

**ARTUR MESQUITA BICALHO**

**ANUNCIAÇÃO**

**Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado à Universidade Federal  
de Minas Gerais – UFMG, como um  
requisito parcial à obtenção do  
título de Bacharel em Artes Visuais  
com habilitação em Pintura.**

**Orientador: Prof. Dr. Amir Brito  
Cadôr**

**Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes da UFMG  
2017**



## **Agradecimentos**

Agradeço a Deus, o Divino Mestre, meus pais, Nicole e a todos os amigos que já fiz por essa vida.

Agradeço também ao Amir, que além de amigo, me orientou brilhantemente nesse trabalho.





**Resumo:** O presente trabalho visa analisar uma pintura intitulada “Anunciação”, produzida pelo próprio autor deste estudo, Artur Mesquita Bicalho, durante a graduação em Artes Visuais, com habilitação em Pintura, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Buscamos referenciais teóricos e visuais que pudessem facilitar o entendimento de sua inserção enquanto produção artística na história da arte. Para isto, foram estudados textos fundamentais da área e uma pintura intitulada “A Virgem e o Menino à frente do guarda-fogo”, do século XV, foi analisada a fim de compreender como se estruturam seus sistemas significantes e assim, à luz desse estudo, poder também compreender melhor as estruturas elaboradas por “Anunciação”.

**Palavras-Chave:** pintura, linguagem, persuasão, Anunciação.



## Sumário

Introdução	<b>9</b>
“A Linguagem da Arte”	<b>13</b>
“Imagen e Persuasão”	<b>19</b>
“Lendo Imagens”: A Virgem e o Menino à frente do guarda-fogo	<b>23</b>
Anunciação	<b>27</b>
Referências bibliográficas	<b>39</b>



## Introdução

No ano de 2015, realizei a pintura de um quadro chamado “Anunciação” (ver Figura 1), com a técnica de tinta acrílica sobre tela. Nessa pintura, está representado um menino sob a luz da lua, ao fundo, para a qual aponta com a mão direita, tendo os dedos indicador e médio levantados da mesma forma com que se representa a mão de Jesus em inúmeras pinturas renascentistas. Nestas, o *mensageiro de deus* está anunciando com tal gesto sua dupla natureza corpo-espírito. O menino da pintura, sentado sobre o assoalho de madeira clara e esverdeada, está com sua mão esquerda estendida no ar e, sob esta, podemos ver um pequeno trem de madeira que flutua sobre o chão e sobre as pernas da criança. Este se estende por uma curva em S através de toda a parte central da pintura (na qual é possível também reconhecer a forma de um desenho rudimentar de um coração) e termina por voar para detrás de uma porta central, que esconde atrás de si um pequeno castelo/mesquita, pintado em tons rosas e detalhes laranjas e cinzas. Reparando com cuidado, percebemos que as formas retangulares e cilíndricas que compõem os blocos feitos de madeira de cada vagão desse pequeno trem vão se tornando aos poucos pequenas arquiteturas. E ainda, mais próximo à porta, a própria estrutura de cada vagão se torna mais orgânica, passando a existir não apenas um brinquedo inanimado, mas também um conjunto de formas vivas que parecem compor um inseto alongado e multicolorido.

Cabe ressaltar aqui outros elementos importantes da pintura “Anunciação”, que também serão analisados: a existência de duas pernas cruzadas, vestidas de calça e sapatos brancos, em primeiro plano, denunciando uma perspectiva subjetivista da cena; a existência de um mar que invade a sala na qual se dá a cena; a relação desse mar com o céu estrelado ao fundo, no qual ainda vemos uma noite, e sua transmutação em dia, atrás da porta centralizada no quadro; entre outros. Além de aspectos técnicos e de caráter próprio da pintura enquanto espaço poético que só se tornam possíveis nesse lugar de construção da imagem que chamaremos de *espaço pictórico*.

Observando atentamente a obra, podemos pensar que ela se dedica a nos contar algo. Sua estrutura, a disposição de suas figuras, não estão ali por acaso, mas cada objeto de sua composição faz referência a um mundo próprio da obra que, por seu caráter figurativo, está diretamente anteposto ao nosso mundo, numa espécie de interdependência que nos permite estabelecer conexões metafóricas - ao mesmo tempo que trazemos o mundo da obra para ler o nosso, o nosso próprio mundo e vivência nos permitem reler a obra em sua totalidade e em seus detalhes. Na verdade, a obra procura mais do que representar, materializar um conceito próprio, uma ideia

da realidade, ou ainda, uma leitura possível para ela. Para entender como se dá a construção desse sistema significante, essa estrutura de discurso por parte de uma obra de arte e da obra estudada em especial, buscamos na história da arte e no campo de estudos mais amplos que hoje se define como sendo o das Artes Visuais, referências de artistas e textos que pudessem facilitar a compreensão da obra.

Em especial, escolhemos uma pintura do século XV, chamada “A Virgem e o Menino à frente de um guarda-fogo” - atribuída ora ao mestre Robert Campin, ora ao seu discípulo Roger van der Weyden - devido à construção própria de seus sistemas significantes que tornam sua leitura uma espécie de jogo de decifração, no qual à medida que estabelecemos uma relação de análise cada vez maior com a obra, vamos percebendo quais os mistérios escondidos pelo autor no quadro. Nesta pintura, o caráter religioso e sagrado do tema é mesclado com a representação realista de uma cena doméstica, algo comum na arte holandesa do período em questão e que o autor parece ter usado a seu favor na construção de um discurso que busca falar de realidades da vida espiritual, e não apenas da vida secular, como à primeira vista aparenta.



**[Figura 1]**

**Artur Bicalho**

Anunciação, 2015

Acrílica sobre tela

2,12 x 1,47 m



## **“A Linguagem da Arte”**

No livro “A Linguagem da Arte”, Omar Calabrese defende a tese de que é possível ler uma obra de arte a partir de seus aspectos comunicacionais, mais precisamente, “[...] perceber como seus objetos são construídos para produzir sentido, para manifestar efeitos estéticos, para serem portadores de valores de gosto [...]” (CALABRESE, 1987, p. 18).

Estudando esses aspectos e a maneira como diversos estudiosos de diferentes áreas se debruçaram sobre a arte para apreendê-los ou recusá-los, enquanto fatores que contribuíssem ou não para o entendimento das obras de arte, Calabrese faz uma linha do tempo histórica na qual localiza as principais correntes de interpretação da arte, principalmente as do campo da história da arte. O autor analisa os posicionamentos de pensadores tão distintos no tempo e em suas teses quanto Warburg, Croce, Wölfflin, Schapiro, Read, Panofsky, Peirce, Passeron, Jung, Hauser e Eco (os nomes aqui citados não são os únicos e muito menos os mais importantes dentro da análise de Calabrese, mas foram escolhidos apenas para ilustrar a diversidade de pensamentos que compõem a tarefa hercúlea executada pelo autor com maestria), para demonstrar que tanto quanto divergem em seus fundamentos todos de certa forma tocam ou minimamente tangenciam o problema dos aspectos comunicacionais de uma obra de arte. Ilustrando uma das vertentes de pensamento estudadas por Calabrese, tomemos como exemplo a aproximação iconológica de uma obra de arte estabelecida pelo método panosfkyano:

Para Panofsky, toda descrição é uma interpretação, pois todas as descrições baseiam-se em razões mais sutis do que a simples constatação. Toda descrição torna-se, assim, a estruturação de alguns níveis ou graus de sentido inventariado na obra: um estrato primário, no qual se explicam a descrição fenomênica e o conhecimento do estilo; um estrato secundário, que define o significado, sobretudo como ele foi transmitido ou estratificado pela via literária; nesse nível localizam-se a pesquisa iconográfica e a teoria dos tipos; um terceiro estrato diz respeito, ao contrário, à relação entre dados da figuração e do sistema cultural de uma época na atividade representativa. Enfim, o último e mais alto nível de descrição é constituído pela descrição do significado da obra enquanto documento (“sentido essencial”). É este conteúdo último e essencial que está na base de todas as manifestações da arte, “a auto-revelação involuntária e inconsciente de um posicionamento fundamental do mundo”. (CALABRESE, 1987, p. 40)

Erwin Panofsky (1892-1968), historiador da arte alemão, apresentou seu método iconológico inicialmente em “Estudos em Iconologia”, de 1939, e novamente em

“Significado nas Artes Visuais”, livro publicado em 1955. Bem conhecido no campo dos estudos a respeito das artes visuais, este método tinha claros objetivos de expor aspectos comunicacionais das obras de arte a partir de sua localização dentro de um tecido cultural. Propunha uma comparação obra a obra, imagem a imagem, que proporcionasse, a partir da observação de suas semelhanças e diferenças uma leitura das evoluções e transformações ocorridas dentro da própria história da arte. Dois grandes trunfos da perspectiva panofskyana são o seu entendimento de que uma obra de arte deve ser analisada mediante seus próprios meios, ou seja, de que a própria obra tem algo a comunicar a partir de sua construção formal, e também, por outro lado, sua consciência de que uma obra de arte não se produz inteiramente do nada, mas a partir de um contexto histórico-cultural que lhe torna possíveis certos desdobramentos da forma.

É este segundo aspecto fundamental do pensamento de Panofsky, que Calabrese elucida, por exemplo, ao tratar da teoria de Max Bense (1910-1990), filósofo alemão que, já em momento distinto daquele em que Panofsky atuou, se ocupou de temas como a estética e a semiótica:

O fundamento de toda a teoria de Max Bense reside precisamente na confiança em que a arte possa ser definida como “intervenção de seres inteligentes sobre situações estéticas”. Nesse sentido, sempre se partirá de um dado real, posto que sempre existirá uma realidade física que funciona como suporte de uma realidade estética. Mas, enquanto a primeira tem um grau mais elevado de determinação, em consequência de leis naturais, a segunda é menos determinada. A obra de arte como elemento espiritual, para poder ser percebida como tal, deve ter, portanto, uma manifestação material e extensional qualquer e, além disso, deve ser uma realidade artificial, produzida pelo homem. Tal realidade estética, por fim, deve pertencer a um processo de comunicação. (CALABRESE, 1987, p. 92)

A semiótica, especificamente, é um momento na história do pensamento em que, se apoiando em teorias da informação e da matemática, linguistas tentam estabelecer um sistema teórico que dê conta dos aspectos comunicacionais das interações humanas e, entre elas, daquelas estabelecidas no campo da arte, criando o que se chamou de uma “ciência da linguagem” ou “ciência dos signos”, “ciência dos significados”, entre outras acepções. Passam a ser discutidos extensivamente temas como o conceito de *signo*, que seria, a grosso modo, uma unidade representativa mínima, *mensagem*, o processo comunicacional no qual um emissor emite a um receptor um *significado*, conteúdo da mensagem, através de um *significante*, elemento perceptível do signo. Todos esses estudos têm como fim comum construir uma estrutura passível de lançar mais luz sobre os processos comunicativos humanos.

Transcrevemos aqui uma das notas de rodapé do livro de Calabrese, elaborada pelo próprio autor, na qual ele descreve algumas possibilidades teóricas em torno da discussão do conceito de *referente*:

Tradicionalmente, entende-se por “referente” todo objeto ou situação real individuada por um signo ou por uma mensagem. Contudo, a hipótese de uma correspondência termo a termo entre universo linguístico e mundo real é claramente metafísica, além de incompleta, dada a existência, por exemplo, de termos linguísticos privados de referente, ou de outros termos, como os pronomes pessoais, que não têm referente fixo. Isso levou à impossibilidade de construir uma teoria do referente completa e satisfatória. Certas teorias, porém, tentaram integrar o referente no quadro das ciências da linguagem. Ogden e Richards (1923) propuseram um modelo triangular para dar conta da estrutura do signo, no qual o símbolo (ou significante) está indiretamente ligado ao referente através da mediação da referência (ou significado). Jakobson (1963), ao contrário, introduziu o conceito de referente, fazendo-o coincidir com o de contexto (condição necessária à explicitação da mensagem e cognoscível pelo destinatário): todo enunciado disporia de uma “função referencial” quando destinado à descrição do mundo. John Lyons, ao contrário, restringe a noção de referente (Lyons, 1977, 98) não às “coisas em si”, mas às “coisas enquanto denominadas ou significadas pelas palavras”. Algirdas J. Greimas, enfim, propõe considerar o mundo extralingüístico como informado pelo homem e por ele instituído de significação. Então, o mundo não seria mais um “referente”, mas ele mesmo uma linguagem, e o problema do referente tornar-se-ia não mais uma questão de relações entre mundo e coisas, mas de relações entre uma linguagem (a semiótica do mundo natural) e outra linguagem (Greimas-Courtès, 1979). (CALABRESE, 1987, p.124)

Outra discussão bastante revisitada por teóricos da semiótica seria aquela que pretende entender a natureza do signo em relação ao objeto que busca representar, subdividindo-o em três categorias, de acordo com a natureza dessa relação: *ícone*, um signo que, também a grosso modo, manteria semelhanças consideráveis com o objeto representado, ou, de maneira mais cuidadosa, proporcionaria uma situação perceptiva semelhante à experimentada pelo observador/leitor diante do objeto em questão; *índice*, um signo que indicasse a presença do objeto representado, sem se assemelhar diretamente a ele, como, por exemplo, as folhas no chão indicam a presença do outono; *símbolo*, um signo cuja relação com o objeto é convencionada, como por exemplo, a pomba que “representa” a paz.

A noção de que o ícone seja assemelhado ao objeto que busca representar é constantemente refutada por um pensador da envergadura de Umberto Eco (1932-

2016), para quem a tese da semelhança das condições perceptivas proporcionada pelo signo está mais próxima da realidade. Calabrese, ressalta que, para Eco,

De fato, os signos visuais funcionam pela organização dos dados da percepção com base em sua pertinentização (portanto, já normatizada) e de sua transcrição através de sistemas codificados. Que as manifestações icônicas sejam “lidas” com base em conhecimentos adquiridos, inseridos numa cultura, demonstra-se tanto no campo da arte quanto da fotografia. (CALABRESE, 1987, p. 141)

Encontramos aqui, o eco das ideias de Panofsky e Bense, para os quais as obras de arte sempre surgem a partir de esquemas e panoramas artísticos já estabelecidos, e podemos pensar também que essa relação entre a obra e seu panorama é o que leva a um alargamento cada vez maior do conceito de obra de arte dentro dos campos da história da arte e da estética, por exemplo, pois as transformações causadas pelas próprias obras geram a necessidade de novas teorias que dêem conta de seus novos aspectos. Esse processo faz também com que não seja possível adotar um viés único no confronto com a arte, pois assim incorreríamos no risco de adotar uma postura limitante que não levasse em conta a própria obra em si, sendo, portanto, necessário ao estudioso do campo das artes visuais que se aproxime primeiro desta para a partir dela buscar conhecimentos que lhe tornem mais eficiente sua apreensão enquanto trabalho artístico.

