



Tear Online é licenciada sob uma Licença Creative Commons.

## A lei e a graça: uma introdução à iconografia luterana

---

*Law and Grace: an introduction to lutheran iconography*

**Marcelo Ramos Saldanha**<sup>1</sup>

### Resumo:

Esse artigo apresenta uma leitura iconográfica da obra *Allegorie auf Gesetz und Gnade*, do pintor alemão Lucas Cranach, der Ältere. Faremos a análise iconológica a partir dos três estágios de compreensão da obra de arte (o natural, o convencional e intrínseco), tal como teorizado por Erwin Panofsky, buscando compreender os elementos iconográficos que explicitam a distinção entre lei e graça.

### Palavras-chave:

Lucas Cranach. A Lei e a Graça. Lutero. Reforma. Renascimento.

### Abstract:

This article presents an iconographic analysis of the work *Allegorie auf Gesetz und Gnade*, by the German painter Lucas Cranach, der Ältere. We will make the iconological analysis from the three levels of understanding the work of art theorized by Erwin Panofsky (the natural, the conventional and intrinsic) to understand the iconographic elements that make explicit the distinction between law and grace.

### Keywords:

Lucas Cranach. Law and Grace. Luther. Reform. Renaissance.

\*\*\*

### Considerações iniciais

Conta-se que, durante a tradução da Bíblia para o alemão, Lutero visitava os mercados próximos para ouvir as pessoas e conseguir aproximar o máximo possível a sua tradução da língua falada pelo povo. Em sua *Sendbrief vom Dolmetschen* (Carta aberta sobre a tradução), de 1530, Lutero escreveu: “não se deve perguntar às letras na língua latina como se deve falar em alemão [...] é preciso perguntar à mãe em casa, às crianças na rua, ao popular na feira, ouvindo como falam, e traduzir do mesmo jeito, então vão entender e notarão que se está falando alemão com ele”<sup>2</sup>. Essa atenção à linguagem e demandas populares ganhou forma estética quando, em 1534, Lutero apresentou sua tradução das escrituras para a língua do povo. Lutero bem sabia que as

---

<sup>1</sup> Marcelo Ramos Saldanha é teólogo e doutor em Filosofia. Atualmente realiza estudos pós doutorais com bolsa da CAPES. marcelo.saldanha@gmail.com

<sup>2</sup> LUTERO, Martinho. Carta aberta do Dr. M. Lutero a respeito das tradução e da intercessão dos santos. In: *Obras Selecionadas*, vol. 8. Interpretação Bíblica: princípios. São Leopoldo, RS: Sinodal, 2003. p. 209.

vozes ouvidas nos mercados não eram, em sua maioria, vozes alfabetizadas, por isso não lhe passou pela mente a hipótese de não colocar imagens para ilustrar os textos bíblicos. As iluminuras, essas pinturas decorativas, que na história precederam à pintura religiosa em quadros, eram uma tradição consolidada e Lutero, assim como os que o precederam na arte de traduzir as escrituras, entendia que elas tinham um enorme poder de transmitir a mensagem do texto, como um suplemento ao texto escrito, gerando um todo de texto escrito e texto em imagens. Nesse intento, o reformador encomendou ao ateliê do pintor e gravurista renascentista Lucas Cranach der Ältere<sup>3</sup> 117 xilogravuras, algumas elaboradas pela mão do próprio artista. Essas imagens fizeram da “Bíblia de Lutero” uma obra de arte para ser lida, mas, também, apreciada esteticamente.

A escolha de Lutero por Cranach não foi arbitrária, afinal, a elaboração dessas iluminuras exigia do artista uma certa familiaridade com a nascente teologia luterana a fim de que ocorresse uma harmonia entre a palavra escrita e a palavra imagética. Mais tarde, tal harmonia foi registrada pelo filho de Cranach na obra *Crucifixão*<sup>4</sup>, que constitui a parte central do Retábulo de Weimar, na qual Cranach, o velho, aparece entre Lutero e João batista, sendo atingido por um jorro de sangue de Cristo. O lugar de Cranach no quadro é o de um propagador do Evangelho, tal como Lutero. A compreensão de Lutero da arte religiosa estava plenamente relacionada com a sua compreensão da Bíblia, de modo que “o propósito e a função da arte religiosa era conduzir o observador ao significado ‘verdadeiro’ e ‘simples’ das escrituras, ou a um ponto teológico fundamental que apoia esse significado”<sup>5</sup>. Foi dessa forma que Cranach, contrariando o frenesi iconoclasta da reforma<sup>6</sup>, cristalizou temas fundamentais da teologia protestante, como no quadro *Allegorie auf Gesetz und Gnade* [Alegoria da Lei e da Graça], pintado em 1529, no qual explicou visualmente, por meio de uma rica alegoria, a tão difícil distinção entre a lei e o Evangelho<sup>7</sup>.

