maria, simboliza seu ventre (Heller, 2000), criando uma conotação ao pensamento cristão da virgindade perpétua de Maria.

Figura 3. Renascimento: a virgem e o Menino com uma romã



Fonte: Oficina de Sandro Botticelli (entre 1480-1500). Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/workshop-of-sandro-botticelli-the-virgin-and-child-with-a-pomegranate>. Acesso em: 10 maio 2021.

Denotação: Túnica longa vermelha, acinturada abaixo do busto e decote levemente canoa. A túnica possui manga longa com detalhes dourados no punho. Abaixo da manga, nota-se a presença de outra peça, em tecido branco, também de manga longa. A túnica é sobreposta por um manto volumoso azul com acabamento dourado nas extremidades, que desce da cabeça cobrindo quase que totalmente o corpo de Maria. Por cima de seus cabelos, há um véu branco de tecido levemente transparente que desce até a altura do busto e sobre sua cabeça há uma auréola dourada bastante elaborada.

Conotação: O uso da auréola conota para a imagem santidade. A auréola também se assemelha a uma coroa, sugerindo para Maria o *status* de realeza, essa conotação também pode ser feita pelo uso da cor vermelha e dos acabamentos dourados, sugerindo ouro, que Laver (1989) explica ser de uso exclusivo da nobreza durante o Renascimento.

A pintura também conota pureza, inocência e castidade. Essas conotações podem ser feitas através do véu, que tradicionalmente sugere pureza e virgindade e está escrito na Bíblia como símbolo da honra e dignidade das mulheres (1ª Co, 11. 2-6). O azul utilizado no manto também colabora para essa conotação, passando a sensação de algo passivo e introvertido (Heller, 2000). Para além dessas sensações, o azul assume outro emprego nas representações de Maria, Corrêa (2012) em seus estudos sobre a cor azul, nos conta que o tom presente no manto de Maria é chamado de ultramarino e durante o Renascimento italiano passou a ser a cor mais adorada e cara. E detalha:

A associação da cor azul com a luz faz com que sua ascensão seja rapidamente sentida, principalmente no campo das artes. Um caso que ilustra algumas das relações que podem ocorrer nesse contexto mais vasto é o do uso do azul ultramarino na representação do manto da Virgem. Maria nem sempre esteve representada pelo azul, isso se torna uma constante na pintura ocidental graças ao culto mariano que assegura a promoção dessa nova cor. Agora o azul passa a ser a cor oficial do manto de Maria (Corrêa, 2012, p. 6).

Apesar de estar representada em sua indumentária clássica, a túnica de Maria traz uma referência importante da indumentária renascentista. Na manga, próximo ao punho percebe-se uma fenda, essas fendas serviam para revelar as mangas da roupa de baixo, que no século XVI tornou-se a peça mais importante do vestuário feminino (Cosgrave, 2000).

Figura 4. Renascimento: Madonna Bridgewater



Fonte: Rafael Sanzio (1507). Disponível em: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/8675/virgin-and-child-bridgewater-madonna>. Acesso em: 11 maio 2021.

Denotação: Maria é representada vestindo uma túnica vermelha com decote canoa decorado com um tecido branco, manga longa e justo na parte do busto. A túnica é sobreposta por um manto azul que desce pelo seu ombro esquerdo e cobre suas pernas. Seus cabelos estão presos para trás e por cima deles há um véu branco, e no alto de sua cabeça há uma auréola fina dourada.

Conotação: Novamente a conotação de santidade é feita através da auréola presente acima da cabeça de Maria. Assim como o véu novamente conota virgindade e junto ao branco, que na religião cristã simboliza a pureza celestial (Lurie, 1997), fortalece o dogma da virgindade perpétua de Maria.

Já o penteado de Maria traz uma referência da estética renascentista, na qual as mulheres puxavam os cabelos para trás para evidenciar a testa (Laver, 1989). A túnica de Maria também traz uma característica da indumentária renascentista, os amplos decotes enfatizavam o colo feminino e davam a impressão de ombros largos (Cosgrave, 2000). Supõe-se assim, que o tecido branco em volta do decote seja para conotar pudor. O manto também colabora com a conotação de pudor, visto que cobre quase que totalmente o corpo de Maria. A escolha do azul, já tradicional na representação do manto de Maria, assume a conotação de humildade e devoção (Lurie, 1997).

Figura 5. Barroco: Imaculada Conceição



Fonte: Mateo Cerezo (1660). Disponível em: <https://amusearte.hypotheses.org/1641>. Acesso em: 13 maio 2021.

