

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS  
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE  
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

**Cores e vestidos de noiva nas Bodas de Caná em três pinturas do  
Renascimento**

Giovana Sbardelotto Vogth

Porto Alegre  
2024

Giovana Sbardelotto Vogth

**Cores e vestidos de noiva nas Bodas de Caná em três pinturas do Renascimento**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharela em História da Arte.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr.<sup>a</sup> Joana Bosak de Figueiredo

Porto Alegre

2024

Giovana Sbardelotto Vogth

**Cores e vestidos de noiva nas Bodas de Caná em três pinturas do Renascimento**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharela em História da Arte.

Banca Examinadora:

Prof<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Joana Bosak de Figueiredo (Orientadora)  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Prof<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Katia Maria Paim Pozzer  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Prof. Dr. Antônio Carlos Rabàdan Cimadevila  
Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM)

Porto Alegre  
2024

#### CIP - Catalogação na Publicação

Sbardelotto Vogth, Giovana  
Cores e vestidos de noiva nas Bodas de Caná em três  
pinturas do Renascimento / Giovana Sbardelotto Vogth.  
-- 2024.  
65 f.  
Orientadora: Joana Bosak de Figueiredo.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto  
de Artes, Curso de História da Arte, Porto Alegre,  
BR-RS, 2024.

1. Vestido de Noiva. 2. Casamento. 3. Cores. 4.  
Renascimento. 5. Bodas de Caná. I. Bosak de  
Figueiredo, Joana, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

## **AGRADECIMENTOS**

Eu poderia começar igual à Anitta, e agradecer a mim mesma, por ter persistido, por ter encarado oito anos (cursando, na verdade, foram nove) de estudo consecutivos. Ter entrado na faculdade com 17 anos sem saber o que esperar e ter finalizado com 26, com uma cabeça completamente diferente de quando entrei, já graduada e pós-graduada no caminho que escolhi – o design de moda.

Seria injusto, no entanto, com as tantas pessoas que me apoiaram e me impediram de desistir de chegar até aqui, dedicar essa vitória somente a mim. Primeiramente, então, agradeço aos meus pais, Eliani e Francisco, por terem me incentivado – não vou dizer obrigado, rs – a tentar uma faculdade na UFRGS, mesmo sabendo que o que eu sempre quis era a moda, não se conformaram e fizeram eu não me conformar, e sem saber, me fizeram descobrir um mundo totalmente novo, que me fez aprender tanto, não só em conteúdo, mas também aprendizados para a vida. Agradeço a eles por não me deixarem desistir, por me apoiarem, de todas as maneiras, por vibrarem minhas vitórias comigo e serem ombro quando precisei.

Agradeço aos meus irmãos, Gustavo, Francine e Grazielle, também pelo apoio, por torcerem por mim, e acima de tudo por serem as minhas inspirações, objeto da minha admiração e vontade de fazer ainda mais.

Agradeço ao meu namorado, Guilherme, por também me impedir de desistir e estar sempre torcendo por mim, me colocando para cima quando preciso e mostrando o quanto mereço ser admirada, quando muitas vezes eu não percebo isso sozinha.

Agradeço aos professores da história da arte que formaram a profissional que sou hoje, sempre me impulsionaram e me ensinaram tantas coisas que me marcaram até hoje. Especialmente à Prof<sup>a</sup>. Joana e Prof<sup>a</sup>. Katia, que para além da etapa final, o TCC, me apoiaram, ensinaram, corrigiram e olharam por mim ao longo do curso! Sou muito feliz por ter tido mulheres tão incríveis como mestres!

Agradeço aos meus amigos, dos mais variados grupos – minhas irmãs de vida, meus grupos das faculdades, do trabalho, os amigos da vida – pela compreensão, por sempre entenderem quando tive que faltar algum aniversário,

comemoração ou rolê qualquer. Obrigada por não desistirem de mim e sempre estarem na torcida!

Agradeço ao mundo da moda, que fez com que eu encontrasse não apenas uma vocação, mas a segunda, me levando também ao caminho da história da arte e me permitindo costurar – com o perdão do trocadilho – uma jornada de aprendizado muito rica e cheia dos paralelos, comparações, significados, referências... Aproveito para agradecer e elucidar a importância do professor Antônio, que sempre me impulsionou a superar meus limites, ir além e ser criativa, diferente dos demais!

Agradeço, por fim, a Deus. Ele que é grande parte do meu trabalho que encerra esse capítulo tão importante para mim, e que nunca me deixou perder a fé e a crença em algo maior, apesar delas irem se modificando ao longo do tempo e que, por ironia do destino – ou não –, acabou sendo tema desse trabalho.

## RESUMO

O tema do presente trabalho versa sobre a representação artística do vestido de noiva em obras de arte do movimento Renascentista (séculos XIV – XVI) com a temática das bodas de Caná, trazendo o estudo da simbologia das cores como principal meio de demonstração da construção simbólica desse item, perpassando sua relação com a moda e a história da arte. Utiliza-se aqui a história da arte como campo para discussão, através da leitura de imagens de obras com o mesmo tema, que tragam a representação do emblemático vestido utilizando cores diferentes – ainda que as obras abordem o mesmo tema – e buscando entender sua intenção no emprego delas.

Palavras-chave: Vestido de Noiva; Casamento; Cores; Renascimento; Bodas de Caná.

## **ABSTRACT**

The following research discusses the artistic representations of the wedding dress in artworks from the Renaissance period (14th to 16th centuries), with a focus on the marriage feast at Cana. It examines, particularly through the symbolic use of colors, as a means of constructing the symbolism of the wedding dress, passing through the relationship between fashion and art history. By analyzing the imagery in works with the same theme, this study explores how different artists represent the iconic wedding dress using various colors, even when addressing the same subject. The aim is to understand the artists' intentions behind their use of color in these depictions.

Key words: Wedding Dress; Marriage; Colors; Renaissance; Wedding Feast at Cana.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1** – Esquema elaborado pela autora acerca do desenvolvimento do trabalho. **13**
- Figura 2** – O casamento da Rainha Vitória, 10 de fevereiro de 1840, 1840 – 42 | Sir George Hayter (1792-1871) | Óleo sobre tela | 198,8 x 273,5 cm | *Buckingham Palace* **16**
- Quadro 1** – Quadro sinóptico desenvolvido pela autora a partir do que foi trazido pelo autor Erwin Panofsky em seu texto “Significado nas artes visuais” (1955). **25**
- Figura 3** – O Festim de Casamento em Caná, 1497 | Juan de Flandes (1496 – 1519) | Óleo sobre Madeira | 21 x 15.9 cm | *The Met Museum*. **28**
- Figura 4** – Detalhe das colunas em “O Festim de Casamento em Caná”, 1497 | Juan de Flandes (1496 – 1519) | Óleo sobre Madeira | 21 x 15.9 cm | *The Met Museum* **28**
- Figura 5** – Detalhe dos jarros sendo manuseados pelos funcionários em “O Festim de Casamento em Caná”, 1497 | Juan de Flandes (1496 – 1519) | Óleo sobre Madeira | 21 x 15.9 cm | *The Met Museum* **29**
- Figura 6** – Detalhe da tapeçaria, espelho, pedras na parede e os noivos em “O Festim de Casamento em Caná”, 1497 | Juan de Flandes (1496 – 1519) | Óleo sobre Madeira | 21 x 15.9 cm | *The Met Museum* **30**
- Figura 7** – Detalhe do vestido de noiva em “O Festim de Casamento em Caná”, 1497 | Juan de Flandes (1496 – 1519) | Óleo sobre Madeira | 21 x 15.9 cm | *The Met Museum* **31**
- Figura 8** – Detalhe de Jesus e Virgem Maria em “O Festim de Casamento em Caná”, 1497 | Juan de Flandes (1496 – 1519) | Óleo sobre Madeira | 21 x 15.9 cm | *The Met Museum* **32**
- Figura 9** – O simbolismo da benção à maneira grega **34**
- Figura 10** – O chamado de São João durante o casamento em Caná, 1530 – 32 | Jan Cornelisz Vermeyen | Óleo sobre Tela | 66.5 cm × 85 cm | Rijksmuseum, Amsterdã, Holanda **40**
- Figura 11** – Detalhe dos noivos e Jesus em “O chamado de São João durante o casamento em Caná”, 1530 – 32 | Jan Cornelisz Vermeyen | Óleo sobre Tela | 66.5 cm × 85 cm | Rijksmuseum, Amsterdã, Holanda **41**
- Figura 12** – Detalhe do pedido de Maria para o funcionário em “O chamado de São João durante o casamento em Caná”, 1530 – 32 | Jan Cornelisz Vermeyen | Óleo sobre Tela | 66.5 cm × 85 cm | Rijksmuseum, Amsterdã, Holanda **42**
- Figura 13** – As Bodas de Caná, 1562 – 63 | Paolo Caliari, conhecido como Veronese (1528 – 1588) | 6,77m x 9,94m | Óleo sobre tela | Museu do Louvre **47**
- Figura 14** – Detalhe dos noivos em “As Bodas de Caná”, 1562 – 63 | Paolo Caliari, conhecido como Veronese (1528 – 1588) | 6,77m x 9,94m | Óleo sobre tela | Museu do Louvre **48**
- Figura 15** – Detalhe do vestido de noiva em “As Bodas de Caná”, 1562 – 63 | Paolo Caliari, conhecido como Veronese (1528 – 1588) | 6,77m x 9,94m | Óleo sobre tela | Museu do Louvre **50**

## **SUMÁRIO**

1 Por que vestido de noiva?	<b>11</b>
1.1 Vestidos de noiva no Renascimento, cores e suas representações	<b>20</b>
2 O AMARELO no festim de casamento de Juan de Flandes (1497)	<b>27</b>
3 O VERMELHO E O MARROM no chamado de São João, de Vermeyen (1530)	<b>40</b>
4 O BRANCO nas Bodas de Caná, de Veronese (1562 – 63)	<b>47</b>
5 Um vestido, todos os estilos	<b>54</b>
6 Referências	<b>57</b>
Apêndice A	<b>61</b>

## 1 Por que vestido de noiva?

*E dali a três dias se celebravam umas bodas em Caná de Galiléia: e achava-se lá a mãe de Jesus. E foi também convidado Jesus com seus discípulos para as núpcias. E faltando o vinho, a mãe de Jesus lhe disse: Eles não têm vinho. E Jesus lhe respondeu: Mulher, que importa isso a mim e a vós? Ainda não é chegada a minha hora. Disse a mãe de Jesus aos que serviam: Fazei tudo o que ele vos disser. Ora, estavam ali postas seis talhas de pedra, para servirem às purificações de que usavam os judeus, levando cada uma dois ou três almudes. Disse-lhes Jesus: Enchei de água essas talhas. E encheram-nas até acima. Então lhes disse Jesus: Tirai agora e levai ao arquitriclino. E eles lha levaram. E o que governava a mesa, tanto que provou a água, que se fizera vinho, como não sabia donde lhe viera, ainda que o sabiam os serventes, porque eram os que tinham tirado a água: chamou ao noivo o tal arquitriclino, e disse-lhe: Todo o homem põe primeiro o bom vinho: e quando já os convidados têm bebido bem, então lhes apresenta o inferior. Tu ao contrário tiveste o bom vinho guardado até agora. Por esse milagre deu Jesus princípio aos seus em Caná de Galiléia: e assim fez que se conhecesse sua glória, e seus discípulos creram nele (BÍBLIA SAGRADA, JOÃO 2, 1-11, 1968).*

As bodas de Caná (João 2, 1-11): passagem bíblica narrada no Evangelho de João (Novo Testamento), no qual se relata o primeiro dos milagres de Jesus, a transformação da água em vinho, é a temática central das obras de arte analisadas neste trabalho. Para além dessa passagem, o vestido de noiva foi o ponto norteador do início da pesquisa, por se tratar de um objeto que desperta o interesse a ser estudado, visto que é uma peça da indumentária que carrega consigo muita história e muitas simbologias. A fim de traçar um paralelo entre a história da arte e a moda, utiliza-se das representações artísticas dos vestidos para estudá-los, na tentativa de compreender sua construção simbólica através do emprego das cores nas obras de arte. Para que se trace um paralelo coerente, é trabalhada uma temática comum – as obras que retratam as Bodas de Caná – dentro do contexto histórico do Renascimento, a fim de se obter um melhor recorte temporal e temático.

