

# *Espaço de Representação e Representação do Espaço*

LUÍS ALBERTO CASIMIRO \*

## **Resumo**

*Na nossa Tese de Doutoramento tivemos oportunidade de demonstrar que, nas pinturas do Renascimento, existem diferenças significativas entre o espaço pictórico e o espaço real. No tema que foi objecto do nosso estudo, a Anunciação, constatámos que os pintores representam pormenores arquitectónicos, ou definem uma estrutura arquitectónica específica, com o objectivo de reforçar a mensagem iconográfica. Neste trabalho pretendemos chamar a atenção para o modo como as personagens da Anunciação e o espaço em que decorre a cena interagem mutuamente, sabendo que as figuras podem perder grande parte do seu significado se forem retiradas do espaço envolvente e este, por sua vez, ficará vazio de conteúdo, sem as personagens. Por isso, os pintores tiveram o maior cuidado na figuração do cenário arquitectónico, o qual encerra, por vezes, a chave de leitura e de interpretação das pinturas.*

## **Abstract**

*In our doctorate thesis we proved that there are some important differences between the «real» space and the way as it is represented by the painters. Among several aspects we realise that, very often, they represent small architectural details or they define a special architectural structure, to place the two principal personages of the Annunciation, with the purpose of to complete the meaning of the iconographical message. So, with this paper, we intend to call the attention to the real importance of the architectural «scenery» carefully organized by the painters and for all the small details represented in the buildings because they have, sometimes, the key of the correct interpretation of those paintings.*

---

\* Doutorado pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto no Ramo de Conhecimento em História da Arte e bolseiro de Pós-Doutoramento pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

## Introdução

O tema que aqui se desenvolve, revela-se particularmente interessante no campo da Iconografia. Com efeito, na análise iconográfica de uma pintura, o contexto espacial onde o artista situa as personagens é determinante para a compreensão da respectiva mensagem ou para o reforço da mesma. Assim, diante de uma pintura alusiva a determinado episódio, a análise detalhada do espaço e das respectivas características, deve merecer, por parte do iconógrafo, uma atenção particular, dado que, por vezes, a chave de leitura encontra-se exactamente, no ambiente geral onde se situam as personagens ou mesmo em determinados pormenores arquitectónicos, aparentemente insignificantes ou secundários.

O pintor, conhecendo as potencialidades reais do contexto espacial em que pretende representar os temas, efectua um «jogo» subtil no qual, como numa peça de teatro, o «cenário», ou seja, o espaço onde decorre a acção (espaço de representação) é adaptado e modificado em termos ópticos de forma que a representação desse mesmo espaço, ou seja, o «espaço pictórico» nem sempre corresponde, de forma coerente, a um espaço real, mas serve o interesse do artista no sentido de poder clarificar ou reforçar a mensagem que pretende transmitir. Em publicações anteriores já tivemos oportunidade de demonstrar, por exemplo, as diferenças existentes entre o «espaço pictórico» e o «espaço real» de uma determinada cena, observável quando efectuamos a projecção horizontal (ou vista superior) de uma pintura <sup>(1)</sup>. Neste trabalho, porém, procuramos salientar, sobretudo, a importância simbólica do ambiente espacial pois ele é devidamente estudado para que o artista possa dar o devido destaque à mensagem que pretende transmitir.

A importância do contexto espacial foi devidamente analisada num capítulo específico da nossa tese de doutoramento, e desse estudo exaustivo nasceu este trabalho, aqui necessariamente resumido, que pretende trazer para o conhecimento de um público mais alargado algumas das conclusões a que então chegámos. Assim se compreende o facto de estarmos a referir-nos, em particular, ao tema da Anunciação <sup>(2)</sup>.

### 1- O espaço de representação

O local escolhido pelos pintores para ter lugar o diálogo entre o Anjo anunciador e a jovem Anunciada, assume um significado muito peculiar, pois serve de encontro entre duas criaturas pertencentes a mundos diferentes, o celeste e o

---

<sup>1</sup> Veja-se, entre outras, o seguinte artigo: CASIMIRO, Luís Alberto – Da representação perspectivada à projecção horizontal: Um novo olhar sobre a pintura do Renascimento. *Artis. Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*. 5 (2006) 145-155.