Denotação: Maria veste uma túnica ampla, em tom de branco perolado, com decote levemente canoa, ao centro do decote há uma joia dourada. As mangas da túnica são volumosas e cheias de detalhes: nota-se a presença de uma renda no punho formando um pequeno babado e um laço vermelho, há também um babado maior sobre as mangas, com aplicações de uma fita dourada na extremidade e forrado por um tecido vermelho. Sobreposto a túnica há um manto azul. Na imagem também são representados uma coroa e um cetro.

Conotação: Cosgrave (2000, p. 148) explica que a moda “refletia o espírito do movimento artístico barroco”, possuindo movimento fluido e silhuetas mais naturais, sóbrias e elegantes, como percebe-se na túnica de Maria. Já o emprego do branco, Lurie (1997) explica que, na religião cristã, está associado a pureza celestial. Sua utilização na túnica pode estar relacionada a representação do dogma da concepção de Maria sem a mancha do pecado – Imaculada Conceição. As mangas presentes na túnica de Maria também carregam característica da indumentária barroca, as quais eram volumosas, normalmente até a altura do antebraço, e terminavam com camadas de renda nos punhos (Cosgrave, 2000). Além da coroa e do cetro, a joia presente no decote de Maria conota para ela o *status* de rainha, pois apenas membros da realeza e pessoas de muito poder poderiam adquirir joias (Cosgrave, 2000).

Figura 6. Barroco: A Assunção da Virgem



Fonte: Peter Paul Rubens (1620). Disponível em: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46131.html>. Acesso em: 03 maio 2021.

Denotação: Maria veste uma túnica azul, acinturada abaixo do peito e com decote amplo em formato de U. A manga da túnica é volumosa e vai até a altura do cotovelo. Abaixo da túnica, nota-se a presença outra manga branca comprida até o punho. Sobrepondo suas pernas, há um manto branco com detalhes dourados em suas extremidades. A imagem também traz um véu caindo sobre o braço esquerdo de Maria, e uma coroa sendo levada até sua cabeça por dois anjos.

Conotação: A túnica representada por Peter Paul Rubens traz referências da indumentária barroca: o decote amplo que valoriza o colo feminino e as mangas curtas e volumosas até a altura do antebraço (Cosgrave, 2000). O uso do véu nos sugere virgindade, assim como o branco do manto, visto que representa pureza e inocência (Lurie, 1997). Já o azul, presente na túnica, nos passa a sensação de algo passivo e introvertido (Heller, 2000), sendo utilizado na arte cristã para representar a fé, humildade e devoção, principalmente em representação da Virgem Maria (Lurie, 1997). A coroa sendo levada até sua cabeça por dois anjos nos sugerem a coroação de Maria, dando para ela o *status* de rainha.

Através da análise denotativa e conotativa proposta por Penn (2002), conseguimos reunir os

elementos estéticos que se repetem nas representações de Maria, apresentando suas simbologias através do contexto histórico e cultural. No quadro 1, elencamos os elementos que apareceram com maior frequência nas representações analisadas e suas conotações.

Quadro 1. Quadro de elementos e suas conotações

QUADRO DE ELEMENTOS	
ELEMENTO	CONOTAÇÃO
Manto	Pudor, proteção, castidade
Cor azul	Devoção, fé, pureza
Cor Vermelha	<i>Status</i> de nobreza, ventre, humanidade
Cor branca	Pureza celestial, castidade, santidade
Véu	Virgindade, pureza, inocência
Auréola	Santidade, realeza celestial
Coroa	<i>Status</i> de rainha, poder
Bordados	<i>Status</i> de nobreza, ouro, poder

Fonte: Elaborado pelo autor (2021).

Percebe-se, por meio dos resultados apresentados, que os elementos descritos fortalecem os conceitos estabelecidos pela Igreja Católica no que tange os dogmas marianos, como sua virgindade e santidade, a partir das representações do véu, auréola e o uso das cores azul e branca. Já a presença da coroa, bordados e da cor vermelha, ajudam a afirmar sua posição de rainha dos céus.

Considerações finais

A partir das análises realizadas, nota-se que as vestes e os elementos presentes nas obras repetem-se nos três movimentos, sendo representados por meio de características estilísticas do momento em que foram criadas. O resultado das análises demonstra também que os artistas construíram suas representações da Virgem Maria a partir de elementos que, direta ou indiretamente, transmitem os valores associados à imagem construída através dos dogmas marianos. É importante frisar que as conotações dadas aos elementos utilizados e analisados eram de conhecimento popular nos períodos em que foram criadas, o que tornava a mensagem perceptível a todos. Atualmente esses elementos não possuem mais esses significados nas culturas que os desenvolveram, mas continuam vinculados aos valores e sentimentos quando usados na imagem da Virgem Maria.