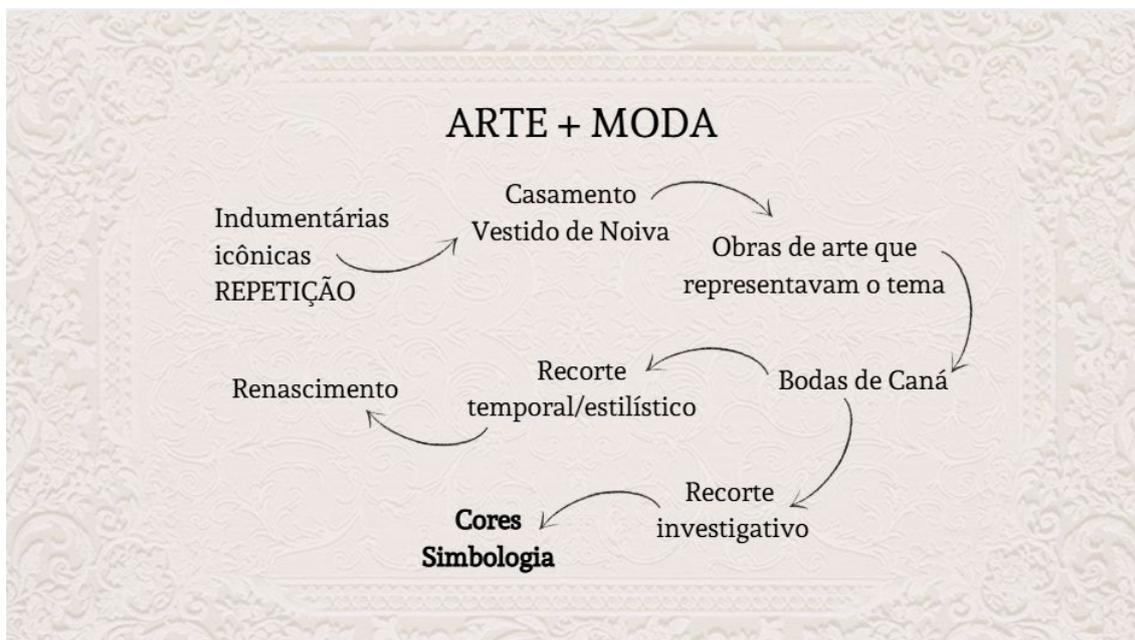
A pesquisa desse tema se justifica pela principal área de interesse da autora: a moda. Por ser graduada em Design de Moda, as aproximações entre as áreas-afins de história da arte e moda sempre estiveram presentes nos trabalhos ao longo do curso e em sua conclusão não seria diferente. Conforme o esquema apresentado na figura 1, é demonstrado que o tema do presente trabalho partiu da relação entre arte e moda, para então buscar indumentárias

icônicas que se repetissem ao longo da história da arte. Com isso, o casamento foi analisado como um tema que aparece por muitos anos – e segue aparecendo – e, nesse contexto, o vestido de noiva foi escolhido como tema central por ser um objeto de pesquisa muito interessante e carregado de símbolos, gerando muita curiosidade e vontade de pesquisar sobre.

Então, foram pesquisadas obras de arte que retratassem o casamento e trouxessem o vestido de noiva com protagonismo, fazendo perceber que a temática das bodas de Caná se repetiu bastante, em obras de arte de diferentes contextos. A temática bíblica, então, se deu por acaso, ao pesquisar sobre o tema e se deparar com a infinidade de obras que traziam a mesma cena. Seguindo, foi necessário estabelecer um recorte temporal e estilístico, e ao observar as obras que foram reunidas no primeiro momento, optou-se pelo Renascimento, por conter várias dessas pinturas dentro da temática, mas também por ser um período que gera fascínio à autora e traz consigo diversas possibilidades de estudo, visto se tratar de um extenso período.

Por fim, se fez necessário da mesma maneira identificar um recorte investigativo, ou seja, um denominador comum dentre as obras que possibilitasse costurá-las e analisá-las comparativamente. Para isso, foi escolhida a análise da simbologia das cores, possibilitando traçar suas semelhanças e diferenças desse recorte, além de ser um estudo que vem também atrelado ao universo do Design. A escolha temática partiu da ideia do vestido de noiva e foi se desdobrando até o recorte aqui apresentado, culminado numa cena bíblica, que retrata um rito de passagem muito importante culturalmente, especialmente dentro do contexto religioso. O trabalho então, está centrado no estudo de caso de três obras diferentes que versam sobre a mesma obra, buscando compreender suas diferenças e aproximações.

**Figura 1** – Esquema elaborado pela autora acerca do desenvolvimento do trabalho.



Fonte: Elaborado pela autora.

Adiante, é interessante pincelar brevemente sobre o que se compreende aqui como o Renascimento. Para isso, é utilizado o autor Giulio Carlo Argan (1909 – 1992), com sua obra “Clássico Anticlássico: O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel” (1999), onde informa que o Renascimento era entendido como um movimento cultural baseado na revalorização do pensamento e da arte da Antiguidade clássica, com surgimento na Itália, de onde partiu e foi difundido por toda a Europa. Para além disso, foi responsável por um amplo processo de transformação cultural, social e religiosa, desenvolvido na Europa ao longo dos séculos XV e XVI, fazendo surgir uma cultura humanista, que atualiza radicalmente os fundamentos do conhecimento e da vida, graças a uma nova concepção dos valores essenciais da natureza e da história (ARGAN, 1999).

Mais além, para enfatizar a relevância do tema do casamento<sup>1</sup>, é importante contextualizá-lo como um rito de passagem. Claude Rivière (1996 apud MITIDIÉRI; GARBELOTTO, 2010) aborda esse assunto, trazendo o termo

<sup>1</sup> É importante ressaltar que a noção de casamento abordada no presente trabalho se relaciona a tradição ocidental cristã. O recorte aqui trazido e escolhido para ler imagens que têm como tema as bodas de Caná é o Renascimento, que se conecta com a compreensão de casamento conhecida até os dias atuais no Ocidente e que se conecta aos princípios Cristãos.

supracitado, que foi popularizado pelo antropólogo alemão Arnold van Gennep no início do século XX.

Quer sejam bastante institucionalizados ou um tanto efervescentes, quer presidam as situações de comum adesão a valores ou tenham lugar como regulação de conflitos interpessoais, os ritos devem ser sempre considerados como conjunto de condutas individuais ou coletivas, relativamente codificados, com um suporte corporal (verbal, gestual, ou de postura), com caráter mais ou menos repetitivo e forte carga simbólica para seus atores e, habitualmente, para suas testemunhas (...). (1996, p. 30 apud MITIDIÉRI; GARBELOTTO, 2010).

Apresentar o casamento como rito é importante para compreendê-lo enquanto esse conjunto de condutas que são tradicionais e que se repetem ao longo do tempo, compreendendo seus desdobramentos desde a antiguidade até os dias atuais, possuindo símbolos que se repetem – ainda que de forma atualizada –, mas também as tradições que foram sendo renovadas e abandonadas. Esse rito era, tradicionalmente, muito mais conectado à religião e ao caráter espiritual, à validação da união do casal perante a Igreja, que, sendo aprovada, dava início a uma nova família. É possível observar essa conexão e sua datação longínqua na escolha do tema do presente trabalho, das Bodas de Caná, que é um episódio presente na Bíblia Sagrada, demonstrando que esse ritual já acontece há muitos anos.

De acordo com as autoras Mitidieri e Garbelotto (2010), muitos dos ritos sobrevivem às gerações, porém, acabam esvaziados de conteúdo simbólico e caráter mágico, sendo mais um compromisso social e um ato teatral do que um marco da fase de vida do indivíduo. Acerca do casamento em si, é uma cerimônia desde seu princípio teatral, afinal todo ritual é um pouco teatro, tem personagens e movimentos pré-determinados, e o casamento sendo um rito de passagem não foge a essa regra (MITIDIÉRI; GARBELOTTO, 2010). No Ocidente, esse ritual sempre esteve atrelado à visão da Igreja Católica sobre o casamento, que é um rito que se torna sagrado para a sobrevivência da religião e da família e para a perpetuação e continuidade do poder de classe e da fé religiosa, sendo indissolúvel e monogâmico (MITIDIÉRI; GARBELOTTO, 2010).

Ainda que desde os primórdios o rito tivesse seu caráter cenográfico, tinha como motivação e propósito a religião, conforme citado acima. Porém, ao longo dos anos, até a atualidade, ele se conecta cada vez mais à esfera social do que

religiosa, devido ao fato da Igreja Católica – apesar de ter ajudado a modelar e propagar essa prática – já não influir sobre o ritual como antigamente, fazendo com que ele subsista apesar do declínio da crença e que se ressignifique como ostentação pura, como uma cerimônia apenas social e pública e não mais religiosa. Uma prova disso é a aceitação da dissolução do casamento ser cada vez mais comum em diversas sociedades ocidentais, fato que antes era inimaginável. Por fim, ainda sobre o espetáculo do casamento, torna-se, até o presente momento, um acontecimento da vida social e tem como seu principal traje o vestido de noiva, sendo alvo da expectativa dos convidados, que anseiam por ver o modelo escolhido por ela (MITIDIERI; GARBELOTTO, 2010).

Nesse sentido, o vestido de noiva, sendo um dos principais componentes do ritual do casamento, somados a outros diversos (valsa, entrada dos noivos, corte do bolo etc.), destaca-se dos demais trajes da festa por sua unicidade e por ter se tornado tradição, visto que nenhum outro convidado pode usar a mesma cor da noiva (branca). Essa é um dos principais aspectos da construção identitária da figura da noiva, junto aos demais componentes do seu traje: véu, grinalda e *bouquet*, tornando a soma desses elementos responsável por distinguir a noiva das demais convidadas, e assim, construindo o tradicional traje completo de noiva (MITIDIERI; GARBELOTTO, 2010).

Adiante, a ideia de “vestido ideal” é trazida à discussão, afinal, trata-se de uma idealização com reflexos até os dias atuais, de que o vestido de noiva precisa refletir a personalidade e estilo dela, mas também que seja adequado ao ambiente e que traga simbologias sobre o casal, além de que possua certo prestígio através do estilista ou grife escolhida para produzi-lo. Esse conceito se torna importante à medida que possibilita a compreensão da existência ou não desse ideal no contexto sendo estudado ou se essa teria sido uma construção posterior, que veio sendo feita ao longo das décadas até chegar no momento presente, carregando um peso simbólico muito significativo.

Trazendo a discussão para a atualidade, a fim de traçar um paralelo com o contexto histórico escolhido como objeto, trabalha-se com a ideia de que o casamento é entendido como um momento de grande pressão psicológica – especialmente para a noiva –, pelo peso de se tratar de um rito de passagem, conforme contextualizado acima. Afinal, é importante que se escolha um vestido que consiga abarcar todos os requisitos e muitos dizem ser o momento em que

uma mulher usará seu vestido mais fino – em toda sua vida –, além de que “as noivas não compram apenas um vestido, compram um sonho” (WORSLEY, 2010, p.12).

É relevante enfatizar que o vestido de noiva, atualmente, tem como cânone ocidental – ao menos na grande maioria das vezes e no imaginário popular – ser confeccionado na cor branca. A origem desse cânone se deve à Rainha Vitória (1819 – 1901), da Inglaterra, que em sua união com o Rei Albert, em 1840 (Figura 2), marcou na história a primeira união matrimonial realizada declaradamente por amor, associando assim a imagem do vestido branco com a pureza e o romantismo (MITIDIERI; GARBELOTTO, 2010). Em contrapartida, no presente trabalho os estudos de caso apresentados são anteriores a esse acontecimento, explicando um pouco do porquê dos vestidos serem representados em cores diferentes, apesar de se tratar da mesma cena.

**Figura 2** – O casamento da Rainha Vitória, 10 de fevereiro de 1840, 1840 – 42

Sir George Hayter (1792-1871)

Óleo sobre tela

198,8 x 273,5 cm

Galeria leste, *Buckingham Palace*



Fonte: Página da web do *Royal Collection Trust*.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Disponível em: < <https://www.rct.uk/collection/407165/the-marriage-of-queen-victoria-10-february-1840>>. Acesso em: 16 jan 2025.

Além disso, aqui é cabível contextualizar a situação e o papel social da mulher no momento do Renascimento, especialmente relacionado ao casamento, em que o valor da mulher deveria ir além da beleza, mas estava relacionado à habilidade de ter filhos. De acordo com Deborah L. Krohn (BAYER et. al, 2008), havia um antigo provérbio que falava: “quando você escolhe sua esposa, escolhe seus filhos”<sup>3</sup>. Apesar do texto versar sobre esse contexto histórico, sabe-se que por muito tempo esse pensamento reverberou no imaginário da sociedade – e de certa maneira ainda reverbera –, conferindo ainda mais importância e peso ao ritual que é o casamento.

A partir disso, pretende-se contextualizar as aproximações e diferenças da representação do vestido, sob a ótica de sua representação dentro de obras com o mesmo tema e sob a interpretação ocidental do significado das cores e, através de alguns exemplos de obras desse recorte, buscar demonstrar a tentativa (ou não) da construção de um cânone<sup>4</sup> de vestidos de noiva, e a importância da escolha da cor desse vestido e seus reflexos e sua evolução até o momento presente. Com o auxílio da aproximação do tema com o universo da moda, apoia-se nessa área de conhecimento para ajudar a compreender os elementos técnicos que compõem a construção de um vestido, a fim de entender com maior profundidade os signos trazidos nas obras.

Acerca da moda, é importante explicar que aqui se está olhando para o universo da moda em um ponto de vista bastante amplo, observando o desenvolvimento desse campo no contexto do Renascimento, ou melhor, junto a ele. Aqui esse conceito é trazido de forma expandida, geral, não sendo aprofundados conceitos como mercado, mas buscando entender o espírito do tempo através das roupas que foram retratadas nas obras trazidas. Embora o trabalho perpassa a leitura de diferentes imagens, possibilitando observar que

---

<sup>3</sup> Em tradução livre e adaptada: “Beyond beauty, the ability to have children is stressed. [...] There’s an old proverb, ‘When you pick your wife, you choose your children’ (BAYER et. al, 2008).

<sup>4</sup> De acordo com o Dicionário Michaelis:

1. Princípio geral, de onde retiram ou inferem princípios mais específicos ou particulares (ex.: conhece os cânones clássicos). = NORMA, PRECEITO, REGRA;
2. Maneira de proceder que serve de referência. = EXEMPLO, MODELO, PADRÃO;
3. Conjunto de autores ou de obras que são considerados exemplares em determinada altura ou local (ex.: cânone arquitetônico; cânone literário; cânone ocidental).