<sup>2</sup> Cf. CASIMIRO, Luís Alberto – *A Anunciação do Senbor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500-1550). Análise Geométrica, Iconográfica e Significado Iconológico*. Tese de Doutoramento no Ramo de Conhecimento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras do Porto, 2004, Volume I, pp. 641-715.

humano, o que coloca, logo à partida, algumas dificuldades. Com efeito, estamos diante de representações onde as figuras e o lugar se relacionam de uma forma particular porque a Anunciação não é somente história, mas, sobretudo «lugar e tempo de um mistério» segundo a expressão de Didi-Huberman<sup>3</sup>. As personagens não são simples agentes da narração, nem o espaço mera ilustração, ambos concorrem para fazerem teologia constituindo, assim, uma unidade coerente e indissociável do episódio representado.

Para identificarem as duas personagens como seres pertencentes a universos distintos, os pintores da *Anunciação* recorrem a uma articulação dos diversos componentes do espaço de representação dando a devida importância à presença de elementos arquitectónicos simbólicos. Consequentemente, as duas figuras sofrem um tratamento diferenciado, do qual resultam obras com dissimetrias assinaláveis ao nível da distribuição espacial contribuindo, deste modo, para a existência de um dinamismo muito próprio. Na organização deste espaço, frequentemente assimétrico, não está alheio o papel atribuído às duas personagens principais, que se apresentam como dois pólos opostos: o Anjo é um agente activo que irrompe através do espaço onde se encontra a Virgem e transmite a sua mensagem, enquanto, por sua vez, Maria escuta, acolhe, reflecte e, por fim, responde, desempenhando, portanto, um papel mais passivo. Para clarificar a importância do espaço de representação e a enorme influência na leitura iconográfica, é altamente elucidativo observarmos uma pintura da *Anunciação* no seu enquadramento original e uma montagem na qual as mesmas figuras são retiradas do seu contexto embora permaneçam colocadas segundo uma relação análoga.



**Fig. 1** - *Anunciação* (porm.) Melchior Broederlam (1395-1399). Dijon, Musée des Beaux-arts

A figura 1 ilustra um pormenor do painel da *Anunciação* de Melchior Broederlam, enquanto a imagem seguinte mostra as mesmas figuras de Maria e do Anjo Gabriel isoladas do contexto original. É fácil concluir que, apesar de se tratarem dos mesmos «actores», a leitura é completamente diferente em ambas as imagens. A arquitectura



**Fig. 2** - Anjo Gabriel e a Virgem Maria isolados do contexto espacial da figura anterior

<sup>3</sup> Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges - *Fra Angélico. Dissemblance et figuration*. Paris: Flammarion, 1995, pp. 108-109.

e todo um conjunto de pormenores, constroem um espaço significativo que amplia e contextualiza o conteúdo simbólico da mensagem do que parece ser um simples encontro entre a figura da Virgem e do Anjo anunciador quando isoladas do seu contexto. Pode, portanto, dizer-se que as particularidades específicas de um local contribuem não só para situar o episódio da *Anunciação* num determinado espaço, como para assinalar a importância de cada personagem, para reforçar a simbologia e o carácter doutrinal de certos elementos construídos em função da mensagem global, ou, ainda, para definir a relação que se estabelece entre os dois intervenientes no Colóquio Angélico.



**Fig. 3.** *Anunciação*. Lorenzo di Credi, atr. (c. 1475). Paris, Musée du Louvre



**Fig. 4** - O lugar da Anunciação da figura anterior sem a presença das personagens e do atril

Porém, se realizarmos a operação em sentido inverso, ou seja, se numa representação da *Anunciação*, que tem lugar num jardim ao ar livre, como a que se ilustra na figura 3, retirarmos as duas personagens e o atril, o lugar do encontro possuirá um significado completamente diferente. O resultado obtido pode ser visto na figura 4 que nos dá a sensação de estarmos observando um pequeno jardim murado em redor de uma casa, com vistas para o monte, sem qualquer significado simbólico apreciável.

Podemos concluir que a presença de Maria e do Anjo Gabriel gera o espaço na medida em que, lhe conferem um significado específico, por exemplo, o muro circundante deixa de ser um simples limite de um espaço físico, o jardim, para fazer deste o *hortus conclusus* e, ao mesmo tempo, uma alusão ao jardim do Éden, ao Paraíso perdido para a humanidade por Eva e recuperado por Maria. Sem as figuras o espaço estaria esvaziado de conteúdo simbólico.

Se considerarmos o espaço de representação como sendo um lugar interior, seja a humilde câmara de Maria ou a sumptuosidade de um palácio renascentista, chegamos a idêntica conclusão: o ambiente escolhido, pelo artista, para enquadrar o tema da *Anunciação* reveste-se de uma riqueza simbólica quase inesgotável.