A respeito dessa especificidade das obras de arte visuais, encontramos no texto de Calabrese uma citação de Jan Mukařovský (1891-1975), para quem a intenção do artista é que torna a obra comunicável e que faz com que uma obra de arte se assemelhe a um objeto natural. No entanto, para que tal fato ocorra, é necessária a estruturação daquela enquanto signo.

A obra de arte, portanto, é um signo que deve mediar um *significado suprapessoal*. Assim que escrevemos “signo” e “significado”, vem à mente o signo mais corrente e conhecido: a palavra. E não sem razão. Contudo, justamente por isso, devemos ter bem presente a *diferença* entre o signo artístico e linguístico. A palavra, em seu uso normal, não poético, serve à comunicação. Tem um fim exterior: narrar um acontecimento, exprimir um sentimento, descrever um objeto, estimular no receptor um determinado comportamento etc. [...] O signo artístico, diferentemente do comunicativo, não é servil, isto é, não é um instrumento. Ele não comunica coisas, mas exprime uma determinada posição em relação às coisas [...] A obra, porém, não *comunica* esta posição - por isso o ‘conteúdo’ de uma obra de arte não é exprimível em palavras - mas a *faz nascer* diretamente no fruidor. Chamamos essa posição de “significado” da obra apenas porque ela é objetivamente dada

na obra, em sua conformação e, por isso, é sempre acessível a todos e sempre repetível. (MUKAROVSKÝ apud CALABRESE, 1987, p. 86-87)

É esta especificidade do signo artístico que exige que, para nos aproximarmos de uma obra, o primeiro passo é buscar em sua conformação própria sinais de suas possibilidades comunicativas, ou, como demonstrou Mukařovský, daquilo que ela busca *fazer nascer* diretamente no fruidor; para então buscar um corpo teórico-referencial passível de dar conta dessas possibilidades e, só depois, se for o caso, compor um texto crítico que se aproxime o máximo possível do significado entendido assim como proposto pelos autores. Os vários autores aqui tratados sob a visão de Calabrese nos atentam para essa postura a ser tomada durante o estudo da arte que procuramos tomar no presente estudo. Seja mediante um “sentido essencial” auto-revelado involuntária e inconscientemente pelo artista ao produzir seu trabalho, ou via intenção do artista na estruturação do signo artístico, buscamos aqui compreender em relação à obra estudada um pouco mais de sua comunicação própria.



### **“Imagem e Persuasão”**

Um dos autores mais estudados na Escola de Belas Artes da UFMG, e provavelmente um dos mais estudados na maioria das instituições artísticas que possuem cadeiras de história da arte até a primeira metade do século XX, é Giulio Carlo Argan (1909-1992). Tendo escrito a respeito da “História da Arte Italiana” em três extensos volumes, publicados em 1968, e a respeito da “Arte Moderna” (1977), foi também autor de uma importante releitura do período artístico denominado como barroco, reunida na coletânea de ensaios intitulada “Imagem e Persuasão”, originalmente publicada em 1986. Nesta, como em diversas de suas obras, ele demonstra a atenção especial dedicada aos objetos artísticos, buscando conhecer e estudar, a partir de suas condições formais e imagéticas próprias, quais são as teses subjacentes aos trabalhos acerca do contexto cultural em que se encontram e também acerca do mundo, suas possíveis interpretações filosóficos, posicionamentos religiosos e discursos políticos.

“Imagem e Persuasão” é um texto base para o entendimento de um momento fundamental na origem da cultura artística moderna, e portanto, da própria cultura moderna em geral. Sua premissa fundamental está inserida logo no primeiro parágrafo do prefácio:

De fato foi o barroco que inventou a modernidade como atributo primeiro e essencial de qualquer produto de cultura, e é exatamente esse valor que tem sido contestado por uma cultura que se define pós-moderna e quer a crise de todo o sistema, aliás da idéia mesma de sistema, da cultura humanística. (ARGAN, 2004, p. 7)

Parece, seguindo o raciocínio de Argan, que o barroco é o ponto de início da tomada de consciência, por parte dos artistas, do lugar conquistado por eles e por suas obras no tecido cultural.

[...] os artistas barrocos sempre souberam medir a distância entre o pensamento imaginativo e o racional. Compreenderam que a arte era cultura, nada mais que cultura, e que o depreciado culturalismo era para eles um estrito dever profissional. A arte era filha da arte, não da natureza nem da autoridade da história. Assim como a razão lógica era o fundamento da ciência, a imaginação era o domínio mental da arte. (ARGAN, 2004, p. 8)

E pela instituição da categoria da imaginação enquanto própria do campo explorado, melhor definido e aperfeiçoado pelo trabalho com a arte, tais artistas proporcionaram a elevação do *status* desta acima da esfera do cotidiano, sem que a colocassem no mesmo âmbito tratado pela religião ou até mesmo pela filosofia - essas, em seu caráter mais prático, também mais próximas das atividades comuns do dia-a-dia. O

novo lugar da arte seria acompanhado também de uma nova conformação de mundo, na qual o poder não estava mais centralizado em uma única ordem religiosa, e devido aos movimentos da Reforma e da Contra-Reforma, encontrava-se dividido e disputado entre a igreja romana, o protestantismo e os recém-formados Estados-nação, gerando na arte uma necessidade de posicionamento tanto metafísico quanto político em relação ao mundo. Não cabia mais, como ao artista renascentista, apenas o posicionamento artístico acerca de verdades filosóficas elaboradas no seio de uma religião cristã, e materializadas em formas e cores de natureza plástica a serem delicadamente estudados pelos interessados em arte. Ou então o posicionamento artístico diante de uma tradição já estabelecida pelos artistas precedentes e que, por si, também, continha questionamentos filosóficos. No período chamado de barroco, o artista passa a ser um propagador de um discurso que busca chegar ao público com a força persuasiva de uma propaganda, arrebatando-o pelos meios artísticos, provocando disposições específicas para o mundo, muitas vezes de forma tão elaborada que era possível separar as técnicas discursivas e os conteúdos narrativos de uma mesma obra.