"cânone", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2024, Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/c%C3%A2none>>. Acesso em: 15 dez. 2024.

há variações que poderiam ser vistas como moda da época (tais como mudanças de padronagens, modelos, estilos e até mesmo cores), é essencial destacar que essa pesquisa não se fixa na variação das modas da época, visto que não é o foco do estudo, apenas se utiliza do apoio da área da moda para compreender algumas especificidades do tema central: o vestido de noiva.

Conforme trazido acima, através da leitura de imagem de obras que compartilham da mesma temática e mesmo período, o Renascimento, além da história escrita acerca do tema e do contexto histórico, busca-se demonstrar a construção do ideal do vestido de noiva e responder algumas questões sobre o cânone até hoje conhecido e quase sempre respeitado, visando principalmente abordar esses questionamentos através da simbologia da cor, utilizando como principal teórico o historiador Michel Pastoureau (1997) para contextualizar esse estudo.

Ademais, são contempladas diferentes escolas artísticas de distintos locais nas obras, ainda que no mesmo contexto temporal, tais como a italiana e flamenga, e é interessante perceber suas aproximações e, ao mesmo tempo, diferenças nas representações ainda que num mesmo contexto, nesse caso, do Renascimento. A exemplo, a escola italiana optou por muitas vezes se debruçar sobre temas bíblicos, enquanto a escola flamenga versava sobre a vida burguesa, camponesa e temas cotidianos, por muitas vezes, apesar de também trazer a ideia da representação religiosa como temática em muitas obras. No contexto do trabalho, ainda que se trate da mesma temática, diferenças importantes podem ser percebidas na maneira de retratar a mesma cena, devido às influências que cada artista traz consigo por sua diferença geográfica e, portanto, artística.

A partir desses fatos, há a busca por compreender a intenção da representação do vestido de noiva no contexto artístico do Renascimento através das obras abordadas, com a finalidade de, através de diferentes elementos e cores, compreender se esse objeto já era alvo de grande preocupação (por ser representados por cores nobres ou também por serem retratados com adornos, tecidos e elementos que também são considerados nobres ao trazer para o universo da moda).

Por fim, o presente trabalho tem como objetivo identificar a representação artística do vestido de noiva no contexto histórico do Renascimento, por

intermédio de um estudo de caso de três obras anacrônicas, ou seja, nenhuma é do tempo presente, que trazem como tema as Bodas de Caná. Essa interpretação é realizada através do estudo da simbologia das cores, buscando estabelecer a sua relação com a moda e a história da arte e seus desdobramentos até a atualidade. Com isso, busca-se apontar alguns possíveis cânones na representação do vestido de noiva nas pinturas “As bodas de Caná”, especialmente relacionados a cor, assim como compreender o papel da cor na representação do vestido de noiva e suas possíveis simbologias, além de investigar se há paralelos da representação artística do vestido de noiva no contexto apresentado com o cânone que se apresenta até os dias atuais.



## 1.1 Vestidos de noiva no Renascimento, cores e suas representações

Buscando autores que possam apoiar as ideias trazidas e argumentadas no presente trabalho, servindo como auxílio para ler as obras trazidas e compreender os contextos abordados, para fundamentar e contextualizar mais a fundo o período do Renascimento – ou Renascença –, para além do que foi trazido anteriormente na introdução, apoia-se no autor Prof. Sir Ernst Hans Gombrich (1909 – 2001), com sua obra *A História da Arte* (1999). Acerca desse conceito, o autor aborda que “a palavra renascença significa nascer de novo ou ressurgir” e que tal ideia crescia cada vez mais na Itália desde a época de Giotto (Di Bondone, 1266 – 1337). Segundo ele, “quando as pessoas desse período queriam elogiar um poeta ou um artista, diziam que sua obra era tão boa quanto a dos antigos” (GOMBRICH, 1999).

Avançando nessa ideia, o autor apresenta que o precursor desse movimento fora o arquiteto Filippo Brunelleschi (1377 – 1446), pois buscava em suas obras um novo processo de construção, em que as formas da arquitetura clássica fossem livremente usadas para criar novos modos de harmonia e beleza, fazendo com que os impactos de suas criações tenham reflexos concisos até meados do século XX, quando seu cânone começou a ser desprezado. A influência de Brunelleschi teve reflexos na pintura, visto que é ele o responsável por apresentar o enquadramento em perspectiva para seus colegas pintores da época, fazendo com que tivessem como ponto de partida de suas obras regras matemáticas e, com isso, trazendo maior veracidade para as cenas retratadas, aumentando ainda mais a ilusão de realidade. Ademais, os criadores renascentistas tiveram como inspiração os artistas Clássicos da Grécia e Roma Antiga (tidos como suas principais inspirações, por ser um momento de grandiosidade da arte para eles), partindo do estudo dessas obras antigas, do seu modo de fazer, observando e estudando o corpo humano e, muitas vezes, contando com colegas e/ou modelos para posarem para eles realizarem as obras a partir desse estudo. Para Gombrich (1999), eles “ansiavam com tanta veemência por uma renovação da arte que se voltaram para a natureza, a ciência e os remanescentes da antiguidade a fim de realizarem seus novos objetivos”.

Ainda sobre o Renascimento, a obra organizada por Andrea Bayer (curadora do *The Metropolitan Museum of Art*, em Nova York), *Art and Love in*

*Renaissance Italy*<sup>5</sup> (2008), desenvolvida como catálogo para a exposição homônima ocorrida no museu de novembro de 2008 a fevereiro de 2009, que traz informações acerca do amor e do casamento no contexto da renascença, conta com textos dela mesma e de outros colegas. Nesse contexto, o papel do casamento é trazido como a união perpétua entre homem e mulher para a procriação, apresentando que havia diferentes maneiras de celebrar esse rito de passagem, variando de acordo com a região da Itália em que era comemorada, além de que não havia uma obrigatoriedade de legitimação religiosa até o Concílio de Trento<sup>6</sup> (1545 – 1563).

Adiante, no texto de Deborah L. Krohn (historiadora da arte e professora na *Bard Graduate Center*, em Nova York), também presente no livro organizado por Andrea Bayer, a autora traz à discussão o tema *Marriage as a Key to Understanding the Past*<sup>7</sup>, levantando pontos relevantes como o papel de poder que o casamento exercia, por ser responsável por seguir a dinastia, perpetuar a família, manutenção da continuidade social e política, tanto para famílias nobres como as de classe média (BAYER et. al, 2008). Para embasar suas teorias, traz documentos como cartas da época e abordagens realizadas através da micro história naquele contexto, para compreender a realidade do momento e como isso impactava na interpretação e vivência do amor e do casamento. Por exemplo, aborda a importância do valor do dote disposto pela família da noiva, dos presentes e do valor que o noivo gastava para com a noiva, tratando-se de um símbolo de poder e riqueza tanto para a família que estava se formando, quanto para com a família da noiva, que era então reconhecida por ter oferecido

---

<sup>5</sup> Arte e amor no Renascimento italiano, em tradução livre.

<sup>6</sup> Assembleia de prelados católicos convocada pelo papa Paulo III e realizada na cidade italiana de Trento, com o objetivo de restabelecer a unidade e a disciplina na Igreja Católica. O Concílio de Trento foi uma resposta às críticas feitas pela Reforma Protestante – movimento reformista cristão do século XVI e de crítica a Igreja Católica que rompeu com a unidade do cristianismo na Europa. Suas principais medidas foram: a condenação da doutrina protestante e da venda de indulgências; a proibição da intervenção dos príncipes nos assuntos da Igreja; a confirmação da ideia de salvação, dos sacramentos, do culto aos santos e das relíquias, das indulgências e do celibato clerical; a criação dos seminários (espaços destinados à formação dos sacerdotes); o reconhecimento da supremacia papal; a instituição do *Index Librorum Prohibitorum* (listagem de livros proibidos para os católicos, que vigorou até 1965); a reorganização da Inquisição. Esse concílio, também conhecido como Concílio da Contrarreforma, foi o mais longo da história: foram 18 anos. Disponível em: <[https://historialuso.arquivonacional.gov.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=6052:concilio-de-trento-1545-1563&catid=2071&Itemid=215](https://historialuso.arquivonacional.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=6052:concilio-de-trento-1545-1563&catid=2071&Itemid=215)>. Acesso em: 17 ago. 2024.

<sup>7</sup> Casamento como chave para entender o passado, em tradução livre.

um dote generoso, fazendo concluir que o objetivo central do casamento, naquele contexto, tratava-se da troca de riquezas entre as famílias envolvidas.

Prosseguindo, Peter Burke, em seu texto que versa sobre a cultura material através das imagens (2004, p. 99-114), deixa claro o importante papel que a arte tem ao revelar ao espectador futuro como certas construções eram nos tempos antigos, permitindo expandir o imaginário. No contexto desse trabalho, o objeto do vestido de noiva não seria tratado de forma diferente, afinal se explora a representação artística mais antiga para compreender qual a evolução desse objeto, visto que, em sua maioria, o objeto físico em si não sobrevive à passagem do tempo, porém, as obras de arte são capazes de reconstruir esse imaginário, e, a partir disso, procura-se entender seus reflexos até os dias atuais.

Acerca do vestido de noiva como objeto, é importante trazer a obra de Harriet Worsley, “O vestido de noiva” (2010). Ainda que se trate de um livro que tem como intuito servir de “inspiração *fashion* para noivas e estilistas” (como o mesmo fala na capa), possibilita um maior entendimento sobre o objeto do vestido de noiva e o que ele engloba. Afirmações como “[...] para a maioria delas (mulheres), o vestido de noiva é o melhor traje que vestirão na vida” (WORSLEY, 2010, p. 6) possibilitam compreender o valor simbólico desse ícone.

O casamento é o dia com que muitas mulheres – e suas mães – sonham durante décadas. Mas, quando chega o momento de organizá-lo, o principal – que o amor verdadeiro dure para sempre – fica de lado, pois os convites, as roupas, as flores e a música devem ser escolhidos e pagos (WORSLEY, 2010, p. 12).

A afirmação acima demonstra que, traçando um paralelo com a informação trazida acerca do papel do casamento no Renascimento italiano, por Andrea Bayer, o ritual e o papel do casamento – e conseqüentemente, do vestido de noiva – não mudou tanto assim, mesmo com o passar dos anos. Ainda hoje, sabe-se que a probabilidade de o vestido de noiva ser a roupa mais cara que uma mulher irá vestir na vida é altíssima.

Seguindo, o autor Michel Pastoreau (1947) se faz importante para compreender o significado das cores e os símbolos que são evocados por elas, através de algumas de suas obras, sendo uma delas o “Dicionário das cores do nosso tempo”, de 1997. Nela, o autor contextualiza, no formato de entradas de

dicionário, cada uma das cores e os significados delas provenientes. Além disso, acerca do vestido de casamento, traz importantes contextualizações.

O vestido branco de noiva é um valor burguês, embora se tenha difundido largamente por todas as classes da sociedade, incluindo, numa data relativamente tardia, a sociedade rural. Outrora, no mundo rural, as noivas não se vestiam de branco, mas de vermelho, e isto durante muitos séculos. O branco era, é verdade, símbolo da pureza e da virgindade (já o era na cultura bíblica e na sensibilidade antiga em geral), mas, no dia do casamento, a jovem noiva devia não ostentar a sua virgindade – isso era suposto –, mas vestir o seu mais belo vestido (PASTOUREAU, 1997, p. 53 – 54).

Ainda sobre esse autor, é essencial ressaltar que, na introdução de sua obra *Black: The history of a color*<sup>8</sup> (2008), ele deixa claro que sua intenção não é a de dar conta de uma história universal das cores, pois entende que não possuem um significado unívoco ao redor do mundo, mas sim de estudá-las sob uma perspectiva ocidental e, mais precisamente, europeia, desde a Roma antiga até o século XVIII. Para isso, ele explica que não é competente para falar sobre o mundo inteiro (e o significado das cores como um todo), e também não pretende compilar trabalhos de outros estudiosos de outros locais, portanto se restringe ao que foi seu objeto de estudo na *École Pratique des Hautes Études* e na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* durante aproximadamente 25 anos, reiterando que a tentativa de construir uma história das cores, mesmo que limitada à Europa, não é um exercício fácil (PASTOUREAU, 2008, p. 12).

A partir disso, é fundamental esclarecer que o presente trabalho se debruça na obra desse autor, mesmo sabendo que existem outros tantos estudiosos que têm a cor como objeto de estudo, ainda que através de outras óticas, tais como Josef Albers (1888 – 1976) que as estudava num contexto muito mais técnico e experimental, analisando seu comportamento ao serem empregadas em diferentes mídias, estudando a interação da cor, demonstrando seu status instável e volátil (Josef & Anni Albers Foundation, 2023), um campo de estudo também muito relevante e amplamente explorado, porém que não dá conta do contexto aqui necessário. Pastoureau é escolhido por cruzar o significado das cores com o contexto histórico em que estão inseridas, não só

---

<sup>8</sup> Preto: A história de uma cor, em tradução livre.

relacionado à arte, porém com os diversos empregos da cor (moda, arquitetura, natureza, objetos variados etc.).

Outra importante observação que o autor traz é que, em tudo que recebemos atualmente, seja nas obras de arte que apreciamos ou nos documentos que lemos, as cores não estão em seu estado original. O trabalho do tempo age sobre elas e as modifica, e é crucial levar isso em conta: a luz com que vemos as obras hoje em dia é diferente da que havia no momento em que produzida a obra, pois, se hoje temos energia elétrica, à época a luz era proveniente de tocha, lamparina ou vela, o que também fazia com que as pessoas enxergassem as cores de uma maneira diversa, tanto os próprios artistas, por exemplo, quando do desenvolvimento das obras, depois os autores, ao descreverem os textos do jeito que as enxergavam, provavelmente diversa – e ainda assim, não seriam as mesmas cores que veríamos agora (PASTOUREAU, 2008, p. 13).