Nesse artigo apresentaremos uma introdução à iconografia da Reforma por meio da análise iconológica da obra *Allegorie auf Gesetz und Gnade*, esta que foi responsável por fazer de Cranach o artista da Reforma luterana. Para esse intento, usaremos o método desenvolvido pelo historiador da arte Erwin Panofsky para a leitura e interpretação das criações artísticas figurativas. Seu método é dividido em três etapas consecutivas, equivalentes a três níveis de aprofundamento da apreciação da arte. Numa primeira etapa se faz a descrição pré-iconográfica, identificando os conteúdos temáticos primários ou naturais, ou seja, os dados que estão acessíveis sem necessidade de saberes prévios. No segundo nível, o convencional, ocorre a interpretação do significado iconográfico da obra, identificando os elementos culturais presentes nela. Por fim, o terceiro nível faz a pergunta pelo conteúdo da obra, de modo que aspectos técnicos, históricos e culturais são essenciais para descortinar o significado da obra de arte.

---

<sup>3</sup> É possível fazer uma visita virtual às suas obras no site do Cranach Digital Archive ([www.lucascranach.org/](http://www.lucascranach.org/)).

<sup>4</sup> *Kreuzigung*. Óleo sobre madeira (58,5 x 45 cm.). 1555. Atualmente na Igreja de S. Pedro e S. Paulo, em Weimar, na Alemanha.

<sup>5</sup> NOBLE, B. *Lucas Cranach the Elder: Art and Devotion of the German Reformation*. Plymouth: UPA, 2009. p. 33.

<sup>6</sup> Quando Lutero estava refugiado no Castelo de Wartburg, Andreas Bodenstein von Karlstadt, um de seus colegas em Wittenberg, motivado por uma leitura equivocada do segundo mandamento, instruiu o povo a destruir qualquer tipo de imagem. Essa pregação iconoclasta forçou Lutero a sair de seu esconderijo para oferecer instrução sobre a reforma e sua relação com as imagens. Em seu tratado *Wider die himmlischen Propheten, von den Bildern und Sakrament* (WA 18, 62-214), de 1525, Lutero externou a sua indignação ante a interpretação equivocada do Antigo Testamento feita pelos iconoclastas.

<sup>7</sup> Acerca desse tema, recomendamos a leitura da obra LUTERO, Martinho. Breve Instrução sobre o que se deve procurar nos Evangelhos e o que esperar dele. In: *Obras Selecionadas*, vol. 8. Interpretação Bíblica: princípios. São Leopoldo, RS: Sinodal, 2003. p. 166-176.