A classificação dos vários espaços onde se dá o Colóquio Angélico, encontra-se magnificamente exposta num estudo exaustivo de Lucien Rudrauf, que considera as principais variantes no que respeita aos lugares e espaços onde se registam a maior parte das representações da Anunciação. Mantendo a nomenclatura utilizada pelo autor, o seu esquema é, basicamente, o seguinte<sup>4</sup>:

A- O local do encontro entre as duas personagens pode ser:

- 1 - Um espaço indiviso,
- 2 - Um espaço compartimentado.

B - Segundo outro ponto de vista, pode ser:

- 1 - Um espaço aberto,
- 2 - Um espaço fechado,
- 3 - Um espaço parcialmente aberto.

A.1 - Quando o espaço é indiviso, seja aberto ou fechado, pode ser:

- a) De nível,
- b) Desnivelado lateralmente ou em profundidade,
- c) Articulado em «gaveta», ou seja em profundidade desigual,
- d) Fechado ou parcialmente fechado, podendo variar de amplitude

segundo as três dimensões.

A.2 - Quando o espaço é compartimentado, poderá ser:

- a) Lateralmente,
- b) Em profundidade,
- c) Em altura.

Sendo os dois compartimentos justapostos podem ocorrer as seguintes combinações:

- 1 - Os dois compartimentos são fechados,
  - a) Com amplitude igual ou sensivelmente igual,
  - b) Com amplitude desigual.
- 2 - Um compartimento fechado, o outro parcialmente aberto,
- 3 - Um compartimento fechado, o outro aberto,
- 4 - Dois compartimentos parcialmente abertos.

Se considerarmos a multiplicidade das «invenções» registadas, resultantes das possibilidades compositivas permitidas, verifica-se que estamos perante um número de variáveis praticamente impossível de ser inventariado exaustivamente.

<sup>4</sup> Cf. RUDRAUF, Lucien – *L'Annonciation. Étude d'un thème plastique et de ses variations en peinture et en sculpture*. Paris: Imprimerie Grou-Radenez, 1943, p. 24.

Deste modo, vamos equacionar o problema de uma forma mais simplificada a partir, unicamente, de três categorias na medida em que, por meio delas, é possível abranger a totalidade dos espaços de representação equacionados no estudo de Lucien Rudrauf:

- 1- Anunciação em lugares exteriores,
- 2- Anunciação em lugares interiores,
- 3- Anunciação em lugares mistos (compostos com elementos dos dois anteriores).

Na primeira categoria englobamos as pinturas onde o Colóquio Angélico decorre em espaços abertos; da segunda, fazem parte as representações que contemplam os espaços fechados, privados e domésticos (igreja, casa, quarto, etc); a última abarca as pinturas onde o espaço de representação se encontra limitado por elementos arquitectónicos que estabelecem uma compartimentação espacial de tal modo que coexiste o espaço aberto e o espaço fechado.

## 2. A representação do espaço

Não sendo possível apresentarmos, aqui, de forma exaustiva, todas as variantes estabelecidas pelo estudo de Lucien Rudrauf, optámos por desenvolver mais detalhadamente as que apresentam uma simbologia mais profunda. Todavia, em qualquer das categorias, os pintores recorrem a diversos artifícios, para efectuar uma compartimentação espacial, com o objectivo de repartir, sobre o painel, os lugares atribuídos aos principais intervenientes no episódio da Anunciação e, eventualmente, outros elementos simbólicos que possam surgir em função do espaço de representação escolhido como suporte da cena. Quer esta divisão se faça de um modo explícito ou mais subtil, as personagens, tal como os actores numa peça de teatro, são detentoras de um espaço próprio, pois o episódio da Anunciação presta-se, mais que outros temas, a esta distribuição espacial, mais acentuada, na medida em que as personagens pertencem a mundos diferentes e possuem naturezas diversificadas.

A localização e o enquadramento da Anunciação são referidos no evangelho de São Lucas mediante indicações de carácter geográfico (“uma cidade da Galileia, chamada Nazaré”); e outra referente ao espaço onde o anjo vai encontrar-se com a Virgem Maria (“ao entrar em casa dela”). Expressão vaga, que proporcionou as mais variadas interpretações, quer em termos plásticos, quer em termos literários. Neste campo, referimos, apenas duas fontes: um sermão de São Bernardo de Claraval que refere ter o Anjo encontrado Maria recolhida em oração, o que faz supor a sua permanência num espaço interior<sup>5</sup> e as *Meditationes Vitae Christi*, onde Joannes de Caulibus concretiza o lugar de encontro: a *domuncula* da Virgem<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Referimo-nos ao sermão *Em louvor da Virgem Maria*, Homilia III, 2. Cf. *OBRAS COMPLETAS de San Bernardo*. 2ª ed. Madrid: BAC, 1994, vol. II, p. 641.