Por muito tempo, os artistas estudaram as obras de outros colegas observando suas reproduções em preto e branco, o que resultava em não enxergarem as cores corretas ao estudarem seus objetos. O autor ressalta também que documentos produzidos por diferentes sociedades não devem ser tomados como verdades absolutas e tudo que se estuda acerca das cores, provavelmente, já foi “contaminado” por obras anteriores que o artista deve ter se utilizado. Ele justifica que se deve sempre ter em conta a ação do tempo sobre a obra – e conseqüentemente sobre as cores – e a interpretação do autor no seu contexto, o limitado uso das cores, a depender da época. Além disso, o nome dado a cor pode variar conforme a conjuntura da sociedade em que foi produzida, resultando que pode nem sempre se dará a mesma interpretação a essa cor.

O sistema de cores que temos atualmente é anacrônico e, novamente, não deve ser levado como verdade absoluta, pois sempre há a possibilidade de, daqui a alguns anos, também se tornar obsoleto, como algumas das obras também se tornaram. Com isso, é importante concluir que as cores têm que ser estudadas conforme o contexto da época, afinal, é a sociedade que dá às cores seu verdadeiro significado (PASTOUREAU, 2008, p. 14 – 16). Concluindo, devido a leitura desse autor sobre as cores se relacionar ao contexto histórico-social das obras e por ter um recorte que se conecte à interpretação ocidental –

visto que as obras que serão lidas ao longo do trabalho estão inseridas nesse cenário –, ele foi o escolhido para embasar o estudo das cores no trabalho.

Enfim, a figura central para embasar o método utilizado para a análise das pinturas a serem realizadas leituras de imagem sobre, é representado pelo autor Erwin Panofsky (1892 – 1968) em sua obra “Significado nas artes visuais” (1955). De acordo com o quadro trazido no Quadro 1, parte-se do pressuposto três níveis acerca de tema ou significado.

De início, há o tema primário (natural), partindo da identificação das formas puras, dos motivos artísticos, sem necessariamente atribuí-los contexto e simbologias. Em seguida, há o tema secundário (convencional), onde se prossegue para a análise iconográfica<sup>9</sup>, buscando situar a obra de arte perante um contexto. Por fim, há o significado intrínseco (conteúdo), compreendendo que alguns símbolos já estão consolidados na história da arte e que serão lidos dessa maneira quando representados nas obras, conectando-se com a Iconologia<sup>10</sup>.

**Quadro 1** – Quadro sinóptico desenvolvido pela autora a partir do que foi trazido pelo autor Erwin Panofsky em seu texto “Significado nas artes visuais” (1955).

<b>OBJETO DA INTERPRETAÇÃO</b>	<b>ATO DA INTERPRETAÇÃO</b>	<b>EQUIPAMENTO PARA A INTERPRETAÇÃO</b>	<b>PRINCÍPIOS CORRETIVOS DE INTERPRETAÇÃO (História da Tradição)</b>
I. Tema primário ou natural – mundo dos motivos artísticos.	Descrição pré-iconográfica (e análise pseudoformal).	Experiência prática (familiaridade com objetos e eventos). Identificação das formas puras.	História do estilo (Compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, objetos e eventos foram expressos pelas formas).
II. Tema secundário ou convencional – mundo das imagens, estórias e alegorias.	Análise Iconográfica.	Conhecimento de fontes literárias (familiaridade com temas e conceitos específicos), buscando identificar a mensagem	História dos tipos (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, temas ou conceitos foram

<sup>9</sup> Iconografia, contextualizada pelo autor, como o “ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma (PANOFSKY, 1955, p. 47)

<sup>10</sup> Novamente, de acordo com o autor, “[...] é como uma iconografia que torna interpretativa e, desse modo, converte-se em parte integral do estudo da arte, em vez de ficar limitada ao papel de exame estatístico preliminar” (PANOFSKY, 1955, p. 54)

		da obra, além da sua forma.	expressos por objetos e eventos).
III. Significado Intrínseco ou conteúdo – mundo dos valores “simbólicos”.	Interpretação Iconológica.	Intuição sintética (familiaridade com as tendências essenciais da mente humana), condicionada pela psicologia pessoal e <i>Weltanschauung</i> .	História dos sintomas culturais ou “símbolos” (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, tendências essenciais da mente humana foram expressas por temas e conceitos específicos).

Fonte: Elaborado pela autora com base na obra “Significado nas artes visuais” (PANOFKY, 1955).

Portanto, através das ferramentas dispostas pelo autor, far-se-á a leitura das imagens seguindo essas etapas, trazendo a abordagem iconográfica e iconológica para a realização do trabalho, ainda que de forma sistêmica, costurando as diferentes etapas a fim de construir a leitura de imagem da obra em questão.

Encerrando, através dessas contextualizações, é possível discorrer sobre e interpretar os usos das cores para representar o vestido de casamento no cenário do Renascimento, trazendo como objeto as obras que retratam as Bodas de Caná. Estudos como o de Pastoureau auxiliam na interpretação dos significados dessas cores em diferentes momentos, oferecendo embasamento para as leituras de imagens e conexões delas provenientes.

## **2 O AMARELO no festim de casamento de Juan de Flandes (1497)**

Partindo da interpretação das cores escolhidas para representar o vestido de noiva nas obras a serem lidas, é possível resolver certas questões a fim de compreender o ideal desse símbolo, buscando explicar o porquê da escolha da cor branca e se esta era uma escolha tida como canônica no contexto das obras, por exemplo, visto que essa cor é tida como padrão na escolha desse vestido até a atualidade no Ocidente. Procura-se, então, resolver questionamentos do gênero: se não branca, qual outra cor seria a escolhida? Por quê? As cores tinham uma intenção de ser nesse contexto ou apenas eram escolhas ao acaso da noiva e/ou do artista no momento da representação? Se era escolha do artista, havia alguma intenção simbólica nessa escolha? Essa obra foi comissionada? Se sim, quem a encomendou teve influência na escolha das cores?

Primeiramente, é essencial contextualizar o tema que é um dos denominadores comuns das obras aqui apresentadas – além de serem todas comumente realizadas no cenário do Renascimento –, versando sobre o primeiro milagre de Jesus, a cena das bodas de Caná. De acordo com o Padre Antonio Palaoro (1952), esse episódio, juntamente com os episódios da festa dos Reis Magos e o batismo de Jesus, formam a tríade da epifania, que é a manifestação de Deus em Jesus Cristo. O episódio das bodas de Caná é o início desses sinais e acontecimentos, que irão se repetir ao longo da vida de Jesus, realizando milagres e trazendo a presença de Deus em seus feitos.

De acordo com o autor, essa cena alude à chegada de um novo tempo na religião, que se conecta menos com dogmas e moralismos e mais com a alegria, o amor (simbolizado pelo vinho, vinho-amor) e a comunhão. A cena descrita na Bíblia Sagrada informa que a água – que se torna vinho – estava presente em talhas (recipientes que normalmente guardavam a água-benta, sagrada, utilizada para religião, não era para uso comum), e, no momento em que é transformada em vinho, simboliza a quebra da ideia de fé e religião orientada por dogmas, como era feito antes de Cristo, passando a uma ideia de fé mais humana e que celebra o amor, as bodas e estar junto de quem se ama, diferente da ideia que se tinha anteriormente de que as celebrações se conectavam ao paganismo (PALAORO, 2022).

**Figura 3** – O Festim de Casamento em Caná, 1497

Juan de Flandes (1496 – 1519)

Óleo sobre Madeira

21 x 15.9 cm

*The Met Museum*



Fonte: Página da web do Met Museum.<sup>11</sup>

Posto isso, para representar a cena das bodas de Caná, a primeira obra trazida é a do artista Juan de Flandes (1496 – 1519) (Figura 3). Essa pintura tem como objeto central a mesa onde está sendo celebrada a festa do casamento do casal, e parece se tratar da parte externa do local, por haver mais iluminação sobre a cena, e ser possível observar o cenário, com árvores o enfeitando. O local possui colunas adornadas, parecendo remeter ao estilo de coluna coríntio, utilizado na Grécia Antiga, remetendo ao interesse do Renascimento em resgatar a arte considerada como a melhor por eles, da Antiguidade (Figura 4).

**Figura 4** – Detalhe das colunas em “O Festim de Casamento em Caná”, 1497

---

<sup>11</sup> Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436801>>. Acesso em: 16 jul. 2024.

Juan de Flandes (1496 – 1519)

Óleo sobre Madeira

21 x 15.9 cm

*The Met Museum*



Fonte: Página da web do Met Museum.

No primeiro plano da pintura está outro funcionário, que está passando a água de um dos jarros para o outro, antecipando o milagre que neles acontecerá muito em breve. É interessante chamar a atenção acerca dos jarros de cerâmica representados pelo artista, visto que na passagem bíblica das bodas de Caná e em diversas outras obras, é trazido o imaginário de que são talhas de pedra que condicionam a água (Figura 5).

**Figura 5** – Detalhe dos jarros sendo manuseados pelos funcionários em “O Festim de Casamento em Caná”, 1497

Juan de Flandes (1496 – 1519)

Óleo sobre Madeira

21 x 15.9 cm

*The Met Museum*



Fonte: Página da web do Met Museum.

Atrás das colunas apresentadas na figura 4 há um personagem que parece observar as bodas ali acontecendo. Possui uma tapeçaria na cor verde com bordas amarelas – ou douradas – atrás dos noivos, onde por cima está retratado um espelho. Apesar do luxo que foi empenhado na representação, é possível observar que a parede atrás da tapeçaria está com algumas pedras caídas ou descascadas (Figura 6).

**Figura 6** – Detalhe da tapeçaria, espelho, pedras na parede e os noivos em “O Festim de Casamento em Caná”, 1497

Juan de Flandes (1496 – 1519)

Óleo sobre Madeira

21 x 15.9 cm

*The Met Museum*



Fonte: Página da web do Met Museum.

Os noivos se encontram ao centro (Figura 6), lado a lado, à sua direita encontra-se um funcionário com um cálice dourado com pedras vermelhas, possivelmente com vinho dentro. Adiante, é crucial falar sobre o objeto de estudo principal do presente trabalho, o vestido da noiva. Esse é representado na cor amarela, com mangas longas e com o que parece ser uma capa por cima. Há uma faixa branca logo abaixo do busto e dois broches (ou fechos do vestido) enfeitando o decote, que combinam com a diadema usada pela noiva, e ambos os objetos são adornados com o que parecem ser pérolas ou pedras preciosas, em formatos de flor (Figura 7).

**Figura 7** – Detalhe do vestido de noiva em “O Festim de Casamento em Caná”, 1497

Juan de Flandes (1496 – 1519)

Óleo sobre Madeira

21 x 15.9 cm

*The Met Museum*



Fonte: Página da web do Met Museum.

Por fim, à esquerda dos noivos está Jesus, com a mão em posição de bênção e sua mãe, Maria, com as mãos em oração (Figura 8). É importante observar que a mão de Jesus em posição de bênção, faz referência à figura do Cristo *Pantocrator*. Os ícones do Cristo *Pantocrator* são as imagens que levam em conta uma série de cânones pictóricos, dentre eles, a representação de Jesus com a mão direita levantada em um gesto específico (de bênção, à maneira grega), sendo um tipo iconográfico que é mais amplamente difundido e comumente utilizado nas obras que representam seus milagres, tendo como origem a Iconografia Oriental e tendo como significado – do grego –, *Oniregente*, ou seja, aquele que tudo rege.

**Figura 8** – Detalhe de Jesus e Virgem Maria em “O Festim de Casamento em Caná”,

1497

Juan de Flandes (1496 – 1519)

Óleo sobre Madeira

21 x 15.9 cm

*The Met Museum*



Fonte: Página da web do Met Museum.

A figura do Cristo *Pantocrator* transmite o dogma cristão nas naturezas humana e divina, unidas na única Pessoa do Verbo: Filho de Deus e Deus ele próprio. (Ecclesia Brasil, s.d). A bênção à maneira grega apresenta os dedos em posições bem precisas, com significado simbólico e pode ser descrita formalmente de acordo com alguns manuais de pintura.

Quando fazes uma mão que abençoa, não unas os três dedos juntos, mas une o polegar com o anular apenas; o dedo chamado indicador e o médio formam o nome IC: com efeito, o indicador forma o I; o dedo médio curvado forma o C; o polegar e o anular que se unem obliquamente e o mínimo que está ao lado, formam o nome XC; de fato a obliquidade do mínimo, estando ao lado do anular, forma a letra X; o mesmo mínimo, que tem forma curva, indica justamente por isso o C; por meio dos dedos, portanto, se forma o nome XC e por esse motivo, pela divina providência do Criador de todas as coisas, os dedos da mão humana foram modelados assim e não foram demais ou de menos, mas em quantidade suficiente para formar este nome (FURNÁ, D. apud GHARIB, G. apud Ecclesia Brasil).

É importante frisar que as letras acima citadas, que são formadas pelo desenho da mão (Figura 9), em posição de bênção, formam as letras “IC XC”, uma abreviação grega de quatro letras, amplamente usada, que significa Jesus (IHCOYC) Cristo (XPICTOC), implicando que é pelo nome de Jesus que somos salvos e recebemos as bênçãos. Além disso, os três dedos de Cristo – além de

demonstrarem o “I” e “X” – simbolizam a Santíssima Trindade: Pai, Filho e Espírito Santo. E, por fim, o dedo indicador e o dedo polegar de Jesus não só formam o “C”, mas simbolizam a Encarnação: a união das naturezas divina e humana encontradas em Jesus Cristo (FASBAM, 2019).