## A descrição pré-icongráfica

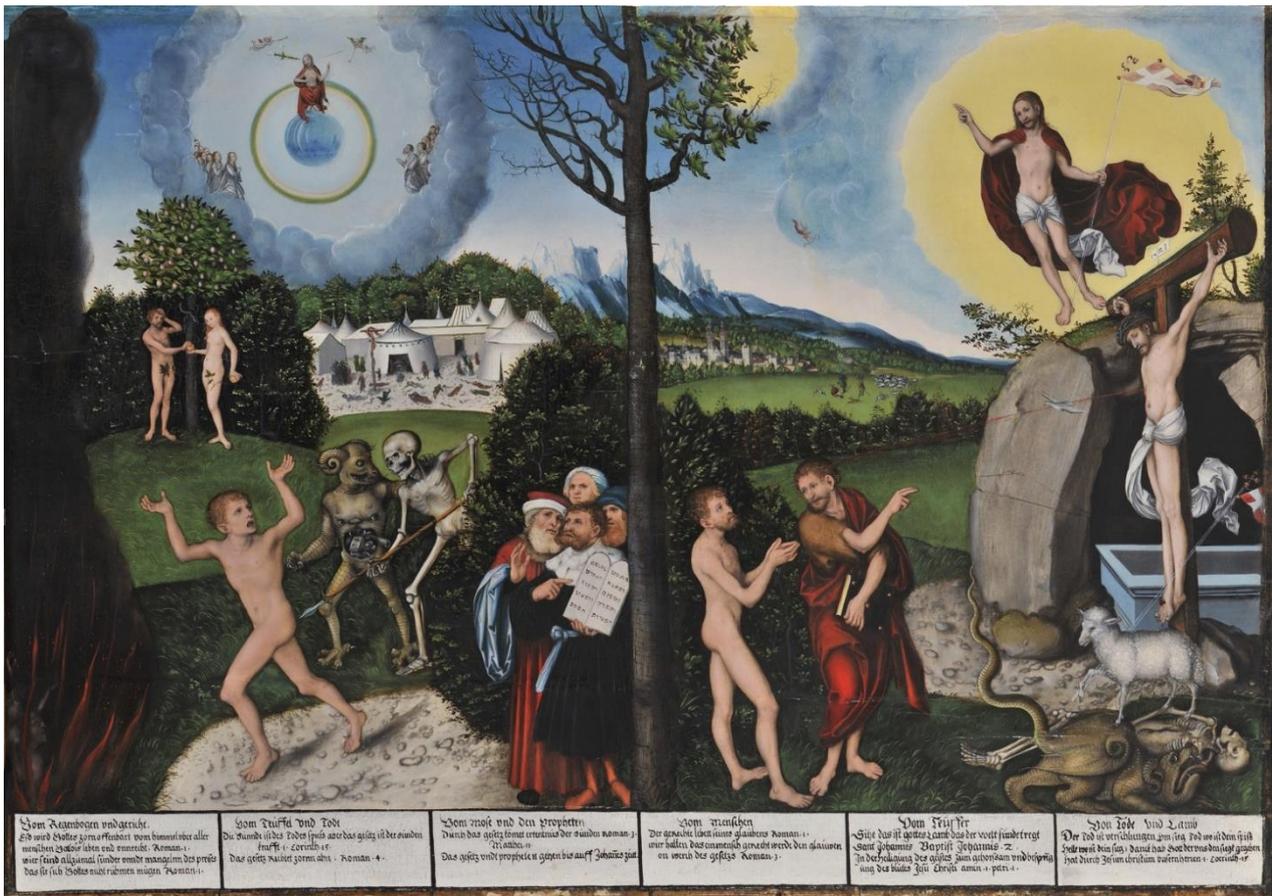


Figura 1: **Allegorie auf Gesetz und Gnade**. Óleo sobre madeira (72.7 × 60.2 cm). 1529. Herzogliches Museum Gotha.

Seguindo o método de Panofsky, o primeiro estágio da análise de uma obra de arte é o da *descrição pré-icongráfica*, no qual identificamos os conteúdos temáticos primários da obra de arte. Nele, a pessoa apreciadora deve estar atenta ao sentido fenomênico da obra, isso é, como ela se doa a nós. Para esse primeiro estágio, não precisamos mais do que a “experiência existencial vital”<sup>8</sup>, de modo que esse é um momento de fazer uma *epoché*, isto é, pôr entre parênteses o mundo, renunciando ao uso das referências que trazemos conosco para fazermos uma descrição puramente formal. O “pôr entre parênteses” faz desse estágio um momento em que uma teóloga ou um teólogo luterano tem de despir-se de seu arsenal de conceitos, sob pena de não ver na obra mais do que a propaganda de um dogma religioso, e deter-se na observação descrição da obra, evitando assim um olhar já guiado pelo dogma. Panofsky divide esse estágio em dois sentidos: o “sentido objetivo e sentido expressivo (pois é sem dúvida uma diferença importante se o signo imagético nos apresenta como a exposição de um indivíduo ‘belo’, ‘feio’, ‘triste’, ‘feliz’, ‘expressivo’ ou ‘apático’”<sup>9</sup>.

No primeiro nível da apreciação, percebe-se claramente que o quadro está dividido em duas partes, tendo uma árvore como divisora. Esta mesma árvore está dividida, apresentando um aspecto frondoso no lado direito e seco no lado esquerdo. Em ambos os lados, encontramos

<sup>8</sup> PANOFSKY, E. Sobre o problema da descrição e interpretação do conteúdo de obras das artes plásticas. In: LICHTENSTEIN, J. (Org.) *A Pintura/textos essenciais*. São Paulo: Editora 34, v. 8, 2005. p. 108.