<sup>6</sup> “Surgens igitur Gabriel iucundus et gaudens uoluit ab alto, et in humana specie in momento fuit coram uirgine, in thalamo domuncule sue manente.” Cf. CAVLIBVS, Iohannis de – *Meditationes Vite Christi, olim S. Bonauenturo attributae*. Turnholt: Typographi Brepols Editores Pontificii, 1997, p. 20.

A progressiva divulgação das *Meditationes* conduziu a que os pintores, a partir de finais do séc. XIV, recorressem, de modo cada vez mais frequente, à representação do quarto de Maria como contexto espacial, íntimo e privilegiado, para o encontro da jovem de Nazaré com o Anjo. Outros optaram por diferentes espaços interiores: na antecâmara, na sala, no vestíbulo, no interior de um palácio ou de uma igreja ou mesmo num espaço interior, mas indeterminado. Artistas houve que preferiram um espaço misto, semiaberto como um pórtico, o alpendre de um pátio, um claustro, uma edícula (*loggia*) onde, muitas vezes, é possível observar o interior do quarto da jovem. Por fim, a cena pode ser transportada para um lugar situado em pleno ar livre. Sobretudo nos ícones, esta opção representa Maria tendo como pano de fundo uma paisagem urbana onde se distinguem vários edifícios, entre os quais o templo, ou então encontra-se no espaço simbólico de um jardim, que, muitas vezes, está limitado por uma sebe ou um pequeno muro. Existem, ainda, pinturas onde se justapõem algumas das situações supracitadas, e outras com fundo dourado onde se regista total ausência de motivos decorativos. Salvo nesta última ocorrência, observa-se, quase sempre, a presença de elementos arquitectónicos, variando do mais simples ao mais elaborado, que efectua uma divisão ou compartimentação espacial e introduzem nova simbologia. Tais elementos, reforçados pela utilização da perspectiva, contribuem para conceber e comunicar um espaço que, muito embora convencional, se encaminha, de forma progressiva, para um espaço cada vez mais «real», no qual se penetra através da superfície da pintura.

### **Lugares interiores**

Até ao século XIII, por influência da arte bizantina, a vertente narrativa das pinturas da Anunciação permanece secundarizada, face à ideia predominante, o dogma, que tende a valorizar o conceito espiritual e, diminuir, por conseguinte, os acessórios. Quando o episódio da Anunciação se começou a libertar das influências dos apócrifos, procurou-se, então, valorizar não só o estado psicológico das personagens, mas também os objectos e acessórios, que fazem parte do ambiente envolvente, atendendo ao seu carácter simbólico. Para esta mudança, contribuiu, também, a crescente divulgação das *Meditationes Vitae Christi* de Pseudo Boaventura, que conduziu os artistas a uma crescente preocupação com o meio ambiente onde decorria a cena.

As representações da *Anunciação* que reproduzem o interior de um edifício revelam-se de uma riqueza iconográfica inesgotável, atendendo aos diversos elementos simbólicos presentes quer no que concerne à variedade dos locais considerados, quer pelo carácter íntimo dos pormenores do interior da habitação da Virgem, aspecto mais desenvolvido pelos pintores da Europa Setentrional. Nos lugares que definimos como «interiores» pretendemos enquadrar todas as representações da *Anunciação* em que as duas personagens principais, a Virgem Maria e o Anjo Gabriel, se encontram no interior de um determinado habitáculo, ainda que este possa incluir qualquer tipo de *vedutta*. Dentro desta categoria,

incluímos a representação da *Anunciação* na câmara e na antecâmara da Virgem, no vestíbulo da sua casa, na sala, no interior de uma igreja, ou de um palácio, em lugar indeterminado de uma habitação e as pinturas realizadas sobre um fundo dourado. Entre elas seleccionamos apenas uma que nos parece ser das mais significativas: a *Anunciação no interior de uma igreja*.

*Anunciação no interior de uma igreja*



**Fig. 5** – *Anunciação*. Jean Fouquet (c. 1432). Chantilly, Musée Condé

Ao seleccionarem este lugar como cenário da Anunciação, os pintores estavam longe de pretender reproduzir o verdadeiro ambiente onde decorrera a Saudação do Anjo e tinham plena consciência disso. Este anacronismo, tal como aconteceu na representação da casa de Maria, destinava-se a salientar uma determinada mensagem a qual, de outro modo seria mais difícil, quiçá impossível, de ser transmitida.