**Figura 9** – O simbolismo da bênção à maneira grega



Fonte: Página da web da FASBAM (Faculdade São Basílio Magno)<sup>12</sup>

Ainda, realizando a leitura iconográfica, é importante trazer o contexto da produção da obra, para que se entenda sua história. De acordo com Ainsworth (2022), essa obra faz parte de uma coleção de 47 pequenas pinturas, realizadas por Juan de Flandes, que compunham o inventário de 25 de fevereiro de 1505 da Rainha Isabel I de Castela (“Isabel, a católica”, 1451 – 1504), no castelo de Toro, que representavam a vida da Virgem Maria e de Cristo, que eram pinturas consideradas como utilizadas para devoção privada, pelo estado de conservação e compreensão de como haviam sido emolduradas. Ou seja, não estavam expostas para todos os visitantes do castelo (JUSTI, 1887 apud AINSWORTH, 2022). Por se tratar de um inventário póstumo, observou-se que algumas cenas das vidas de Cristo e Virgem Maria não constavam na coleção, levando a crer que a coleção se tornou incompleta após a morte da Rainha

<sup>12</sup> Disponível em: < <https://fasbam.edu.br/2019/04/10/que-significa-o-gesto-da-mao-direita-do-cristo-pantocrator/>>. Acesso em: 08 Dez. 2024.

Isabel. Ainda nesse inventário, a pintura é descrita como “o casamento de São João” (CANTON, 1930 apud AINSWORTH, 2022).

Para corroborar com o título dado à imagem, é relevante enfatizar que durante a Idade Média, acreditava-se que a cena do casamento em Caná era a representação de João Evangelista com Maria Madalena – esse fato se deve à identificação do noivo como João por São Jerônimo (SCHILLER, 1986 apud AINSWORTH, 2022). Ainda, a representação do noivo nessa imagem feita por Juan de Flandes tem relação com as imagens idealizadas de João, vestindo um manto e capa vermelhos e sem barba. No entanto, também pode-se compreender a representação do casamento como um retrato disfarçado da união do filho da Rainha Isabel, Príncipe Juan (Príncipe de Astúrias, 1478 – 1497) com sua nora, Margaret, da Áustria (no espanhol Margarita, 1480 – 1530), realizado em 03 de abril de 1497, um pouco antes da inesperada morte de Juan, em 4 de outubro de 1497.

É relevante frisar que João Evangelista era o santo padroeiro da Rainha Isabel, inclusive servindo como inspiração para o nome de seu filho, o que corrobora ainda mais para a tese de que essa cena, que normalmente remetia ao santo, fosse a representação de seu filho, unindo os dois importantes significados para a encomendante. Ainda, a noiva é retratada sendo loira e tendo seu rosto fino e nariz alongado, tal como a aparência de Margaret e, por mais, os adornos em formato de flor que decoram seu diadema e vestido, são compreendidos como representação da flor margarida, o que seria uma alusão ainda mais clara ao seu nome (AINSWORTH, 2022).

Juan de Flandes foi documentado como pintor da corte da Rainha Isabel de 1496 até sua morte em 1504, e foi escolhido por ela por seu gosto pela pintura neerlandesa, visto que o artista provavelmente treinou em Ghent e Bruges e acabou por levar consigo essa tradição em sua pintura. Devido ao seu estilo ser marcado por pinturas em escalas diminutas e com riqueza de detalhes, ainda que fosse capaz de mesclar esse estilo com o estilo espanhol, comprovadamente adaptando-se a esse estilo posteriormente, foi a escolha da rainha para realizar a série de 47 pinturas citada acima. No entanto, apesar de carregar consigo essas características neerlandesas, na pintura aqui sendo lida, estudos demonstram que havia muitos outros detalhes considerados no seu esboço, deixando a cena muito mais preenchida do que o resultado. O motivo

pelo qual esses detalhes não teriam sido considerados fora a influência do confessor da rainha e arcebispo de Granada, Frade Hernando Talavera (1428 – 1507), que virou a direção da obra para que fosse mais contida e austera (AINSWORTH, 2022).

A inclinação da obra para uma maior sobriedade pode não ser apenas uma escolha estética, que a aproximaria das demais obras da coleção da rainha, mas também uma tentativa de se adequar e aproximar ao ambiente da corte, sendo mais fidedigno à realidade e de certa maneira aproximando ainda mais essa pintura à teoria de que estaria retratando o filho e nora da rainha e, ainda mais, se relaciona ao modo como Isabel, a católica, se conectava à sua religião, que ocorria de forma mais austera e recolhida (ISHIKAWA, 2004 apud AINSWORTH, 2022).

Por fim, realiza-se a interpretação iconológica: Primeiramente, é interessante destrinchar o significado da flor margarida, conforme trazido acima que está presente no quadro sendo o formato do adorno do vestido e diadema da noiva, além da sua ligação direta com o nome da possível noiva retratada, a então princesa Margaret. De acordo com Lizzie Deas (1898), a flor margarida (em inglês *daisy*) foi a flor mais amada e citada pelos poetas de todos os tempos, e considerada como a flor dos bebês, recém-nascidos e da inocência. A autora ainda adiciona que foi considerada a flor da verdade feminina, da pureza e fidelidade (DEAS, 1898).

É interessante elucidar as aproximações realizadas pela autora sobre a flor com a representação feita na obra, visto que se pode relacionar a flor – por seu nome e aparição nos adornos da vestimenta da noiva – ao seu significado de pureza e fidelidade, de certa forma buscando valorizar isso e inclusive evocar esses significados para a noiva em questão, valorizando esses atributos que são cruciais para uma relação que está, na cena, em formação. Além disso, por ser a flor dos bebês, pode também estar atrelado ao desejo futuro dessa relação trazer frutos.

Adiante, e ainda mais fundamental de se ressaltar quando se traz à tona os possíveis significados da obra e em linha com o objetivo do trabalho, é trazido o autor Michel Pastoureau (1997), para embasar a leitura da interpretação das cores, ou ainda mais precisamente, sobre a cor utilizada para representar o vestido de noiva nessa obra: amarela. De acordo com Pastoureau (1997), essa

cor além de representar riqueza, também implica ser a cor da luz e do calor; a cor da alegria, da energia; e, indo na contramão, pode representar a cor da mentira e da traição.

Ainda, Pastoureau e Simmonet (2006) informam que o amarelo, apesar de ter sido uma cor apreciada na antiguidade – e seguir sendo uma cor importante na Ásia e América do Sul, sendo considerado na China uma cor que se relaciona ao poder, riqueza e a sabedoria –, com o tempo, teve seus significados positivos absorvidos pelo dourado. A cor dourada evoca a figura do sol, a luz, o calor e, por consequência, a vida, a energia, a alegria e a potência. Em contrapartida, o amarelo se tornou uma cor apagada, triste, que remete ao outono, a decadência e a enfermidade e, ainda, se transformou no símbolo da traição e mentira (Judas, discípulo de Jesus que o traiu, por exemplo, era retratado em muitas obras vestido de amarelo). À maioria das cores se emprega significados positivos e negativos, numa espécie de dicotomia, mas ao amarelo, de acordo com os autores, restou apenas os significados negativos (PASTOUREAU; SIMMONET, 2006).

A partir desses significados, ainda que seja difícil saber a real intenção do autor da obra nesse contexto, ao analisar de pronto a imagem e buscando retomar ao amarelo seus significados positivos, remete primeiramente à alegria e energia. Por se tratar de um momento tão marcante na vida dessas personagens – e de tantas outras sendo ali representadas –, representando uma realização alegre. Além disso, o faz pelo significado bíblico da cena, que, analisando sob a ética religiosa, também se trata de uma ocasião feliz, desse rito de passagem que é um dos mais importantes na religião católica e que por isso se propagou e é considerado um ritual de certa maneira essencial até os dias atuais, sendo um acontecimento de muita luz e de trocas de energia entre as pessoas ali presentes.

Ademais, evoca riqueza ao trazer o amarelo na representação do ouro, seja no cálice que o funcionário segura, portando o vinho que em seguida se acabará e fará com que aconteça um milagre, mas também no diadema e adornos da vestimenta da noiva, possibilitando a compreensão pelo espectador de que os sujeitos retratados na obra possuem uma boa condição financeira. Com isso, é possível observar que as figuras retratadas dispõem de riquezas, ainda que não seja a principal ideia do trabalho – que é retratar uma passagem

bíblica –, porém, conforme informado, sabe-se a possível relação do casal retratado na obra como sendo o filho e nora da encomendante da pintura, tornando possível que houvesse a intenção de mostrar, ainda que de forma sutil, sua riqueza.

Seguindo, sobre a ideia de traição, apontada como um dos significados da cor amarela por Pastoureau (1997) e também conforme apresentado anteriormente, sobre a história do quadro, apesar de nenhum texto sagrado e oficial mencionar os nomes dos noivos retratados na cena, anedotas populares difundiram a informação de que o casal se tratava de Maria Madalena e João Evangelista. A partir disso, sabe-se que é de conhecimento popular – e extraoficial – que possivelmente Maria Madalena teria sido esposa ou amante de Jesus, apesar de nenhum texto bíblico trazer essa informação oficialmente, e “no que tange aos evangelhos oficiais, as pistas de um relacionamento amoroso entre ambos são poucas e pontuais” (VEIGA, 2023). Muitas dessas pistas aconteceram por possíveis anacronismos e traduções ambíguas, que possibilitaram esse entendimento e aumentaram essa “lenda” até chegar nos dias atuais. De acordo com a anedota popular, Edison Veiga discorre em sua matéria sobre a possível relação entre Jesus e Maria Madalena.

Na anedota popular, o desdobramento desse milagre teria sido não uma bênção para o casal, mas o fim relâmpago de seu matrimônio. Porque João Evangelista, ao presenciar a transformação, abandona sua recém-oficializada esposa em nome do projeto messiânico liderado por Jesus — para integrar o grupo dos 12 apóstolos. Maria Madalena, deixada pelo marido, acabaria fazendo da prostituição seu ganha-pão. E só seria salva muito tempo depois, quando seria resgatada pelo próprio Jesus e se tornaria uma seguidora também (VEIGA, 2023).

Apresentado os fatos – sendo eles verídicos ou não – e de maneira alguma na intenção de desrespeitar quaisquer crença ou religião ao fazê-lo, apenas para elucidar que pode existir também essa interpretação à obra, compreendendo a sua possibilidade – a interpretação da escolha da cor amarela para representar o vestido da noiva através do significado da traição, e não apenas da alegria e riqueza –, porém não há como confirmar ao certo a real intenção (e se houve de fato alguma intenção simbólica do autor nessa representação e escolha de cor).

Em contrapartida aos fatos apresentados acima, é interessante confrontar essa historieta com a história da obra e os significados anteriormente relacionados a ela. Primeiramente, na citação de Veiga trazida acima, onde explica a anedota relacionada a cena das bodas de Caná, é quase irônico que o que ocorre de fato com o Príncipe Juan, filho da Rainha Isabel, é sua morte muito breve, poucos meses após seu casamento, dando fim à união dessa maneira. Além disso, ao falar do significado da traição, vai na contramão do significado trazido pela flor margarida, que seria um símbolo da lealdade feminina, o que seria totalmente contra a anedota popular que traz a história de Maria Madalena, João Evangelista e Jesus.

Em conclusão, considera-se a história da obra, por se tratar de uma obra encomendada por e realizada para uma Rainha, compondo uma série de outras várias obras de arte que retratam a vida de Jesus e Maria, feita para uma corte que possuía poder suficiente para possuir um pintor que realizava as obras exclusivamente para ela e ainda considerando que muitas dessas obras não eram sequer expostas ao público, eram apenas para veneração privada. A isso, somam-se os significados elucidados pela cor amarela, apresentados por Michel Pastoureau, concluindo que o significado que mais parece se adequar à escolha da cor amarela para representar o vestido de noiva – e não apenas ele, como a maior parte da cena – é a de sua relação com a riqueza.

O significado de alegria pode ser compreendido como dominante, porém o amarelo aparece, além do vestido de noiva, também como parte constituinte da ambientação da cena, remetendo ao dourado e, por conseguinte, ao ouro, o que poderia evocar ainda mais o significado da riqueza. Ainda, conforme apresentado sobre a relação da princesa Margaret com a flor margarida, é importante lembrar que seu miolo é também amarelo e a flor aparece também na indumentária da noiva, como detalhe de seu vestido e diadema, dois itens que são feitos de ouro, reforçando ainda mais o significado da riqueza e das posses da família.

### 3 O VERMELHO E O MARROM no chamado de São João, de Vermeyen (1530)

Evoluindo na temática da cor utilizada para representar o vestido de noiva em obras de arte renascentistas com o tema das bodas de Caná, a obra de Vermeyen (Figura 10) exhibe novamente a mesma cena, ainda que diferente da obra trazida previamente. Trata-se de uma cena mais escura, onde as expressões faciais ganham foco, a penumbra carrega consigo uma maior dramaticidade e intimismo, enfocando cada indivíduo em seu universo particular naquele momento.