<sup>9</sup> PANOFSKY, 2005, p. 89.

diversas figuras distribuídas num ambiente campestre muito bem retratado, separadas em diversas cenas, representadas em diversos níveis de distanciamento em relação à pessoa apreciadora. No lado esquerdo, ao fundo, há um acampamento, e no direito, mais ao fundo, uma cidade. No lado esquerdo, no primeiro plano identificamos duas cenas: 1. Quatro homens bem vestidos, aglutinados junto à árvore numa postura que parece de um debate. Um deles aponta para a placa em sua mão. 2. Um homem nu corre em direção a uma fogueira, sendo perseguido por uma caveira segurando uma lança e por um ser monstruoso. Há um contraste entre o desespero do homem perseguido e a calma dos demais homens junto à árvore, o que faz dessa cena o centro expressivo do quadro. Ao fundo, embaixo de uma árvore coberta de frutos, vemos um homem e uma mulher nus, com folhas cobrindo a sua nudez. A mulher e o homem seguram a mesma fruta com a mão direita, mas ela segura uma outra fruta na mão esquerda. Ele coloca a mão esquerda na cabeça numa expressão de apreensão. Da árvore surge uma serpente que olha para a mulher. Ainda, mais ao fundo, temos um acampamento com diversos tipos de tendas. Nele, pessoas estão deitadas no chão, talvez mortas, enquanto outras estão em pé junto a elas. Há cobras pelo chão e uma serpente enorme com o corpo enrolado numa estrutura em forma de “T”. Acima dessa cena encontramos um homem coberto por um manto vermelho que deixa seu torso nu. Ele está sentado sobre um arco-íris, no meio de um círculo de nuvens. A sua cabeça está levemente inclinada para a direita e a sua mão direita está posicionada à frente do peito, enquanto a esquerda está erguida. Acima dele duas figuras aladas, como que crianças, tocam instrumentos de sopro. Na parte de baixo do círculo, grupos separados de homens, à esquerda, e mulheres, à direita, que, com as mãos unidas, olham para o homem ao centro.

No lado direito, parece haver uma continuação da paisagem. Isso fica evidente pelo nível das montanhas ao fundo e pela continuação dos arbustos do primeiro plano. Junto à árvore, encontramos dois homens. Um está nu e com as mãos unidas e o outro homem veste uma roupa de pelos, coberta por um manto vermelho. Este último aponta para outro homem na parte posterior da cena. Na sua mão há um livro de capa preta com folhas claras. Há dois homens iguais. Um está crucificado e a estrutura da cruz lembra o formato “T” que aparece no fundo do quadro esquerdo, enquanto o outro parece flutuar usando um manto vermelho e segurando um estandarte. No primeiro plano dessa cena, vemos um cordeiro que pisa sobre um esqueleto e sobre uma figura grotesca que se assemelha a um dragão. Atrás dele há uma gruta e dentro dela a estrutura de um túmulo aberto. Ao fundo, há uma cidade e na frente dessa cidade há um grupo de pastores e seu rebanho.

### **A descrição iconográfica**

A segunda etapa do método de Panofsky consiste em buscar na obra os conteúdos secundários ou convencionais. Esse é o passo da análise iconográfica, no qual ocorre a identificação das imagens, histórias e alegorias presentes na obra. Iniciamos essa etapa pela árvore que divide o quadro, onde, por sinal, Cranach pintou o seu brasão. A divisão da árvore em duas, um lado seco e outro coberto de folhas, remonta à enciclopédia medieval *Liber Floridus*, que usa imagem de árvores como metáfora de dois caminhos opostos. Nessa enciclopédia encontramos de um lado a *árvore da vida*, representando a igreja, de outro a *árvore do conhecimento do bem e do mal*, representando a sinagoga. No quadro de Cranach são os caminhos da lei e da graça, apresentando a lei como estéril, seca e incapaz de gerar a vida existente no caminho da graça.



Figura 2- Detalhe dos textos bíblicos apresentados no quadro.

Abaixo do quadro aparecem seis colunas de citações do Novo Testamento na tradução alemã, comprovando a base escriturística das ideias luteranas expostas na alegoria. Embora nem todos os textos estejam referenciados, pode-se fazer a seguinte relação de textos: Rm. 1.17; 3.23; 4.15; 3.20; Mt. 11.13; 3.28; João 1.29; 1 Pe. 1.2; 1 Co. 15.54b-55, 57. Essa combinação entre imagem e texto bíblico fornece uma unidade narrativa criada para ressaltar a graça de Deus. Muito da interpretação do quadro é dada pela posição dos textos em relação às imagens.



Figura 3 - Detalhe do plano de fundo da parte esquerda da obra.

Nessa obra, Cranach representa Cristo de duas formas, manifestando dois modos de relação com a salvação: ao fundo do quadro do lado esquerdo (imagem acima), Cristo é representado como o juiz sentado sobre um arco-íris em forma de círculo e entronizado entre os anjos que o olham em devoção. A sua mão esquerda aponta para uma espada, símbolo do julgamento, enquanto em seu lado direito repousa um lírio, símbolo da ressurreição. Essa representação foi muito comum na idade média, sendo colocada na entrada das igrejas para lembrar as pessoas fieis do peso do julgamento final. No lado direito, Cristo é representado como o cordeiro (morto, ressurreto e vitorioso). Essa forma dupla de representar Cristo serve para destacar a diferença da ação de Deus, na Lei, condenando o pecado, e no Evangelho, mostrando misericórdia e perdão.