Referências

ALVAREZ, Rodrigo. **Maria**: a biografia da mulher que gerou o homem mais importante da história, viveu um inferno, dividiu os cristãos, conquistou meio mundo e é chamada de Mãe de Deus. 1. ed. São Paulo, Globo: 2015.

ANAWALT, Patrícia Rieff. **A história mundial da roupa**. Tradução de Anthony Cleaver e Julie Malzoni. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

BRANCO, José Alaor Moreira. **Arte Bizantina**. Novo Hamburgo, RS: 2008.

CORRÊA, Fernanda. A iconografia da Virgem Maria nas pinturas italianas da Coleção Eva

Klabin: questões de análise. *In: Anais do XV encontro regional de história da ANPUH-Rio*. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: http://www.encontro2012.rj.anpuh.org/resources/anais/15/1338428132_ARQUIVO_TrabalhoescritoAnpuh2012.pdf. Acesso em: 09 maio 2021.

COSGRAVE, Bronwyn. **História da indumentária e da moda**: Da antiguidade aos dias atuais. Tradução de Ana Resende. Barcelona: Gustavo Sili, 2012.

COTRIM, Gilberto. **História Global**: Brasil e Geral. 8. ed. São Paulo: Saraiva, 2005.

COSTA, Rogério Vicenta da. **Estudo sobre a iconografia de Nossa Senhora da Conceição e inventário das invocações de Nossa Senhora em Ouro Preto**: A importância da Virgem Maria no culto católico. 2009. Monografia (Programa de Pós-Graduação em Cultura e Arte Barroca) Universidade Federal de Ouro Preto, MG: 2009.

FRAGOSO, D. Mauro Maia. Uma proposta para estudo da imaginária cristã a partir de Romano Guardini e o contexto cultural da obra. **Coletânea**. Rio de Janeiro, v. 17 n. 33 p. 145-166, jan./jun. 2018.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Tradução de Álvaro Cabral. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a emoção e a razão. Tradução de Maria Lúcia Lopes da Silva. 1. ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

JALUNSKA, Taciane Terezinha; JUNQUEIRA, Sérgio Rogério Azevedo. A arte a serviço do sagrado. **Paralellus: Revista eletrônica em ciências da religião – UNICAMP**, Recife, v. 6, n. 12, p. 279-294, 2015. DOI: <https://doi.org/10.25247/paralellus.2015.v6n12.pp.%20279-294>. Disponível em: <https://www1.unicamp.br/ojs/index.php/paralellus/article/view/539>. Acesso em: 10 maio 2021.

JURKEVICS, Vera Irene. Virgem Maria: Paradigma da “superioridade espiritual feminina”. *In: Fazendo Gênero 9: Diásporas, Diversidade, Descolamentos*, Universidade Federal de Santa Catarina, **Anais [...]**, 2010. ISSN: 2179-510X. Disponível em : <http://www.fg2010.wwc2017.eventos.dype.com.br/site/anaiscomplementares?impressao>. Acesso em: 10 maio 2021.

LAVIER, James. **A roupa e a moda**: uma história concisa. Tradução de Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LURIE, Alison. **A linguagem das roupas**. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 1997.

NEVES, Auricléa Oliveira das. **Imagens de Maria, a Mãe do Redentor**: pintura, teatro, literatura. 2009. Tese (Doutorado em Letras, em Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal Fluminense. Niterói, RJ: 2009.

PELEGRINE, Sandra de Cássia Araújo; RODRIGUES, João Paulo. Representações iconográficas e iconológicas da Virgem Maria. **Revista Húmus** v. 8, n. 24, 2018, p. 204-216. Disponível em: <https://periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/revistahumus/article/view/8456>. Acesso em: 13 maio 2021.

PENN, Gemma. Análise semiótica de imagens paradas. *In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

SOARES, Denis-Ricard de Souza. **O ícone do Deus invisível CL 1,15**: Iconografia bizantina, sua gênese, teologia e “re”descoberta na Igreja Católica do Brasil. 2019. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Programa de Pós Graduação *Stricto Sensu* em Educação, Arte e História da Cultura, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2019. Disponível em: <http://tede.mackenzie.br/jsouj/handle/tede/4147>. Acesso em: 13 maio 2021.

STEFANI, Patrícia da Silva. **Moda e comunicação**: A indumentária como forma de expressão. 2005. Monografia (Graduação em Comunicação Social) Universidade Federal de Juiz de Fora. MG, 2005. Disponível em: <https://www.ufjf.br/facom/files/2013/04/PSilva.pdf>. Acesso em: 13 maio 2021.

Recebido em 25 de janeiro de 2024.

Aceito em 21 de março de 2024.