**Figura 10** – O chamado de São João durante o casamento em Caná, 1530 – 32

Jan Cornelisz Vermeyen

Óleo sobre Tela

66.5 cm × 85 cm

Rijksmuseum, Amsterdã, Holanda



Fonte: Página da web do Rijksmuseum.<sup>13</sup>

Iniciando a leitura de imagem, a cena traz nove personagens, sendo sete deles sentados à mesa, celebrando as bodas do casal. O mais interessante, ao

---

<sup>13</sup> Disponível em: <<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-4820/catalogue-entry?pdfView=False>>. Acesso em: 16 jul. 2024.

analisar formalmente a obra, é o fato de que a luz de velas traz à tona a fisionomia de cada personagem, sendo possível interpretar cada gesto e olhar.

À esquerda há um homem tocando seu alaúde e mira o espectador; ao seu lado, dois outros homens conversam de maneira bem próxima; ao seu lado, então, encontra-se o casal (Figura 11), o noivo tem seu olhar focado em Jesus – sentado ao lado da noiva, observando o diálogo que está ocorrendo entre Maria e o servente (Figura 12) –, enquanto a noiva parece também observar a mesma cena. Sobre a mesa há uma toalha branca, louças, velas e uma ave que jaz morta e que está sendo apontada pelo noivo<sup>14</sup>. Acerca da representação da noiva aqui trazida (Figura 11), a personagem está de cabelos soltos, parece haver um enfeite o adornando e, mais importantemente, está segurando seu vestido de noiva, que possui o corpo do vestido na cor marrom e as mangas na cor vermelha.

**Figura 11** – Detalhe dos noivos e Jesus em “O chamado de São João durante o casamento em Caná”, 1530 – 32

Jan Cornelisz Vermeyen

Óleo sobre Tela

66.5 cm × 85 cm

Rijksmuseum, Amsterdã, Holanda



Fonte: Página da web do Rijksmuseum.

<sup>14</sup> Talvez em alusão ao costume medieval do noivo presentear sua noiva com uma ave, a ser consumida no dia do casamento (Rijksmuseum, s.d)

Adiante, analisando iconograficamente a obra, é importante identificar alguns outros personagens e objetos, dando-lhes contexto na obra apresentada. Entende-se que a cena se dá antes do milagre de fato acontecer, retratando a refeição sendo servida à mesa, e Maria orientando aos funcionários que busquem as talhas de pedra cheias d'água, seguindo, após, as ordens de seu filho (Figura 12).

**Figura 12** – Detalhe do pedido de Maria para o funcionário em “O chamado de São João durante o casamento em Caná”, 1530 – 32

Jan Cornelisz Vermeyen

Óleo sobre Tela

66.5 cm × 85 cm

Rijksmuseum, Amsterdã, Holanda



Fonte: Página da web do Rijksmuseum.

Além disso, os dois homens sentados ao lado do que toca o alaúde são os discípulos de Jesus, André e Pedro. Para mais, assim como já apresentado no primeiro capítulo, também aqui acredita-se que a cena se trata do casamento de João Evangelista e Maria Madalena, visto que o título da obra mesmo reforça essa mensagem (*The calling of St John during the marriage at Cana*<sup>15</sup>), aqui apresentando o momento em que São João se dá conta de que existe um propósito maior para a vida e que deve seguir Jesus (Rijksmuseum, s.d).

---

<sup>15</sup> Em tradução livre, “o chamado de São João durante o casamento em Caná”.

São João observa o momento em que Maria sinaliza Jesus a falta de vinho, clamando por sua ajuda, em que ele parece ignorar. Ela então instrui o servente a seguir as ordens de seu filho, que o orienta a encher os barris d'água. João assiste à cena com atenção, parecendo não importar mais nada ao seu redor, percebendo naquele momento seu devido propósito, optando por um casamento de caráter espiritual, e não físico (Rijksmuseum, s.d).

Posteriormente, ao realizar a interpretação iconológica da obra, com enfoque no significado das cores utilizadas para representar o vestido da noiva, inicia-se pela cor marrom, aplicada no corpo do vestido, que é apresentada por Pastoureau (1997) como “castanho” – visto que a tradução do texto se dá no Português de Portugal – e sobre ela não discorre muito. Informa que não considera uma cor agradável, talvez por lhe remeter aos excrementos e que a palavra *marron*, em francês, retoma às nuances desagradáveis ou vulgares do castanho. Trata-se de um preconceito de certa forma do autor, que relaciona essa cor a esses significados tão ruins, mas cabe compreender o que poderia ser interpretado do uso dessa cor para representar um vestido de noiva.

Pastoureau e Simmonet (2006) trazem que dentre as onze cores e “semicores” que existem, o marrom é o menos apreciado, pois ainda que seja abundante na natureza, aparecendo nos solos e vegetais, evoca também a sujeira, a pobreza, a brutalidade e a violência. A cor possui poucos aspectos positivos, a menos que se considere a humildade e a pobreza como virtudes, o que acontece em algumas ordens monásticas, de acordo com os autores (PASTOUREAU; SIMMONET, 2006).

Ademais, parte-se da ideia de que a cor marrom é a soma das três cores primárias: azul, vermelho e amarelo. Com isso, ainda que seja a junção dessas cores, também se torna a anulação das suas individualidades como cor, acabando por esconder suas intenções. Ainda, tem relação com a natureza, por simbolizar a cor da terra, dos troncos de árvores e, com isso, se conecta com o feminino, pois remete a fertilidade (PESSANHA, 2023).

Prosseguindo, acerca da cor vermelha, há diversas interpretações a serem consideradas, visto que o vermelho é a cor por excelência, cor arquetípica, a primeira que os seres humanos dominaram, fabricaram, reproduziram e ampliaram a gama de tons. Por muito tempo, no Ocidente, o vermelho era a única cor que honrava esse título, visto que as outras demoraram

muito mais tempo para serem consideradas na história material, códigos sociais e sistemas de pensamento. Esse fato se torna ainda mais explícito ao perceber que, na linguagem verbal, em alguns idiomas a mesma palavra poderia significar “vermelho”, mas também “lindo” (PASTOUREAU, 2017).

O vermelho também tem relação com o sangue de Cristo, considerado sagrado. De acordo com a teologia medieval, não era um sangue como qualquer outro, tal qual o de meros mortais, mas sim um sangue redentor, que teria a capacidade de salvar, derramado como resgate para os pecados da humanidade. Alguns autores, inclusive, descreveram-no como um sangue mais claro do que o normal, visto que o sangue de homens e mulheres comuns estaria contaminado com seus pecados. Ademais, o sangue de Cristo é simbolizado, na igreja católica, pelo vinho, que é comungado nas cerimônias das missas pelos padres, honrando o sangue derramado por Jesus, e a cor que o simboliza, também é o vermelho (PASTOUREAU, 2017).

*E tomando o cálice, deu graças: e deu-lho, dizendo: Bebei dele todos. Porque este é o meu sangue do novo testamento, que será derramado por muitos para remissão de pecados. Mas digo-vos: que desta hora em diante não beberei mais deste fruto da vide até aquele dia em que o beberei de novo convosco no reino de meu Pai. (BÍBLIA SAGRADA, MATEUS 26, 27-29, 1968).*

A cor do amor, do esplendor e da beleza, utilizada em roupas, joias, maquiagens. Ter lábios vermelhos e bochechas coradas era sinal de beleza e saúde – a maquiagem, no entanto, não poderia ser muito exagerada, pois não era vista com bons olhos pela Igreja –, valorizando os atributos da beleza natural feminina. O vermelho, sobretudo, é ligado à sedução, frequentemente associado ao prazer, visto que um vestido vermelho dificilmente será neutro, mas quase sempre será apelativo, chamativo e atraente às paixões. Especialmente durante o período medieval, a cor era, acima de tudo, ligada ao amor, seja ele qual for: associada ao amor de Cristo pelos homens (*caritas*), mas também ao amor que une um casal (*dilection*), ao amor que simboliza a relação íntima entre o casal (*luxuria*) e, no extremo, ao amor devasso (*fornicatio*), contemplando, assim, todas as formas de amor, além de celebrar o amor de Cristo (PASTOUREAU, 2017).

Acerca do significado conectado à sedução, é importante colocar que, ao final da Idade Média, algumas leis municipais exigiam que prostitutas usassem uma peça de roupa em uma cor chamativa, para serem distinguidas das mulheres honestas, sendo normalmente utilizado um tom de vermelho vibrante.

A conexão entre a cor e a prostituição é explicada pela Bíblia, visto que no sétimo capítulo da Revelação, um anjo mostra a São João a mais conhecida meretriz da Babilônia: vestida em roxo e vermelho, sentada sobre as águas, segurando um espelho e ainda, posteriormente, anda sobre uma “besta monstruosa vermelha com sete cabeças”. Com isso, comumente Maria Madalena é representada em obras com vestimentas (capas, por exemplo) na cor vermelha, por ter sido anteriormente uma cortesã, ao mesmo tempo em que também poderia simbolizar e inclusive enfatizar o seu amor por Cristo (PASTOUREAU, 2017).

Por fim, o vermelho pode trazer à tona o significado da riqueza, visto que os pigmentos utilizados para aplicá-lo nas roupas eram muito caros. Isso explica o porquê a cor permaneceu por muitos anos compreendida como uma cor aristocrata para roupas, visto que para a classe média, era uma cor rara, ainda que obtida com pigmentos mais em conta do que os da realeza, o que fazia que não fossem tão vibrantes e suntuosas quanto às deles. Para esse estrato da sociedade, as roupas nessa cor eram reservadas a ocasiões especiais como dias de festa e cerimônias. Nos casamentos, por exemplo, as noivas colocavam seu vestido mais bonito, que era usualmente vermelho, por ser a cor mais pungente e rara que tinham dentre suas vestimentas, além de simbolizar o amor (PASTOUREAU, 2017).

Partindo para a interpretação das cores na obra, o marrom, apesar de ser uma cor de gosto difícil, pode ter sido a escolha do autor por se relacionar à feminilidade, não na visão delicada, mas sim à força feminina, que se conecta à terra e à natureza. Se for considerada a interpretação de que a noiva seria Maria Madalena, é uma mulher forte, que passou por adversidades ao longo da vida.

Sobre o vermelho, ainda que essa cor apareça apenas nas mangas do vestido, pode também ser um reforço da referência que a obra faz à noiva se tratar de Maria Madalena, visto que busca evidenciar essa cor ainda que de forma tímida, evocando todo o universo simbólico que essa cor relaciona com a personagem, conforme trazido anteriormente, comumente usada em suas

representações. Por mais, também pode aparecer nas mangas para simbolizar o amor, tanto da cena do casamento, do amor romântico entre os noivos, mas também do amor que é o compromisso entre o jovem casal com Jesus, evidenciando esse engajamento, não só por sua presença na cena e pelo olhar atencioso do noivo a ele, mas também aqui em forma de símbolo pela cor, que é a cor do amor, de diversas maneiras.

Além disso, pode-se perceber que, diferentemente da obra trazida no capítulo anterior, que traz uma cena com mais opulência e que é possível perceber que são personagens pertencentes à aristocracia, aqui, em contrapartida, é uma cena que traz à luz a simplicidade, são personagens que parecem pertencer a classes mais baixas, não há preocupação em retratar o luxo como na obra anterior. Busca-se apenas retratar a cena e seu significado espiritual, trazendo aqui o vermelho como possível indicativo do uso de uma cor nobre em uma ocasião especial que era esse casamento, fazendo com que a noiva se esforçasse para usa-la, ainda que fosse nas mangas, pois talvez não conseguisse bancar um vestido inteiro na cor, explicando porque o marrom, uma cor que pode ser considerada próxima ao vermelho, teria sido escolhida como cor do corpo do vestido.

#### **4 O BRANCO nas Bodas de Caná, de Veronese (1562 – 63)**

Sobre a cor branca, usualmente utilizada nos vestidos de noiva até hoje, é representada pela obra de Paolo Caliari, conhecido como Veronese (Figura 13). Trata-se da maior obra (em dimensão) da coleção do Museu do Louvre, com seus impressionantes mais de seis metros de altura e quase dez de largura. A obra foi encomendada pela comunidade Beneditina para o refeitório do mosteiro da ilha de San Giorgio Maggiore, em Veneza, que pediu por uma obra monumental, que ocupasse a parede inteira (Musée du Louvre, s.,d.).

É relevante abordar a razão pela qual a obra se encontra no Louvre atualmente, visto que havia sido comissionada para que enfeitasse o refeitório do mosteiro em Veneza. Em 1798, as tropas de Napoleão Bonaparte (1769 – 1821) confiscaram a obra e as enviaram para Paris. Após a queda do Império Napoleônico, em 1815, a ideia era retornar a pintura à Itália, porém houve insegurança, devido às proporções enormes do quadro, de que pudesse estragar durante a viagem, fazendo com que se mantivesse em Paris e, posteriormente, fosse exposta no Museu do Louvre (Musée du Louvre, s.,d.).

**Figura 13** – As Bodas de Caná, 1562 – 63

Paolo Caliari, conhecido como Veronese (1528 – 1588)

6,77m x 9,94m

Óleo sobre tela



Fonte: Página da web do Museu do Louvre.<sup>16</sup>

Com isso, Veronese transforma esse episódio bíblico em um grandioso casamento veneziano, contemplando personagens da Bíblia junto a figuras contemporâneas, além de indumentárias com técnicas tradicionais e contemporâneas a ele, além de manter o foco do centro da obra para Jesus e Maria, junto a seus discípulos, enquanto os noivos se encontram no canto esquerdo (Figura 14). Seguindo na análise formal da obra, é importante ressaltar a escolha das cores utilizadas na obra, que são empregadas como forma de individualizar cada personagem, através de cores vibrantes e diferenciadas, permitindo que se destacassem perante a multidão (Smartify, 2024).