No plano de fundo, encontramos o primeiro casal, diante da árvore do conhecimento do bem e do mal. Eva, que tem um fruto na mão esquerda, com a outra mão oferece ao homem, que a recebe com ares de perplexidade. Em 1530, Cranach dedicou um quadro a esse mesmo tema, seguindo linhas muito semelhantes de composição. Contudo, a composição dessa cena é mais simples, excluindo símbolos comuns na representação do tema. Em relação a outras representações do tema, como as de Dürer, nota-se a ausência da videira, um símbolo que se refere à Redenção, e dos animais, que simbolizam os humores humanos. Aqui parece-nos que Cranach quis apenas registrar a entrada do pecado na história da humanidade, sem distrair o apreciador com outras alegorias.

Ainda no plano de fundo, encontramos o acampamento no deserto, incluindo o Tabernáculo, símbolo da presença de Deus no Antigo Testamento, que faz prenúncio da encarnação de Cristo, “e o Verbo se fez carne e habitou entre nós” (João 1.14). A cena representada é a de Números 21.8-9, sobre a serpente de bronze que é erigida para milagrosamente libertar os israelitas do poder do veneno das serpentes. Cranach, a partir do texto de João 3.14 (“E, como Moisés levantou a serpente no deserto, assim importa que o Filho do homem seja levantado”), usa a serpente como um tipo de Cristo. Em outras versões, essa cena é deslocada para o quadro relativo ao Novo Testamento, o que amplia a relação de proximidade entre a passagem do Antigo Testamento e a crucificação de Cristo.

No primeiro plano, vemos um esqueleto e um demônio correndo atrás de um homem nu e assustado, que corre em direção às chamas do inferno. O homem desesperado ergue as mãos ao alto sem perceber a direção para onde está sendo conduzido. O esqueleto simboliza a morte e a lança em suas mãos faz referência ao texto de 1 Coríntios. 15.56 (Ora, o aguilhão da morte é o pecado, e a força do pecado é a lei). Na tradução alemã a palavra grega κέντρον foi traduzida de forma bastante literal como ferrão (Stachel) da morte. Abraçando a morte em



Figura 4 - Detalhe do primeiro plano da parte esquerda da obra.

sua obra de empurrar o ser humano em direção das chamas, encontramos o diabo, representado por uma figura bestial que traz no seu estômago os diversos vícios, o que ilustra o quão frívolas são as vaidades e prazeres terrenos ante a proximidade da morte e do julgamento final.

Junto à árvore, vemos um grupo de profetas, incluindo Moisés, que aponta para as tábuas da lei, indicando que o homem perseguido pelo diabo e pela morte não guardou a lei, numa clara referência ao texto de Romanos 3.20. A posição deles junto à árvore que faz separação entre o quadro da lei e da graça, do Antigo e do Novo Testamento, indica que “todos os profetas e a lei profetizaram até João” (Mateus 11.13) e este agora aponta para Cristo. Merece destaque a grande semelhança entre o rosto de Moisés e os retratos de Lutero feitos por Cranach.

No lado direito, vemos um homem nu com as mãos unidas como que em oração. Ele tanto pode ser Adão quanto um homem comum, e tem o seu olhar direcionado por João Batista, que aponta para o Cristo na cruz, em frente, junto à tumba, como quem diz: "Eis o cordeiro de Deus que tira o pecado do Mundo". Acima, aparece o Cristo ressurreto (*Salvator Mundi*) flutuando sobre a tumba vazia e apontando o dedo para o céu em sinal de bênção.

No primeiro plano, em frente da cruz, encontramos a representação de Cristo como *Agnus Dei* (Cordeiro de Deus) que, tal como o Cristo ressurreto, carrega o estandarte da vitória sobre a morte e o diabo, aqui simbolizados pelo esqueleto e pelo monstro agonizante sob seus pés. A presença do cordeiro é muito importante para a compreensão luterana da salvação, pois representa o mistério da cruz, afinal, o mais fraco dos animais é aquele que carrega o estandarte da vitória sobre a morte. Mais uma vez, não são as obras ou a força humana, mas a ação de Deus. Isso é ressaltado pela presença dos textos de João 1.29 e 1Pedro 1.2 que aparecem na quinta coluna, e de 1 Co. 15.54b-55, 57, escrito na sexta coluna.



Figura 5 - Detalhe do primeiro plano da parte direita da obra.