É época em que as academias fixam e sancionam o caráter de profissionalismo do artista, que já não é uma personagem da corte, mas um livre “professor”, um burguês: como o médico ou, mais ainda, como o advogado. A arte não é mais do que uma técnica, um método, um tipo de comunicação ou de relação; mais especificamente, é uma técnica da persuasão que deve levar em conta não só as próprias possibilidades e os próprios meios, mas também as disposições do público a que se dirige. (ARGAN, 2004, p. 35)

Vemos, portanto, que a partir desse momento histórico surge uma maior preocupação com a comunicação estabelecida pelas obras. No senso comum contemporâneo, ouvimos muitas vezes a sábia frase “comunicação não é aquilo que falamos, mas sim o que o nosso interlocutor entende”, e podemos perceber através da análise de Argan que é esse o espírito comunicativo que começa a animar as obras de arte nesse período em questão.

Analizando o afresco realizado no teto do Palazzo Barberini (ver Figura 2), em Roma, por um importante pintor e arquiteto barroco, Argan afirma:

*Explica-se desse modo por que quanto mais a arte é “imaginativa”, mais ela busca tornar natural a figuração imaginária. É o que ocorre na Glória do reino de Urban VIII, de Pietro da Cortona (1633-9), em que o motivo do “quadro transplantado” desaparece e toda a máquina compositiva está em movimento e as figuras voam entre as arquitraves pintadas, as falsas cariátides, as nuvens. A decoração não é mais fábula, mas oração e espetáculo: o artifício, não mais*

*dissimulado, mostra que, para Cortona, a arte é o meio específico da celebração alegórica.* (ARGAN, 2004. p. 56, grifo do autor)



[Figura 2]

Pietro da Cortona

Trionfo della Divina

Provvidenza, 1632-39

Afresco

14 x 24 m

Nesse mesmo período, a alegoria é largamente utilizada e substitui em muitos casos o antigo simbolismo, pois de forma geral é mais acessível, não se reduz a convenções propostas a um reduzido círculo de iniciados e pode atingir desta forma o povo. É também no barroco que o palácio aristocrático dá espaço à ampla construção de avenidas e praças, que por sua vez servem de suporte ao monumento, o qual alegoricamente constrói o discurso de um novo poder estabelecido, qual seja o do Estado-nação em sua nova forma de associação com a religião.

O desenvolvimento do tema alegórico necessariamente requer a presença de muitos elementos figurativos e arquitetônicos; o processo de alegorização, assim como o de ampliação e generalização, é sempre um processo que tende ao monumental. (ARGAN, 2004, p. 82)

Todas essas características, de certa forma, servem de base para uma análise mais cuidadosa da obra “Anunciação”, que é de fato o objetivo do presente estudo, mas antes de passar a tal análise voltaremos brevemente no tempo para entender como se dá o processo de construção de um sistema significante coeso em uma obra específica, analisada cuidadosamente em seus aspectos comunicacionais pelo ensaísta argentino contemporâneo Alberto Manguel (1948- ).

### **“Lendo Imagens”: A Virgem e o Menino à frente do guarda-fogo**

No livro “Lendo Imagens”, publicado em 2000 por Alberto Manguel, este hábil ensaísta e escritor argentino demonstra que acredita na possibilidade da leitura de toda e qualquer imagem artística. Sem se considerar a historiador da arte ou teórico de uma estética própria, constrói belíssimas proposições a partir das obras, baseadas em um bom referencial teórico (esse, sim, vindo da História da arte e da Estética), e que nos permitem vislumbrar de forma simples e assertiva o vasto potencial de elocubração do discurso visual em discurso literário.

De obras da antiguidade clássica à Pablo Picasso, passando pelas abstrações “literárias” de Joan Mitchell e tendo conquistado fama entre estudiosos da arte pela corajosa análise de Aleijadinho, o livro em questão é uma forma didática e meticulosa de conhecer algumas obras da pintura, escultura e arquitetura universais.

Tomaremos como referência para o presente estudo, o capítulo que trata de uma obra específica: “A Virgem e o Menino à frente de um guarda-fogo” (ver Figura 3), atribuída a Robert Campin. Produzida no século XV, a obra representa inicialmente uma mulher, sentada à frente de um guarda-fogo, amamentando um menino enquanto páginas de um livro ao seu lado são passadas pelo vento, e uma série de atributos e objetos estão justapostos cuidadosamente num ambiente doméstico nobre, porém comum e simples, que tem ao fundo uma janela onde a vida corriqueira de uma cidade da época é retratada. O artista, bebendo na fonte de uma arte holandesa contemporânea na qual a vida secular passa a ser representada com cada vez mais objetividade e naturalismo, cria simultaneamente “[...] uma composição em que todos os elementos funcionam como uma palavra secreta que o espectador é instigado a decifrar, como se deslindasse uma charada” (MANGUEL, 2001, p. 61).



[Figura 3]

Robert Campin

A Virgem e o Menino a  
frente do guarda-fogo,  
Século XV

Óleo e têmpera sobre  
madeira

63 x 49,5 cm

Olhando atentamente, o que de pronto nos chama a atenção na obra é o posicionamento privilegiado da face da mãe que amamenta. Não apenas por estar no alto à direita, destacada compositivamente, mas também pelo contraste entre os cabelos e o guarda-fogo, que nos remete a um característico artifício da arte religiosa cristã: a representação da santidade por meio de uma auréola. Junto ao livro sobre a mesa, que pode ser rapidamente identificado à Bíblia ou a uma versão do velho testamento, o que claramente se percebe é que não estamos vendo apenas uma cena doméstica. A *intenção* do artista passa a nos ser desvelada mediante um olhar mais atento, quando percebemos que a construção de cada um dos elementos da cena é também cuidadosamente estabelecida por uma narrativa a ser estudada. E, a não ser pela região mais à direita da imagem, posteriormente restaurada e alterada no século XIX, claramente distinguível pela diferença tonal, todo o resto da pintura é realizado e se realiza em nosso olhar (“faz nascer” no espectador seu significado intrínseco) mediante um caminho visual bem definido pelo esquema de leitura ocidental: nosso

olhar chega na tela pelo canto esquerdo superior, “entrando” no quarto pela janela, recai sobre o livro e continua deslizando até o vestido da Virgem, por onde sobe acompanhando o corpo do Menino até nos depararmos com o ponto triunfal da representação, o rosto glorificado pelo Guarda-fogo. Atrás do Guarda-fogo, podemos encontrar inclusive mais um fator simbólico do trabalho em questão - uma pequena chama que *coroa* a Virgem que amamenta. Muitas vezes associado à presença do Espírito Santo, o fogo acima da cabeça da personagem é sinal de que ela está sendo e é abençoada, sobre ela repousa o coração da força espiritual do Divino Espírito Santo.

Quem quer que tenha sido o artista, parece ter se sentido insatisfeito com o uso da iconografia cristã tradicional. Obviamente curioso com as possibilidades de uma arte capaz de imitar a realidade, como a pintura holandesa com tanto esmero vinha demonstrando, ele transformou os objetos cotidianos de um cenário doméstico em símbolos de símbolos: desde o mais óbvio (o guarda-fogo trançado que imita a auréola da Virgem) até muitos outros de maior sutileza. (MANGUEL, 2004, p. 61-62)

Além da auréola, é particularmente interessante outro momento na pintura em questão, no qual o artista usa da representação de um objeto nunca antes utilizado com tal finalidade para dar uma nova interpretação a um tema amplamente debatido dentro da fé cristã, tanto por teólogos quanto por artistas: a Santíssima Trindade. Na obra, abaixo da janela e atrás do móvel sobre o qual repousam a Virgem e o Menino, encontra-se um banco de três pés, em parte coberto pela estrutura de madeira à sua frente, em parte envolto pela penumbra e em parte iluminado pela luz que recai pela janela. Estamos diante aqui de uma possível representação do aspecto mais misterioso da divindade para o catolicismo, sua tríplice existência e manifestação em Um, e também dessa manifestação enquanto o próprio Tempo.