**Figura 14** – Detalhe dos noivos em “As Bodas de Caná”, 1562 – 63

Paolo Caliari, conhecido como Veronese (1528 – 1588)

6,77m x 9,94m

Óleo sobre tela

Museu do Louvre

---

<sup>16</sup> Disponível em: <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010064382>>. Acesso em: 16 jul. 2024.



Fonte: Página da web do Museu do Louvre.

Ainda em caráter formal da análise, é essencial focar na indumentária da noiva, conforme a Figura 15, observando no detalhe a dedicação empreendida nessa representação. Primeiramente, sobre o vestido, trata-se de um vestido branco com – o que parecem ser – brocados na cor azul, com elementos rebuscados e riqueza de detalhes. Acerca dos brocados, é pertinente contextualizar que se trata de uma técnica advinda do Oriente, visto que Veneza – origem da obra de Veronese –, à época do Renascimento, possui um contato comercial diplomático extremamente frutífero com o império turco-otomano, fazendo com que e diversos tecidos e materiais têxteis, tais como brocados e adamascados viessem para o Ocidente, através da cidade, transformando a própria moda de Veneza e influenciando, adiante, o resto da Europa.

Prosseguindo, sobre o vestido, possui uma gola com detalhamento em rufo, adornada em renda na cor branca, é complementado pelas opulentas joias que o sobrepõem, em ouro e pedras preciosas, não apenas colocadas por cima,

mas aparentemente fixadas ao vestido, como parte integrante dele. Anéis, pulseira e brincos também em ouro com pedras preciosas, além de uma gargantilha de pérolas e adornos no penteado feitos em ouro, pedras preciosas e pérolas. O empenho na vestimenta da noiva impressiona, pois carrega consigo muito luxo e riqueza de detalhes, demonstrando o caráter detalhista do artista, que buscou diferenciar cada personagem, ainda que fossem vários.

**Figura 15** – Detalhe do vestido de noiva em “As Bodas de Caná”, 1562 – 63

Paolo Caliari, conhecido como Veronese (1528 – 1588)

6,77m x 9,94m

Óleo sobre tela

Museu do Louvre



Fonte: Página da web do Museu do Louvre.<sup>17</sup>

Seguindo para a análise iconográfica, é relevante mencionar o uso que o artista faz do enquadramento em perspectiva, que, conforme já apresentado, fora introduzido no universo da pintura pelo arquiteto Filippo Brunelleschi, trazendo para esse mundo o ponto de partida das obras nas regras matemáticas

---

<sup>17</sup> Disponível em: <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010064382>>. Acesso em: 16 jul. 2024.

e, com isso, empregando maior veracidade para as cenas retratadas, aumentando ainda mais a sensação de realidade (GOMBRICH, 1999). Na obra de Veronese, esse atributo torna-se nítido, pelo empenho em representar diversos planos, com cenas detalhadas ao fundo, mais distantes, porém mais à frente, as construções que compõem o painel também são extremamente relevantes, constituindo o plano de fundo perfeito à obra.

É interessante observar que o autor adaptou a cena bíblica das bodas de Caná para a realidade do casamento no local e contexto histórico dele, até porque, de acordo com Andrea Bayer (2008), os casamentos venezianos eram os mais suntuosos e elaborados em toda a Itália, o que provavelmente teria servido de inspiração para o artista realizar uma obra tão cheia de detalhes, personagens e planos. De acordo com a autora, o casamento ocorria em uma série de eventos, como o noivado ser anunciado para ambas as famílias, a noiva receber seu anel, a declaração pública dos votos e então, após várias cerimônias, a noiva chegava à nova casa. O que se destacava nessas cerimônias era, acima de tudo, a sua natureza pública, envolvendo não só as famílias nas festividades, mas também o ato de presentear, pois nessas ocasiões os noivos ganhavam presentes e acabavam por expor o que ganhavam a todos que assistiam e participavam (BAYER, 2008). Esses fatos se aproximam com a obra de Veronese, pois, à medida que se trata de uma cerimônia pública, há várias ações diferentes acontecendo em diversos planos, com muitos personagens, além da noiva simbolizar o luxo que tinha o intuito de ser mostrado, com suas diversas joias, tanto aplicadas no vestido, quanto usadas por ela.

Ainda, retomando ao objeto central do presente trabalho, o vestido de noiva, nessa obra é representado na cor branca, que, conforme apresentado na introdução, é a escolhida até os dias atuais e compreendida como canônica nas cerimônias de casamento ocidentais, devido ao casamento da Rainha Vitória. Como podemos observar da obra em estudo, a noiva veste branco, apesar dos detalhes em azul, talvez por estar numa posição de símbolo do luxo e suntuosidade da cerimônia ali representada, abrindo espaço para mostrar os detalhes do vestido.

Por fim, realizando a interpretação iconológica, é relevante trazer os significados despertados pela cor branca. Apesar de atualmente algumas observações comuns feitas à cor branca se relacionarem ao fato de não ser de

fato uma cor, para nossos antepassados, era verdadeiramente uma cor, inclusa nas três cores básicas do sistema antigo, juntamente ao vermelho e ao preto. Essa associação do branco com a ideia de não ter cor, é relacionado à ideia antiga da definição de incolor como o que não possuía pigmento, e, visto que o papel se tornou o principal suporte de textos e imagens, houve a equivalência entre o branco e o incolor (PASTOUREAU; SIMMONET, 2006).

Até hoje seguimos relacionando o branco com a ideia de pureza e inocência, e conseqüentemente, de virgindade. Esse significado é forte e muito recorrente nas sociedades ocidentais e, inclusive, algumas orientais, como na África e Ásia. Essa ideia se deve à uniformidade da cor branca, uma vez que, diferentemente das outras cores, não tem tanta variação tonal, dando a ideia de homogeneidade, inclusive relacionada à superfície da neve, que, quando não está manchada, obtém um aspecto monocromático (PASTOUREAU; SIMMONET, 2006).

Cabe observar que, na época dos romanos, por exemplo, não era relevante – a virgindade da mulher –, porém com a instituição do casamento cristão, no século XIII, se tornou essencial, por questões de herança e genealogia, exigindo que os filhos que nascessem da união do casal fossem realmente filhos do seu pai, tornando-se algo próximo de uma obsessão pela sociedade. Então, para corroborar com essa tese, ao final do século XVIII, quando os valores burgueses se impõem sobre os valores aristocráticos, é imposto que as mulheres chamem atenção à sua virgindade, por não ser algo óbvio, obrigando-as a vestir branco. Em nossos dias, ainda que não seja obrigatório o casamento, tampouco a virgindade, a maior parte das noivas ainda seguem a antiga tradição, em caráter solene (PASTOUREAU; SIMMONET, 2006).

De igual modo, a cor branca possui uma denotação divina, visto que Deus – em diversos relatos antigos – foi percebido como uma luz branca, além dos anjos, seus mensageiros, serem representados com essa cor. As figuras soberanas do poder divino também escolheram essa cor para si, distinguindo-os dentre tantos outros exércitos cheios de cor. O branco é, afinal, o símbolo do início e final da vida, pois, assim como representa a pureza e inocência da criança, posteriormente se demonstra nos cabelos brancos adquiridos na

velhice, significando a serenidade, paz interior e sabedoria (PASTOUREAU; SIMMONET, 2006).

Concluindo, pensando na cor branca utilizada na representação do vestido de noiva na obra de Veronese, parece mais apropriadamente se conectar à ideia de virgindade e pureza, já estabelecida previamente, devido à implementação da ideia do casamento cristão, vigente no contexto em que a obra foi criada, e tão importante para elucidar essa ideia virginal e a deixar à mostra para o público – seguindo o ideal de cerimonial público dos casamentos venezianos à época. Ainda, de acordo com Pastoureau (1997, p. 53-54), “o branco do vestido significava que a esposa era, não uma ‘simplória’, isto é, uma pessoa cuja inocência estava próxima da patetice, mas um lírio virginal, puro e ofertado”.

Com isso, apesar de ser possível concluir que poderia ser o início de uma tradição que é até hoje utilizada – vestido de noiva branco –, talvez seja apenas uma escolha relacionada ao estilo desse pintor, visto que na pintura os demais personagens já se utilizam de muitas cores em suas vestimentas, portanto o branco nesse contexto estaria diferenciando a noiva dos demais, trazendo o caráter aristocrático e, ainda mais, relacionando-a com o significado do divino, evocando a relação próxima à Deus ao unir-se em matrimônio.

## 5 Um vestido, todos os estilos

É importante contextualizar o processo de construção do trabalho, a fim de compreender como se deu o caminho até a conclusão que será aqui apresentada. Como apresentado na introdução, a ideia partiu da relação ente história da arte e moda, fazendo evocar algum objeto da indumentária que se repetisse ao longo da história da arte, surgindo então a ideia de falar sobre o vestido de noiva.

A partir de um apanhado de diversas obras que tinham como tema o casamento, buscou-se traçar algum paralelo entre elas. Assim, percebeu-se que uma temática que aparecia com frequência eram as bodas de Caná, apresentando o primeiro milagre realizado por Jesus. Diversos artistas de variados contextos históricos, sociais e artísticos representaram essa cena, portanto foi necessário realizar um recorte. Conforme também apresentado na introdução, o Renascimento foi escolhido por ser um momento marcante na história da arte e pela afinidade da autora com ele. Primeiramente, foram apresentadas seis obras que abordavam o tema (apêndice A), que foram posteriormente reduzidas a três, para que se pudesse realizar uma análise mais precisa e profunda sobre a simbologia evocada por cada uma, o que se consolidou ao longo do trabalho.

Buscando responder alguns questionamentos trazidos no início do trabalho, começa-se pela compreensão do conceito de um vestido ideal, se seria algo que vem de tempos atrás ou se é uma ideia mais nova. Através das obras apresentadas, é possível observar que havia, já naquele momento histórico, uma preocupação com o vestido de noiva, por ele ser diferenciado dos demais. Na obra que fala sobre a cor vermelha, por exemplo, percebe-se que houve a intenção de usar essa cor, ainda que em detalhe, por ser uma cor nobre, entendendo a importância que desde então se dava ao dia do casamento. Nas demais obras, é possível observar a opulência e riqueza de detalhes com que os vestidos são trabalhados, deixando claro que não era um vestido qualquer.

Ainda sobre esse ideal, houve a indagação sobre o cânone até hoje respeitado, do uso da cor branca nessa indumentária. Pode-se compreender, pelas discussões feitas ao longo do texto, que apesar do cânone do vestido branco ser posterior, a ideia de a cor branca ser conectada ao ideal de pureza e

virgindade, é mais antiga. Segundo a noção trazida por Pastoureau e Simmonet (2006), a instauração do casamento cristão, no século XIII, foi responsável por estabelecer esse ideal, visto que a virgindade passou a ser exigência para ser realizado o casamento e, posteriormente, compreendeu-se que as mulheres deveriam chamar a atenção a isso, ao final do século XVIII.

Portanto, apesar da cor branca no vestido de noiva não ser ainda “obrigatória” no contexto do Renascimento, visto que muitas ainda vestiam outras cores, essa ideia de pureza e virgindade já estava incutida no imaginário desde então. Posteriormente, a cor branca viraria regra (século XVIII) e também se tornaria desejável (com o casamento romântico da Rainha Vitória), o que se possivelmente se desdobra ao cânone seguido até hoje.

É interessante, ademais, observar o fato apresentado na introdução, das pinturas abordadas serem pertencentes a diferentes escolas artísticas, de variadas localizações. A primeira obra, de Juan de Flandes, espanhol que possuía influências na escola flamenga, era uma obra cheia de detalhes, que foram posteriormente removidos, mas que relacionam o artista com essa escola. Já a obra de Vermeyen, diferentemente das outras, traz uma cena sem tanta preocupação com o luxo e a riqueza (de detalhes, mas também dos personagens), também relacionando com a escola flamenga, que tinha como tema comum a vida burguesa. Por fim, a obra de Veronese traz o luxo em sua magnitude (literalmente, até pelas dimensões do quadro), abordando a riqueza de detalhes em grandes proporções, conforme a escola italiana.

Buscando resolver os objetivos propostos, primeiramente propôs-se apontar alguns possíveis cânones na representação do vestido de noiva nas pinturas aqui trazidas, concluindo, ao final, que dentre as obras trazidas, o que se repete é a preocupação e a intenção em ser um vestido que se diferenciasse dos demais, com elementos decorativos, joias e cores diferenciadas.

Então, houve a busca da compreensão do papel da cor na representação do vestido de noiva e suas possíveis simbologias, o que foi possível aprofundar ao longo do texto. As cores utilizadas, apesar de não haver apoio textual para explicar o porquê de terem sido empregadas de tal maneira nas pinturas, foi elucidado com as informações que se obteve dos autores, encomendantes e personagens, suas possíveis razões para serem escolhidas. A simbologia evocada por elas, apoiada pelo autor Michel Pastoureau, corroboraram com a

compreensão da razão de escolha delas, facilitando a compreensão do porquê, seja pela história do artista ou dos personagens, reais ou não, essas cores foram escolhidas.

Por fim, conforme já trazido, foi investigado se há paralelos entre essa representação e o cânone do vestido de noiva utilizado até hoje e é perceptível que sim, apesar da cor branca ser a mais comum – e ser quase uma regra – atualmente, o que aproxima os dois contextos é a preocupação em ser um vestido diferenciado, luxuoso, verdadeiro marco de um rito de passagem que está em curso na vida da noiva.