Do Cristo crucificado, sai um jorro de sangue que transpassa uma pomba e atinge o homem, que o contempla com olhar devoto. Uma composição semelhante ocorre no Retábulo de Weimar e que tem uma tipologia clara: Cristo sofreu o golpe do agulhão da morte e dele sai o sangue da redenção, que atinge o ser humano pela ação do Espírito Santo, aqui simbolizado pela pomba. O homem não está em posição ativa, numa referência à teologia de Lutero sobre o pecado, afinal, o ser humano é todo pecado (*tutus homo*) e não possui a capacidade de adquirir o favor divino como apregoado pelo princípio escolástico do *meritus de congruo*.

Tanto o homem ao lado de João quanto o que está sendo perseguido pela morte e pelo diabo olham para Cristo. O primeiro olha para o Cristo ressurreto, o que difere de outras versões,

como a xilogravura que ilustrou o *Loci communes* de Philipp Melanchthon (1536) ou a versão pintada por seu filho em 1550, nas quais o homem olha para Moisés para enfatizar a esterilidade da lei, denunciando que a lei sem o Evangelho não nos é capaz de conduzir à salvação. Aqui, apesar da dramaticidade da cena, a ênfase está no anseio humano pela redenção. Em ambos os casos a simbologia é a de que, tal como os israelitas olharam para a serpente de bronze levantada no deserto e foram curados do veneno das cobras, o ser humano, ao render-se e olhar para Cristo, pode ser salvo do veneno do pecado.

### A interpretação iconológica

Sendo que nenhuma obra de arte é um fato isolado, no último nível de compreensão do método de Panofsky, deve-se levar em conta a história pessoal do pintor, sua cultura, enfim, tudo o que nos permita compreender o ambiente no qual a obra nasceu.

Embora Albrecht Dürer (1471-1528) tenha se tornado o nome mais conhecido do Renascimento da Europa Central, sendo considerado o mais classicista dos pintores alemães, foi Cranach quem introduziu no mundo “alemão” as iconografias e tipologias humanistas. Isso graças à sua oficina de pintura e gravura, a maior da Europa Central, que não apenas produzia obras com temas inovadores, mas o fazia em grandes quantidades. O ideograma dos Cranach, uma serpente alada com uma coroa sobre a cabeça e um anel de rubi na boca (ver imagem ao lado), que o pintor havia recebido de Frederico III, figurava nas mais importantes obras religiosas da reforma e serviu para distinguir as obras do ateliê dos Cranach, com seu estilo unificado ao redor de Lucas Cranach, o velho.



Figura 6: Ideograma dos Cranach.

Lucas Cranach nasceu em 1473, na cidade de Cranach, bispado de Bamberg (atual Kronach), na Bavária e foi contemporâneo de artistas como Albrecht Dürer, Tilman Riemenschneider, Hans Holbein, Baldung Grien, Matthias Grunewald e Albrecht Altdorfer. Filho do pintor Hans Müller, seu nome de batismo era Lucas Maler, mas aos 30 anos assumiu o nome artístico de Lucas Cranach, em homenagem a sua cidade natal, acrescentando a expressão *der Ältere* (o velho) quando o seu segundo filho, também chamado Lucas, seguiu a carreira do pai, tornando-se pintor. Em 1504, o príncipe eleitor da Saxônia Frederico III (1463-1525), o Sábio, desejava ter na sua corte um pintor como Cranach em substituição ao pintor veneziano Jacopo de' Barbari (1450-1516), que havia levado os ares da Itália para a pintura alemã. Em Wittenberg, Cranach desfrutou de uma vida de grande prestígio, ganhando um salário equivalente a duas vezes e meia o salário do seu antecessor, algo semelhante ao que ganhava um professor da recém fundada Universidade de Wittenberg, além de um adicional por cada obra produzida. Na universidade de Wittenberg conheceu outro expoente do renascimento, o então monge Martinho Luder<sup>10</sup>. O pintor se tornou muito próximo de Lutero, tanto que foi testemunha do casamento de Lutero com Katharina von Bora, em 1525, e se tornou padrinho dos filhos do casal. Nesse período dedicou-se aos retratos, até hoje são famosos os retratos de Lutero, Catarina von Bora e Felipe Melanchthon, além de muitas das personagens importantes do período.

<sup>10</sup> Somente em 1518 Lutero trocou sua assinatura para *Martinus Eleutherius*, numa referência à descoberta da liberdade cristã, a *eleutheria* (Cf. DREHER, M. N. *De Luder a Lutero: Uma biografia*. São Leopoldo: Sinodal, 2014. p. 23).