Um canto está na luz, é claramente visível para nós, como o presente. Outro canto pode ser visto na penumbra, ao fundo, entre sombras, como o passado. O terceiro está oculto de nós, como o futuro misterioso. (MANGUEL, 2004, p. 76)

Por fim, há mais um aspecto do trabalho do pintor do século XV, que especialmente nos interessa para a análise da obra “Anunciação”: a cena através da janela. Nesta, casas, uma igreja, a rua e montanhas podem ser vistas em uma cena corriqueira, que tem seus planos bem definidos e perspectiva ampla, como numa pintura de L. S. Lowry que tivesse sido feita a partir de uma paisagem da época em questão. As pessoas passam na rua sem de fato se dar conta do milagre que se dá no quarto que ocupa a maior parte da tela. A janela é usada aqui também para representar uma cisão entre dois mundos (assim como a porta de “Anunciação”), mas alguns do lado de lá parecem se importar, “[...] dois homens pelo menos parecem se ocupar com a conservação das

casas. Para os espectadores contemporâneos da pintura, o corpo era semelhante a essa casa, um templo sagrado, construído à imagem de Deus, e não devia ser descuidado" (MANGUEL, 2004, p. 79).

Assim, conclui Manguel após percorrer minuciosamente cada um dos detalhes da pintura quinhentista:

*A Virgem e o Menino à frente de um guarda-fogo* é pelo menos duas pinturas: uma delas mostra uma cena doméstica comum e um interior confortável; a outra conta a história de um deus nascido de uma mulher mortal, o qual assume na sua feição humana a sexualidade da carne e o conhecimento de um fim certo. (MANGUEL, 2004, p. 83)

## “Anunciação”

A obra “Anunciação” (ver novamente Figura 1), estudada no presente trabalho, foi produzida durante o segundo semestre de 2015, em tinta acrílica sobre tela, durante a disciplina “Ateliê II”, e utilizando de outros tantos horários livres na grade curricular para sua finalização, a tempo da abertura da exposição coletiva “Ateliê 234”. Esta exposição incluía também como organizadores e participantes alunos das disciplinas de “Ateliê III” e “Ateliê IV”, todos sob orientação da Professora da Escola de Belas Artes da UFMG, Dra. Christiana Quady, e a abertura do evento foi realizada em 4 de dezembro de 2015, primeira vez em que a obra aqui estudada foi exposta.

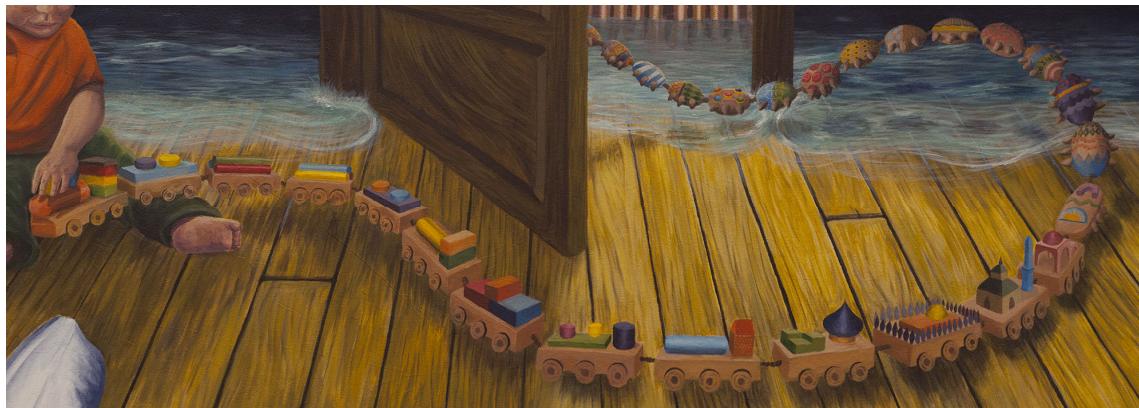
Em sua superfície plana, a tinta foi usada sem empasto, com pinceladas esfregadas, sem muitas marcas de pincel além das utilizadas na representação do assoalho, longas faixas de tons amarelos e verdes feitos com um pincel de cerdas relativamente macias. Não se trata propriamente de uma alegoria, embora seu tamanho - à época e devido às circunstâncias enfrentadas pela maioria dos alunos matriculados nos ateliês da EBA-UFMG (não muito espaço disponível; recursos precários de alocação dos materiais de pintura; dinheiro dividido entre alimentação, materiais para diversas disciplinas e moradia) - fosse considerado pela maioria dos alunos como sendo *grande* (2,12 x 1,47 cm). Isso faz, e certamente esse foi um dos motivos para a escolha do tamanho da obra, com que ela, dadas as devidas proporções, seja categorizada naquela dimensão definida por Argan como a da monumentalidade, não no sentido qualitativo do termo, mas na sua aspiração de um certo estado de presença diante do espectador, de convencimento. Outro fato importante para o estabelecimento dessa leitura, e que só poderia ser plenamente incorporado à obra com as devidas dimensões, é sua perspectiva subjetivista da cena que ela própria representa: logo o espectador se vê no lugar do indivíduo que olha para o garoto sentado no chão; com as pernas cruzadas, ele é quem veste as calças, os sapatos e as meias brancas.

Ainda não estamos certos de que esse é o sentido primordial de leitura da obra, pois, na verdade, parece mais provável que um espectador desavisado que se coloque à frente dela pela primeira vez em uma exposição procure o caminho mais esquematizado pela leitura ocidental. Venha da esquerda superior, descendo até o centro da imagem pela linha estabelecida da luz da lua para a mão direita da criança, e desta até ponta do sapato branco, para só então se ver como participante da pintura nesse sentido subjetivista citado acima. O que não exclui o fato de ser esse o fator inicial de arrebatamento proposto pelo autor, não é questão de apenas avistar uma paisagem ou superfície pictórica mediante a qual se busque um significado qualquer,

mas sim de se estar *na* pintura, no caso, nas pernas de um sujeito de pés grandes que tem sua presença ratificada no tratamento quase plástico dado à tinta acrílica.

É também esse tratamento, no qual se usa apenas um tom de tinta azul misturado ao branco em diversas gradações, que permite a atualização do caráter da presença do sujeito na obra; no sentido de que ele *está*, mas cromaticamente é quase um recorte, um comentário necessário à estrutura compositiva da obra, pois sem as pernas bem definidas, cruzadas - quase uma mesa para os demais objetos da cena - não haveria sustentação possível a um fundo infinito que cairia eternamente em uma queda indissolúvel. O assoalho, portanto, é o que convoca a ver mais além do que a presença estática definida pelas pernas, o indivíduo observador, o resto é cena que se desenrola à frente dele, em múltiplas cores, quase como um teatro, ou um jogo estabelecido por suas regras próprias.