Encerrando, é importante ressaltar que, de acordo com o embasamento trazido por Michel Pastoureau (2008, p.13), as cores que recebemos atualmente não estão em seu estado original. O trabalho do tempo age sobre elas e as modifica, e é crucial levar isso em conta: a luz com que vemos as obras hoje em dia é diferente da que havia quando produzida a obra, pois, se hoje temos energia elétrica, à época a luz era proveniente de tocha, lamparina ou vela, além do que, no contexto do presente trabalho, foram observadas apenas reproduções de tais obras, através de uma tela de computador. É essencial ressaltar isso para que se compreenda que é, novamente, um estudo de caso, produzido em condições e interpretações específicas. Ademais, é essencial enfatizar o papel que as cores possuem, capazes de despertar significados e sentimentos, de se conectar com a história do momento em que são utilizadas e auxiliar no entendimento de contextos já passados.

## 6 REFERÊNCIAS

AINSWORTH, Maryan W., **The Marriage Feast at Cana [Catalogue Entry]**. *The Metropolitan Museum of Art, New York*, 2022. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436801>>. Acesso em: 16 jul. 2024.

ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico Anticlássico: O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. Tradução de Lorenzo Mammi. – São Paulo : Companhia das Letras, 1999. Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5937746/mod\\_resource/content/1/ARGAN%2C%20Giulio%20Carlo.%20%E2%80%9CA%20cidade%20do%20Renascimento%E2%80%9D.%20In%C2%A0Cl%C3%A1ssico%20e%20anticl%C3%A1ssico%C2%A0o%20Renascimento%20de%20Brunelleschi%20a%20Bruegel%2C%201999%2C%20p.55-80.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5937746/mod_resource/content/1/ARGAN%2C%20Giulio%20Carlo.%20%E2%80%9CA%20cidade%20do%20Renascimento%E2%80%9D.%20In%C2%A0Cl%C3%A1ssico%20e%20anticl%C3%A1ssico%C2%A0o%20Renascimento%20de%20Brunelleschi%20a%20Bruegel%2C%201999%2C%20p.55-80.pdf)>. Acesso em: 14 jan 2025.

BAYER, Andrea et al. (org.). **Art and Love in Renaissance Italy**. *The Metropolitan Museum of Art, New York*, 2008.

BÍBLIA SAGRADA. **As Bodas em Caná (João 2, 1-11)**. Tradução de Padre Antônio Pereira de Figueiredo. Edição Barsa, Catholic Press, 1968.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Revisão técnica Daniel Aarão Reis Filho. – Bauru, SP : EDUSC, 2004 (p. 99 – 114).

DEAS, Lizzie. **Flower Favourites: Their legends, symbolism and significance**. Chiswick Press : Charles Whittingham and co. Took's Court, Chancery Lane, London, United Kingdom, 1898. Disponível em: <[https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=FAI-AAAAYAAJ&oi=fnd&pg=PA1&dq=daisy+flower+symbolism&ots=cxk1qXk8hv&sig=SnLlcXI\\_OMN3No8khrj2B-](https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=FAI-AAAAYAAJ&oi=fnd&pg=PA1&dq=daisy+flower+symbolism&ots=cxk1qXk8hv&sig=SnLlcXI_OMN3No8khrj2B-)>

rtGAI#v=onepage&q=daisy%20flower%20symbolism&f=false>. Acesso em: 08 Dez. 2024.

Ecclesia Brasil. **O Tipo Iconográfico do *Pantocrátor***. Ecclesia Brasil, 2003 – 2022. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. Disponível em: < [https://www.ecclesia.com.br/biblioteca/iconografia/o\\_tipo\\_iconografico\\_do\\_pantokrator.html](https://www.ecclesia.com.br/biblioteca/iconografia/o_tipo_iconografico_do_pantokrator.html)>. Acesso em: 08 Dez. 2024.

FASBAM (Faculdade São Basílio Magno). **Que significa o gesto da mão direita do Cristo Pantocrator?** FASBAM, Curitiba, Paraná, Brasil, 10 abr. 2019. Disponível em: < <https://fasbam.edu.br/2019/04/10/que-significa-o-gesto-da-mao-direita-do-cristo-pantocrator/>>. Acesso em: 08 Dez. 2024.

GOMBRICH, Prof. Sir Ernst Hans. **A História da Arte**. Tradução de Álvaro Cabral. 16 ed. Rio de Janeiro: LTC (Grupo GEN), 1999.

Josef & Anni Albers Foundation. In Albers's universe, color seduced, beguiled, schwindled. These characteristics made color the most fascinating of art's formal elements. **Josef & Anni Albers Foundation**, Bethany, Connecticut, Estados Unidos, 2023. Disponível em: <<https://www.albersfoundation.org/alberses/teaching/interaction-of-color>>. Acesso em: 30 nov. 2024.

MITIDIERI, Ana Maria Amorim; GARBELOTTO, Cristina Schiavon. **O TRAJE DA NOIVA NA CENA DO CASAMENTO**. 2010. 10 f. Colóquio de Moda, Senac/sp, São Paulo, 2010. Disponível em: < [https://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202010/71162\\_O\\_traje\\_da\\_noiva\\_na\\_cena\\_do\\_casamento.pdf](https://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202010/71162_O_traje_da_noiva_na_cena_do_casamento.pdf)> Acesso em: 10 nov. 2024.

Musée du Louvre. From the 'Mona Lisa' to 'The Wedding Feast at Cana'. **Musée du Louvre**, Paris França. Disponível em: < <https://www.louvre.fr/en/explore/the-palace/from-the-mona-lisa-to-the-wedding-feast-at-cana>>. Acesso em: 15 Dez. 2024.

PALAORO, Adroaldo. **Bodas de Caná: o abundante e saboroso vinho do Reino**. Instituto Humanitas Unisinos, 14 jan. 2022. Disponível em: <<https://www.ihu.unisinos.br/categorias/42-comentario-do-evangelho/615893-bodas-de-cana-o-abundante-e-saboroso-vinho-do-reino>>. Acesso em: 07 dez. 2024.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo : Perspectiva, 2007 (texto original de 1955); (p. 47 – 87).

PASTOUREAU, Michel. **Dicionário das cores do nosso tempo. Simbólica e sociedade**. Tradução de Maria José Figueiredo. Lisboa: Editorial Estampa, Lda., 1997.

PASTOUREAU, Michel; SIMONNET, Dominique. **Breve Historia de Los Colores**. Traducción: Maria José Furió. Paidòs, Barcelona, Espanha, 2006.

PASTOUREAU, Michel. **Black: The history of a color**. Tradução [do francês para o inglês] de Jody Gladding. New Jersey: Princeton University Press, 2008.

PASTOUREAU, Michel. **Red: The History of a Color**. Tradução [do francês para o inglês] de Jody Gladding. New Jersey: Princeton University Press, 2017.

PESSANHA, Barbara. **Marrom: Ambiguidade e Naturalidade**. Instituto Junguiano de Ensino e Pesquisa (IJEP). 14 set. 2023. Disponível em: <<https://blog.ijep.com.br/simbologia-da-cor-marrom/>>. Acesso em: 15 dez. 2024.

SMARTIFY. **The Wedding at Cana**. Smartify CIC. Disponível em: <<https://app.smartify.org/pt-BR/objects/paolo-caliari-dit-veronese-the-wedding-at-cana>>. Acesso em: 15 dez. 2024.

VEIGA, Edison. **De onde surgiram as teorias de que Jesus e Maria Madalena tiveram um relacionamento amoroso**. BBC News Brasil, 28 mar. 2023. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/articles/cz562d8n7jzo>>. Acesso em: 17 ago. 2024.

WORSLEY, Harriet. **O vestido de noiva**. Tradução de Dafne Melo. – São Paulo: Publifolha, 2010.

## APÊNDICE A – OBRAS NÃO UTILIZADAS NO TRABALHO

Aqui são apresentadas brevemente as obras que foram utilizadas no desenvolvimento do trabalho, na busca pelo recorte do tema, ainda encontrando a repetição no mesmo tema, as bodas de Caná. Para a versão final compreendeu-se que três exemplos de obras dariam conta de exemplificar a simbologia das cores no vestido de noiva dentro dessa temática, porém é interessante trazer as leituras de imagem realizadas acerca dessas obras, que auxiliaram no embasamento das demais apresentadas ao longo do trabalho.

*The Marriage at Cana*, c. 1495/1497

*Master of the Catholic Kings*

Óleo sobre Tela

184.8 x 130.5 x 12.7 cm

*National Gallery of Art, Washington D.C*



Fonte: Página da web da National Gallery of Art.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Disponível em: <<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.41655.html>>. Acesso em: 16 jul. 2024.

A obra acima, tratando também sobre o tema das Bodas de Caná, realizada por um artista de nome desconhecido, de origem espanhola, que possui possíveis influências da tradição flamenga em sua pintura, percebida por sua atenção especial dada aos detalhes, como o brocado do tecido do vestido da noiva. Sobre este, é possível perceber que se trata de um vestido brocado, em dourado com verde, com as mangas lisas na cor branca.

Trazendo para a interpretação da simbologia das cores, Pastoureau (1997) nas entradas do seu Dicionário das Cores do Nosso Tempo, argumenta que o amarelo (aqui a cor amarela entra como o dourado do brocado do vestido) tem como um de seus significados a prosperidade e a riqueza; o verde pode ser compreendido como “cor do destino, da dita e da desdita, da fortuna, do dinheiro, do acaso, da esperança” e, por fim, tem como uma das interpretações para a cor branca como a “cor da pureza, da castidade, da virgindade, da inocência”, mas também traz que pode simbolizar higiene, cor da monarquia e cor do divino (cor dos anjos, da eternidade e da felicidade). A partir disso, é possível perceber, a partir da interpretação da obra sob esse viés, que a intenção de representar o vestido através dessa escolha de cores, carrega consigo uma gama de significados, desde a tentativa de demonstrar poder e riqueza, até a possível aproximação dessa noiva com a ideia do divino, por estar presente (no seu casamento) no primeiro milagre realizado por Jesus.

*Marriage at Cana, 1676*

Jan Steen (1626 – 1679)

Óleo sobre Tela

79.7 x 109.2 cm

*The Norton Simon Foundation*



Fonte: Página da web da The Norton Simon Foundation.<sup>19</sup>

No que tange a cor azul, exhibe-se a obra acima, de Jan Steen. que traz novamente a cena do casamento em Caná e mostra a noiva no centro da mesa dos convidados, representada com seu vestido na cor azul. Conforme o dicionário de Pastoureau (1997), a cor azul, além de ser a cor preferida de mais da metade da população ocidental, pode ser compreendida como a cor do infinito, do longínquo, do sonho; além da cor do amor, da fidelidade e da fé e, por fim, a cor real, da aristocracia.

No contexto da obra, parece fazer sentido que represente o infinito, visto que a intenção é que a união do casal sendo retratada ocorra de tal modo, tampouco por ser palco do primeiro milagre de Jesus. Parece também fazer sentido que seja compreendida como a cor do amor, da fidelidade e da fé, também pelo fato supracitado. O azul tende a englobar muitos sentidos que conversam com a intenção da obra e da cena bíblica em si.

*The Marriage at Cana, 1596-97*

Marten de Vos

Óleo sobre tela

268 x 235 cm

Catedral de Nossa Senhora, Antuérpia, Bélgica

---

<sup>19</sup> Disponível em: <<https://www.nortonsimon.org/art/detail/F.1969.21.P/>>. Acesso em: 16 jul. 2024.



Fonte: Página da web da Web Gallery of Art.<sup>20</sup>

Adiante, a representação trazida por Marten de Vos (Figura 6), havia sido apresentada juntamente à obra de Veronese, apresentada no capítulo sobre a cor branca no trabalho. Apesar de retratarem a cena de modos bem opostos – Veronese traz uma cerimônia com muitos convidados e diversos planos, que trazem cenas diferentes à atenção do espectador, enquanto de Vos apresenta-nos uma cena que parece muito mais intimista, com os integrantes ao redor de uma mesa num ambiente interno e poucos planos, fazendo com que a atenção esteja com foco total naquela cena específica – trazem a representação do vestido de noiva na cor branca.

Conforme já apresentado anteriormente, acerca dos significados da cor branca, pode significar pureza, castidade, virgindade, inocência; higiene, frio; simplicidade, discrição, paz; sabedoria, velhice; aristocracia, monarquia; ausência de cor e cor do divino (PASTOUREAU, 1997, p. 42). De acordo com o mesmo autor, “o branco do vestido significava que a esposa era, não uma ‘simplória’, isto é, uma pessoa cuja inocência estava próxima da patetice, mas um lírio virginal, puro e ofertado’ (PASTOUREAU, 1997, p.53-54). Com isso, é

---

<sup>20</sup> Disponível em: <[https://www.wga.hu/html\\_m/v/vos\\_m/marriage.html](https://www.wga.hu/html_m/v/vos_m/marriage.html)>. Acesso em: 16 jul. 2024.

possível concluir que poderia ser o início de uma tradição que é até hoje utilizada – vestido de noiva branco –, porém, talvez apenas seja uma escolha relacionada ao estilo desses pintores, visto que na obra de Veronese os demais personagens já se utilizam de muitas cores em suas vestimentas, portanto o branco nesse contexto estaria diferenciando a noiva dos demais (complementando o vestido com um brocado na cor azul, oferecendo-lhe assim destaque dos demais), conferindo-lhe talvez o sentido de paz e de aristocracia, por ter o papel principal. Enquanto de Vos retrata sua noiva vestida de branco com detalhes dourados, provavelmente também evidenciando a riqueza e a aristocracia dessa figura.