A parceria foi tão forte que o filho Lucas Cranach der Jüngere (o jovem) seguiu os passos do pai e elaborou muitas obras visuais fundamentais para compreender a reforma. Um exemplo é a já citada Crucifixão, cuja teologia ilustra com perfeição a teologia da Cruz de Lutero e apresenta de forma bela e didática os princípios exclusivos que norteiam a teologia cristã (*solus Christus, sola scriptura, sola gratia, sola fides*). Em 1547 o jovem Cranach pintou o painel inferior de um retábulo<sup>11</sup>, uma obra de arte formada por três ou mais painéis unidos por dobradiças, formando um conjunto de cenas com a intenção de tratar de um tema específico que era colocada atrás ou em cima do altar. Até hoje os que visitam a Igreja de Santa Maria, em Wittenberg, onde Lutero pregava com frequência, podem ver a bela obra sobre o altar. Na parte inferior do retábulo encontramos uma representação iconográfica da teologia da pregação de Lutero, que segue inspirando a igreja a compreender o caráter cristocêntrico da pregação protestante.

Ruth Lubashevsky-Amar, em seu texto *Rediscovering Lucas Cranach the Elder by Means of Light-Based Technology*, apresenta três fatores que definiram o estilo de Lucas Cranach: “a influência de seu pai, Hans, e o estilo artístico contemporâneo em Kronach; Xilogravuras sobre o Apocalipse de Dürer; e o impacto das obras que estavam sendo produzidas na região entre Regensburg e Viena por volta de 1500”<sup>12</sup>. Embora lógico, o primeiro fator é de ordem especulativa, pois não há como reconstruir o estilo presente no atelier do pai de Cranach. Nem mesmo se pode ter uma certeza sobre quais artistas de Kronach o influenciaram nesse período. Contudo, por ter sido Hans Holbein quem iniciou Cranach na pintura, fazendo dele um ajudante em seu atelier, a assimilação do estilo do pai é mais que natural, tanto quanto de artistas da região.

As quinze gravuras que compõem a série temática sobre o Apocalipse, elaborada por Dürer, com seus desenhos soltos, ricos em contrastes e com contornos bem construídos, são uma clara influência do pintor de Nuremberg sobre Cranach. A qualidade das expressões de Dürer foram assimiladas por Cranach de um modo mais extravagante, e isso se pode notar por meio das fotografias com luz infravermelha (IR), que revelaram os desenhos por baixo da camada de tinta e o estilo do pintor ao fazer



Figura 7: Albrecht Dürer. **Os quatro cavaleiros do Apocalipse**. Xilogravura. 38.8 x 29.1 cm. 1498

<sup>11</sup> A autoria do retábulo é bastante difícil de ser definida. Durante muito tempo entendia-se que Cranach der Ältere era o autor de todo o retábulo, contudo, as fotografias com luz infravermelha (IR) revelaram um estilo de *imprimatura* mais sincronizada com as camadas posteriores da pintura, o que difere do estilo do Cranach der Ältere, que era mais livre e espontâneo.

<sup>12</sup> “The influence of his father, Hans, and the contemporary artistic style in Kronach; Durer’s Apocalypse woodcuts; and the impact of the works that were being produced in the region between Regensburg and Vienna around 1500”. LUBASHEVSKY-AMAR, R. *Rediscovering Lucas Cranach the Elder by Means of Light-Based Technology*. In: LUBASHEVSKY, R.; MILANO, R. *Light in a Socio-Cultural Perspective*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017. p. 59. Tradução nossa.

a *imprimatura*<sup>13</sup>. Tais imagens revelam um “estilo espontâneo, individual, não convencional, rítmico e inimitável de Cranach”<sup>14</sup>, que só é visível quando se consegue acessar as camadas subterrâneas da obra. A partir de 1512, o ano em que Cranach adquiriu uma casa na praça do mercado, em Wittenberg, o seu estilo passou a ser mais padronizado, buscando uma maior eficiência na produção de obras de seu atelier. Nessa época o desenho da *imprimatura* relaciona-se mais diretamente com a pintura final, demonstrando que Cranach buscava uma forma de padronizar o estilo de seu atelier. A este último momento, chamou-se *estilo de wittenberg*.