Dentro dessa cena, que divide com seu interlocutor a tela em meio a meio, cabe ainda um menino sentado, pousando sua mão suspensa sobre um pequeno trem de brinquedo (ver Figura 4), que voa pelo quarto revestido por longas tábuas de madeira, faz uma volta assemelhada ao formato de um coração desenhado de forma rudimentar e some atrás de uma porta no centro superior da pintura. É por detrás dessa porta que vemos uma espécie de igreja (ver Figura 5), de arquitetura muçulmana (uma referência a um dos nomes do autor, Mesquita), encimada pela luz radiante do sol que está surgindo e transformando a noite do fundo do quadro em dia. Esse percurso, da noite para o dia, é por si só simbólico e está representando de forma didática e clara um esclarecimento promovido pela busca do ser humano pelo conhecimento, pela caminhada da infância para a maturidade, pelo transporte da luz que é mediado pela linha do trem - do sol, grande fonte de energia do planeta Terra, para nós, seus habitantes.



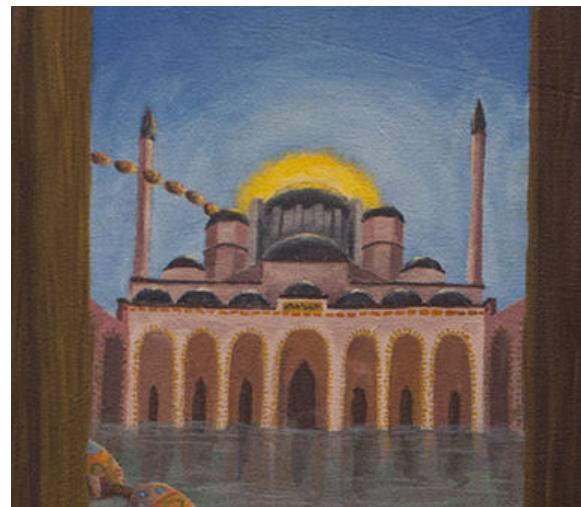
**[Figura 4]**

**Artur Bicalho**

Anunciação (detalhe), 2015

Acrílica sobre tela

2,12 x 1,47 m



**[Figura 5]**

**Artur Bicalho**

Anunciação (detalhe), 2015

Acrílica sobre tela

2,12 x 1,47 m

Outros elementos, assim como o sol, estão também presentes na pintura e podem ser identificados enquanto participantes de uma esfera de significação que pode ser definida enquanto a de um *simbolismo universal* - não de aceitação unânime, mas como área do pensamento humano que concentra termos e significados mais ou menos estáveis e homogêneos em diversas culturas -, como aquele estudado por Titus Burckhardt em "Arte Sagrada no Oriente e no Ocidente" (1999), por exemplo. Os estudos desse autor são associados à ideia de Filosofia Perene, uma sabedoria universal que perpassa os Vedantas indianos, o Platonismo, o Sufismo, entre outras correntes de pensamento extra-acadêmicas que, através de uma observação não tão instrumentada, mas decerto bem atenta, da natureza, permitem-nos ter acesso a

instâncias de apreensão privilegiadas dos fenômenos. São estes a lua e as estrelas (ver Figura 6), que, em contraponto ao sol, iluminam a área do céu além do batente de madeira da porta.



**[Figura 6]**

**Artur Bicalho**

Anunciação (detalhe), 2015

Acrílica sobre tela

2,12 x 1,47 m

A lua é um astro que gira em torno da terra de maneira consideravelmente constante, definindo assim seus períodos de orbitação e estágios diferentes de reflexão da luz produzida pelo sol. Durante 7 dias está *cheia*, durante 7 outros diz-se que está *minguante*, mais adiante, em sua fase menos iluminada, passa por 7 dias de lua *nova*, e novamente retorna a ter sua superfície iluminada na lua *crescente*. Esse ciclo de 28 dias acontece devido à posição da lua em relação à posição do sol e a da terra, que se coloca periodicamente entre os outros dois astros gerando essa interrupção na reflexão da luz de um ponto a outro. Todo esse processo leva à associação da lua a ideias e termos como renovação, a passagem da vida para a morte e desta ao renascimento, a fertilidade - devido à relação numérica entre o ciclo lunar e o ciclo fértil feminino - entre outras tantas que podem ser todas relacionadas a uma ideia só, a da passagem do tempo por meios das transformações presentes na natureza. Nesta pintura, a lua é representada como cheia, completamente iluminada, resplandecendo até o garoto e sobre o chão do quarto uma sublime luz amarelada, comum nos dias em que o astro está mais próximo da terra. É quase como se ela viesse ver o que se passa na cena, é, no sentido da leitura ocidental, o primeiro objeto em cena e, de fato, sem a sua presença pouco veríamos além do clarão que vem da porta entreaberta, perdendo-se parte fundamental da imagem.

A estrela acompanha a lua em seu sentido universal de renovação. É também símbolo da pureza e, em uma ou várias das convenções propostas historicamente, da

sabedoria, da revelação divina, entre outras interpretações. Na pintura em questão, encontramos não apenas uma, mas várias estrelas povoando o céu em representação naturalista, que aproveita também as condições próprias da pintura para ressaltar seu brilho, refletido nas partes mais escuros do oceano logo abaixo. Colocadas quase como um mólide acima de um berço, parecendo estar alinhadas no mesmo plano espacial, elas não são decorativas, mas de fato reclamam sua presença, sugerem uma espécie de plateia, observando a cena a se desenrolar no quarto mais a frente.

Cabe-nos também, nos perguntar e inquirir a respeito da presença do mar na tela. Ou, ainda antes de identificá-lo enquanto símbolo - o mar -, podemos pensar, por que a água? A água avança até a região onde estaria o rodapé da porta (ver Figura 7), se ali o houvesse. No entanto, mesmo obedecendo à força compositiva da obra, vai um pouco além dos limites demarcados por um rodapé imaginário, deixando clara sua presença ao mesmo tempo calma e angustiante. Esse avanço, esse atravessar dos limites, e a tensão colocada nesse momento da obra, juntamente com o serpentear do trenzinho de madeira, são suficientes para quebrar a monotonia em que o artista corre risco de incorrer devido à disposição esquematicamente quadrilátera dos elementos. Se não fossem, por um lado, o avanço das luzes e cores metamorfoseado na forma de um pequeno trem de madeira, e, de outro, o avanço das sombras, decididamente materializado no peso da água adentrando a cena, pouco teríamos a discorrer a respeito de uma possível narrativa para esta obra. Mas aqui podemos ver um jogo de forças que se desenrola diante de nossos olhos, impresso pela sugestão de movimentos, por um tempo circular e sem fim eternamente “fotografado” pela metáfora pulsante do quadro.



**[Figura 7]**  
**Artur Bicalho**  
Anunciação (detalhe), 2015  
Acrílica sobre tela  
2,12 x 1,47 m

A água toca mansamente o assoalho, mas tem força suficiente para invadir todo o quarto. Carl G. Jung (1875-1961), na obra “Os Arquétipos e o Inconsciente” (1976),

refere-se ao “mar escuro do inconsciente”, nas águas do qual não estaria presente a luz da consciência. E aqui, em “Anunciação”, não há metáfora melhor para o tema do mar, assim entendido em sua dimensão simbólica, posto que ao fundo nem mesmo conseguimos distinguir onde está o limite deste e onde começa de fato o céu.

Ademais de elementos amplamente explorados em sua simbologia e iconicidade por diversas culturas humanas, temos aqui alguns elementos próprios de registros culturais específicos, como o brinquedo que flutua abaixo da mão da criança e se transforma, à medida que se alonga, em um ser vivo multicolorido assemelhado a uma centopeia, e podemos falar também de uma igreja ou mesquita pintada no que se percebe como o plano mais ao fundo do quadro - pois mesmo as estrelas parecem a anteceder.

A significação própria destes elementos, ou a tese oculta que eles parecem demonstrar, levando-se em conta todo o estar das coisas na pintura em questão, não começa, contudo, neles próprios. Mas, além dos sentidos de leitura já explorados até aqui, podemos perceber também mais um, que se inicia no ponto mesmo em que se coloca o espectador e toca a obra próximo à região do sexo da figura sentada, talvez indicando a ideia da origem da vida, embora não tão explicitamente como o fez Courbet. Aqui, na parte central da margem inferior da tela, começa também a costura da calça usada pelo personagem-espectador e que, em reflexo ao movimento estudado pelo trem antes de entrar (ou sair) por detrás da porta, desenha uma espécie de letra “S” que vai até a ponta do sapato branco pintado. Ali, o olhar de quem nos acompanha realiza um salto imediato, para o bico do trem de madeira, um bloquinho laranja triangular que nos encaminha a continuar nossa aventura pelas demais peças do brinquedo, acompanhando sua transformação em arquitetura muçulmana, para depois vermos aparecerem as partes de um uma forma insetóide que termina por desembocar nos fundos de um pequeno castelo, mesquita ou igreja pintado delicadamente flutuando no mar.

Esse movimento indica um processo natural da vida, qual seja, o de sair das trevas para a luz, da ignorância para o conhecimento da verdade, do mundano para o eterno, ou etéreo, e do estático para o móvel. É proposto por filosofias tão distintas no tempo quanto interessadas num mesmo tema, como as elaboradas por Platão e Kant, ao se debruçarem sobre os problemas do conhecimento e sua formação na psique humana. Aqui o trem vem ao espectador da mesma forma que a vida faz, do futuro para o passado, chegando a nós na medida em que a percorremos no sentido contrário, num constante enfrentamento. Os três estágios de metamorfose do objeto estudado, de brinquedo para arquitetura, de arquitetura para imagem biológica, representam também um momento próprio da vida, da infância para a maturidade, desta à sabedoria colhida na observação da natureza e seus ritmos.

Ademais, e em conclusão à análise até aqui estabelecida, cabe-nos ressaltar mais três aspectos da obra: um que nem sequer se encontra representado, ou melhor, se caracteriza pela não-representação, qual seja aquele espaço vazio à direita da imagem, sobre o qual repousa a luz advinda do interior da porta; a porta em si, que enquanto produto cultural mais ou menos presente em todas as culturas humanas, não tem grandes significações para um observador comum além da ideia corriqueira de *passagem*, mas se torna importante a partir do momento que cria um recorte e mostra uma paisagem distinta através de seu batente; e o deveras explícito e consequentemente intrigante significado proposto pelo título da obra: “Anunciação”.

No segundo esboço realizado da “Anunciação” (ver figura 8), o canto direito da imagem era ocupado não pelo prolongamento do trem de brinquedo sobre o qual falamos acima, mas precisamente pela representação de um pequeno cavalo de madeira daqueles que balançam sobre si mesmos devido a uma estrutura semi circular sobre a qual se encontram fixados. No entanto, parece ter se desfeito a ideia de pintá-lo entre esta etapa e a pintura da obra final. Tal decisão poderia ser facilmente elucidada por uma declaração de que a composição fica melhor se pensarmos na curva realizada pelo trenzinho, ou algo do tipo, mas, de fato, na própria imagem do esboço em questão encontramos pistas para entender o que aconteceu. Não apenas a composição se mostra incrivelmente mais fluída quando da passagem de uma ideia compositiva a outra, mas também o objeto do cavalo de brinquedo se mostra infrutífero semanticamente em si mesmo. Com toda a força de um animal como o cavalo presa a uma estrutura de balanço que não lhe permite sequer sair do lugar, o elemento foi retirado não apenas por uma decisão compositiva de seu autor, mas para dar lugar à fluidez textual e linear de que os outros elementos compartilham.



**[Figura 8]**

**Artur Bicalho**

Esboço para “Anunciação”, 2014

Aquarela sobre papel

70 x 50 cm

Fica, portanto, junto à curva estabelecida no canto direito da imagem pelo objeto flutuante, um espaço vazio aberto à figuração da luz (ver Figura 9), que garante sua presença pelo contraste que cria no assoalho de madeira, ligeiramente sombreado no canto da tela. Esta luz-presente compõe com os outros dois personagens da pintura, estes humanos, a estrutura de um triângulo invertido, indicando a descida ao mundo real proporcionada pela experiência das coisas, única forma possível de conhecê-las e assim conhecer a realidade, que serve novamente de escada à subida das trevas para a luz realizada pelo movimento de nossos olhos. Após a análise do banco de três pés feita por Alberto Manguel em “A Virgem e o Menino à frente do guarda-fogo”, cabe aqui nos perguntar se não seriam também os três elementos triangulados na pintura “Anunciação” mais uma representação da Santíssima Trindade: pai, filho e espírito santo.



[Figura 9]