Também é inegável a influência de um círculo de pintores do começo do século XVI denominado *Donauschule* ou “Escola do Danúbio”, dada a sua localização geográfica ao longo do vale do Danúbio. A característica estilística comum aos pintores identificados por esta “escola” é a valorização das paisagens, às quais era dado conteúdo simbólico. Quando analisamos a primorosa representação paisagística, compreendemos que ela foi usada para gerar uma sensação de continuidade entre os dois quadros. Essa divisão do quadro em dois caminhos pode gerar uma equivocada interpretação antinomista da obra, mas cabe notar que, embora dividida, a árvore é uma, pertencendo aos dois cenários. Como já foi apontado no primeiro nível da interpretação, o nível das montanhas ao fundo e a continuação dos arbustos do primeiro plano também evidenciam a continuidade entre os dois lados. Quando compreendemos que não há uma ruptura no quadro, podemos ler a posição de Moisés junto à árvore, apontando para as tábuas da lei, de duas formas: de um lado ele aponta para a Lei como relevadora do pecado, de outro, Moisés, como um profeta, está apontando para o outro lado da árvore, onde a salvação é encontrada. Essa interpretação comunga com a noção luterana de justiça divina, que não está baseada na noção jurídica e legalista de punição pelos pecados, fortalecida no dualismo aristotélico presente na teologia escolástica. O ser humano não está em condições de fazer o seu melhor (*facere quod in se est*), por isso a base da justiça divina está no perdão, de modo que a lei revela o pecado, mas esse só pode ser perdoado pela ação monergista de Deus, cabendo ao ser humano apenas a ação de ter fé, que para Lutero é a ação passiva de ceder (*cedere*) diante de Deus.

## Conclusão

A pintura religiosa de Cranach, em especial a obra *Gesetz und Gnade*, estava inserida num contexto em que a representação artística não deveria substituir as escrituras, mas apontar para a interpretação correta da Bíblia. Daí que Cranach tenha dedicado atenção aos textos bíblicos colocados junto à pintura e que conduzem o expectador na interpretação da imagem. Contudo, o pintor não desejou criar uma *Biblia pauperum* (Bíblia dos pobres), ou seja, um texto imagético que servisse como alternativa ao texto bíblico, tampouco criou um tratado teológico em forma de imagem, como satirizou Wilhelm Worringer<sup>15</sup>. Cranach se apropriou dos significados da fé protestante, oferecendo imagens que não apenas ilustram, mas interpretam temas fundamentais para o luteranismo, como a justificação pela graça, a relação entre fé e as escrituras e a centralidade da cruz.

---

<sup>13</sup> A *imprimatura* (Lit. aquilo que vem antes) é uma camada inicial de tinta de cor transparente ou semitransparente usada na técnica clássica italiana e flamenga. Nessa técnica de pintura as camadas vão se sobrepondo em diferentes níveis de transparência da tinta para gerar a ilusão de tridimensionalidade por meio do reflexo da luz no quadro. A *imprimatura* é a camada inicial usada para definir as zonas de contraste e sombreamento da composição.

<sup>14</sup> LUBASHEVSKY-AMAR, 2017, p. 60.

<sup>15</sup> NOBLE, 2009, p. 27.

Lutero não apenas tolerava a iconografia, mas acreditava na importância da arte para lembrar o apreciador da verdade das escrituras. Assim, Cranach estava unido a Lutero na missão de resgatar o significado simples das escrituras, de modo que a sua obra iconográfica está marcada pela noção de centralidade das escrituras (*sola scriptura*).

## REFERÊNCIAS

- Cranach Digital Archive*. Disponível em: <[www.lucascranach.org/](http://www.lucascranach.org/)>. Acesso em: 20 dez. 2018.
- DREHER, M. N. *De Luder a Lutero: uma biografia*. São Leopoldo : Sinodal, 2014.
- LUBASHEVSKY-AMAR, R. Rediscovering Lucas Cranach the Elder by Means of Light-Based Technology. In: LUBASHEVSKY, R.; MILANO, R. *Light in a Socio-Cultural Perspective*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017. p. 57-76.
- LUTERO, M. I. Breve Instrução sobre o que se deve procurar nos Evangelhos e o que esperar dele. In: LUTERO, M. *Obras Seleccionadas. Interpretação Bíblica: princípios*. São Leopoldo: Sinodal, v. 8, 2003. p. 166-176.
- NOBLE, B. *Lucas Cranach the Elder: Art and Devotion of the German Reformation*. Plymouth: UPA, 2009.
- PANOFISKY, E. Sobre o problema da descrição e interpretação do conteúdo de obras das artes plásticas. In: LICHTENSTEIN, J. (Org.) *A Pintura/textos essenciais*. São Paulo: Editora 34, v. 8, 2005. p. 83-109.
- SUMMARY of works by Lucas Cranach the Elder. *Wga Galery*. Disponível em: <<https://www.wga.hu/index1.html>>. Acesso em: 02 dez. 2018.