**Artur Bicalho**

Anunciação (detalhe), 2015

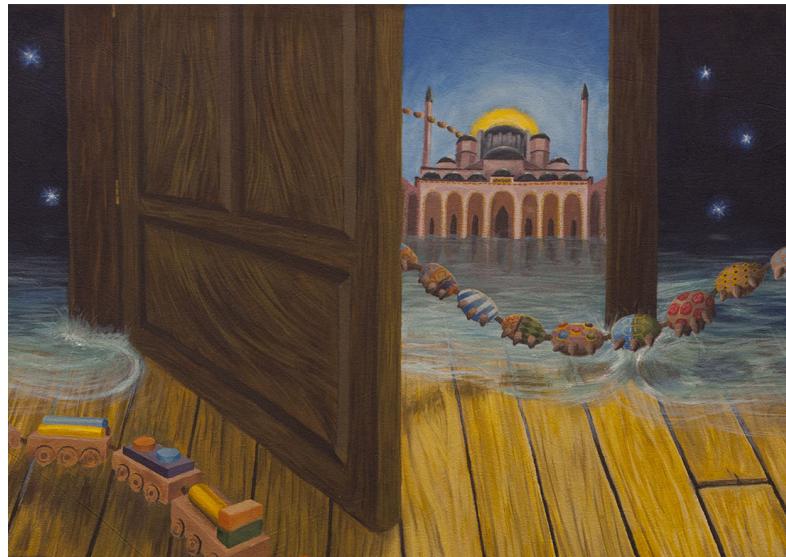
Acrílica sobre tela

2,12 x 1,47 m

Já a porta (ver Figura 10), pela qual atravessam um por um os vagões do trem-centopeia-arquitetura, tem significado fundamentado na simplicidade, como já foi dito, ressaltada pela maneira como foi pintada e ornamentada. Podemos pensar, portanto, que enquanto o discurso barroco insistia em produzir arrebatamentos instantâneos no espectador, aqui temos uma frase orientada a proporcionar familiaridade e conforto a quem chega diante da obra. A acepção mais acessível da ideia da porta é a de *passagem*, mas, nesse caso, não uma passagem qualquer, que desse a qualquer lugar, mas meticulosamente direcionada para uma direção certa e luminosa, o sol nascente, sob o qual está edificado um castelo ou igreja, e através dos quais brilham os raios do astro-rei. Uma leitura mais profunda, portanto, permite identificá-la à ideia de *guia*, um caminho que tem meta específica e pertinente. Além dessa porta vemos um outro mundo, distinto deste que vemos em primeiro plano tanto por seus artefatos quanto por seu clima e iluminação. Em "A Virgem e o Menino a frente do guarda-fogo", a janela ao fundo representa um outro universo, associado ao universo maior da imagem, sem no entanto tocá-la, quase que dele totalmente alheio. Aqui, em "Anunciação", temos algo distinto, o universo construído além da porta integra-se ao universo do primeiro plano da imagem de forma que lhe é quase uma extensão necessária, um objetivo ou um fim. É sim, nas duas obras, questão de delimitar espaços não apenas de forma física, mas também semântica, mas o que propomos na obra contemporânea estudada é que o espaço além da porta não seja

considerado simples comentário - embora não se negue a força e a necessidade desse comentário na pintura do século XV -, mas momento fundante de toda a arquitetura construída pela pintura.

**[Figura 10]**  
**Artur Bicalho**  
Anunciação  
(detalhe), 2015  
Acrílica sobre tela  
2,12 x 1,47 m



E, finalmente, devemos nos atentar ao título da obra, *Anunciação*. No livro de Argan, “Imagem e Persuasão”, encontramos a reprodução de uma representação típica do episódio da anunciação segundo as escrituras bíblicas, nos moldes estabelecidos pela Renascença. Na interpretação de Ludovico Carracci (ver Figura 11), está representado um amplo espaço em perspectiva, dentro do qual podemos ver uma mulher ajoelhada que lê - provavelmente um Livro de horas - e um anjo (ou, se quisermos olhar para a obra de forma panofskyana, num primeiro nível, um homem com asas que culturalmente entendemos como representando um anjo) que vem a ela trazendo um ramo de flores, para o qual a moça ainda nem de fato atentou. De uma janela ao fundo, surge uma pomba branca acompanhada de um feixe de luz que desce sobre a figura de Maria, cuja cabeça é coroada por uma auréola delicada.



**[Figura 11]**

Ludovico Carracci  
Anunciação, c. 1585  
Óleo sobre tela  
2,12 x 1,82 cm

Algumas características do esquema representativo proposto por Carracci podem ser também encontradas na obra “Anunciação” de 2015, como a apresentação em perspectiva de um espaço amplo, que dá a entender que o discurso visual construído intenta mais do que uma descrição factual, mas sim um convite a que o espectador visite o mundo da obra de forma a apreender de seu conteúdo semântico algo de mais significativo e profundo. De fato, para os cristãos, o momento da anunciação de Jesus à sua mãe, Maria, é a própria representação da fé, acreditam que através dele o Messias se materializou no ventre de uma virgem, ou seja, é a própria descrição da conexão direta entre um mundo extraordinário, o mundo espiritual, e nosso mundo terreno e cotidiano, é a realização da promessa divina. No entanto, se pensarmos na recorrência dos atributos que caracterizam a cena em diversas obras ao longo da História da Arte, não há nenhuma proximidade com os elementos que estão na pintura de que viemos tratando até o momento. Nesta, vemos uma criança já nascida, duas pernas (de um pai, provavelmente), sol, lua, estrelas... por que motivo, então, foi intitulada da mesma forma?

Cabe aqui ressaltar o fato de que a até poucos séculos atrás as obras não eram intituladas pelos próprios autores, ou seja, seu nome não fazia parte do constructo artístico-poético enquanto proposição, mas vinha depois como fator de distinção, sugerido por estudiosos que sobre elas se debruçaram. Portanto, os nomes das obras estavam atrelados aos atributos próprios da cena, como podemos perceber claramente em “A Virgem e o Menino a frente do guarda-fogo”, por exemplo.

Na contemporaneidade, no entanto, já é de praxe que o nome de uma obra seja dado pelo próprio artista, participando assim de seu conteúdo semântico enquanto proposição artística. E é muitas vezes a ele que recorremos para decifrar os mistérios próprios das intrincadas obras artísticas dos séculos XX e XXI.

Neste período, diversos artistas propuseram formas diferentes de representar o momento da anunciação do menino Jesus a Maria. Henry Ossawa (1859-1937) revelou a presença do anjo Gabriel na obra enquanto um simples feixe de luz amarelado que invade o quarto e retém o olhar atento de uma jovem envolta em suas roupas de dormir (ver Figura 12).



**[Figura 12]**

Henry Ossawa

The Annunciation, 1898

Óleo sobre tela

1,81 x 1,45 m

Artistas como Aurelio Bruni (1955-) e James Seward (1927-2012) trouxeram a cena para um extremo do naturalismo (ver figura 13 e 14), dentro do qual apenas alguns sinais nos tornam possível apreender o caráter místico do tema.



**[Figura 13]**

Aurelio Bruni

Annunciation, s/d

Óleo sobre tela

1,20 x 1 m



**[Figura 14]**

James Seward

Blessed Among Women, s/d

James C. Christensen (1942-2017) sequer representa algo que se assemelhe a uma aparição, concentra toda a força comunicativa da imagem na dimensão introspectiva representada pelo olhar da figura feminina isolada, praticamente o único elemento da tela (ver figura 15). Aqui o mistério cabe à própria feição de seu rosto, que não demonstra espanto ou deslumbramento, mas conformação.



[Figura 15]

**James C. Christensen**

Annunciation, 1989

No entanto, apesar das possibilidades abertas à contemporaneidade, apostamos aqui em outra interpretação, qual seja a de que essa anunciação que viemos estudando até o presente momento não é uma anunciação de Jesus, mas tanto quanto uma promessa feita por um anjo, é também a promessa de um caminho e uma possibilidade artística que vem sendo tomada face a uma inúmera gama de experimentações possíveis no campo da arte. É a “Anunciação” feita pelo artista a si mesmo e ao mundo de uma interpretação própria deste, que ganha seu lugar no estado das coisas a medida que é relida, em sua realidade única.

Enquanto autor da obra, posso dizer que de toda a experiência de ter pintado esse quadro, me ficaram além de um sem-número de novas questões, a certeza de ter encontrado um ponto de partida, o querer de estar sempre aprimorando tanto técnica quanto conceitualmente o meu trabalho e a constante impressão de não ter dado ainda nenhum passo, mesmo conhecendo os tantos caminhos pelos quais já passei.

### **Referências Bibliográficas**

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagen e persuasão: ensaios sobre o barroco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Rio de Janeiro: Globo S/A, 1987.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.