Atente-se por exemplo na carga simbólica presente numa das representações da *Anunciação*, dentro do espaço sagrado de uma igreja, a iluminura de Jean Fouquet, pintada para o Livro de Horas de Etienne Chevalier e que ilustramos na figura 5. A Virgem e o Anjo anunciador encontram-se situados à entrada do templo que permanece vazio. Gabriel, colocando um joelho

no chão, anuncia a Maria o Mistério da Encarnação. A jovem recolhida, em seu interior, junta as mãos, enquanto parece reflectir. Alinhadas ao longo das paredes estão as estátuas dos profetas, apoiadas em colunas de fuste torso e sobrepujadas pelo correspondente baldaquino.

O espaço indiviso, construído em perspectiva, de nave única, ritmada pelos tramos com vitrais e abóbada de nervuras, desemboca no altar coberto com a toalha branca, dando assim a entender que se encontra preparado para a realização da cerimónia central da fé cristã: o sacramento da Eucaristia. Na parede de fundo ergue-se, ao centro, a imagem de Moisés, sob um baldaquino ricamente decorado, com o respectivo atributo: as Tábuas da Lei. Tendo em linha de conta estes elementos, poderemos fazer a leitura simbólica deste espaço: os tempos da Antiga Lei simbolizada por Moisés e pelos profetas terminaram. A eles vai suceder Cristo, o Novo Moisés, cujo nascimento é anunciado em primeiro plano. Sobre o altar já preparado será celebrado o memorial da Paixão e Morte de Cristo, ou seja vai ser oferecido em sacrifício aquele que agora encarna pois a Encarnação tem como fim



último a Redenção<sup>7</sup>. Deste modo constatamos a riqueza da simbologia resultante do facto de ser considerado o interior de uma igreja como espaço de representação, algo que dificilmente seria alcançado por outros meios.



Fig. 6 - *Anunciação*. Barthélemy d'Eyck, atr. (c. 1442-1445)  
Aix-en-Provence, Église de Sainte Marie Madeleine

Por sua vez, a figura 6 oferece-nos uma nova imagem do episódio da Anunciação que tem lugar no interior de uma igreja. Trata-se do painel central do *Triptico da Anunciação* de Aix-en-Provence. Nesta pintura, enquanto se processa o diálogo entre o Anjo e a Virgem, decorre, em último plano, a celebração da Eucaristia. Situamo-nos perante um espaço interior muito complexo derivado da grande fragmentação espacial que se processa em profundidade e lateralmente. Para esta compartimentação concorre, uma vez

mais, a aplicação da perspectiva fortemente assinalada pela presença dos pilares e da sucessão dos arcos quebrados, torais e formeiros. O espaço deixa antever *grosso modo* duas zonas bem demarcadas: a primeira corresponde a um nartex, possivelmente tripartido, do qual se divisa, apenas, a zona lateral esquerda que alberga a figura do Anjo e outra mais alargada, correspondente ao espaço de duas naves, onde se situa a Virgem, de joelhos, diante de uma estante com um livro aberto. Não podemos deixar de anotar as diferenças que advêm do enquadramento arquitectónico: o Anjo situa-se num vão lateral, trilobado, ladeado por dois pilares encimados por figuras de duas personagens veterotestamentárias, enquanto a Virgem ocupa a zona nobre das naves. A ponta do seu manto conduz-nos, através do movimento linear dos pilares e arcos de abóbada da nave central, até ao fundo do edifício, em direcção ao altar-mor, onde se celebra a Eucaristia.

Nesta complexidade arquitectónica, impõe-se destacar um aspecto importante: o vão onde se posiciona o Anjo é delimitado por arcos de volta perfeita, enquanto os que enquadram o espaço da Virgem, no início das duas naves, são arcos apontados. Esta conjugação de arcos alusivos a épocas muito distantes no tempo, coloca, à partida, problemas de coerência entre estilos arquitectónicos diferenciados. Porém, o significado subjacente a esta gramática decorativa, mostrar-nos-á que não estamos perante uma figuração despropositada ou incoerente, mas, sim, diante de uma atitude intencional e altamente simbólica.

<sup>7</sup> Esta simbologia assinala a ligação indissociável entre o Mistério da Encarnação e o da Redenção que os pintores souberam articular e salientar pelos modos mais variados. Para aprofundar a simbologia relacionada com a representação da Anunciação no interior de uma igreja ver, entre outros, FOURNÉE, Jean - *Commentaires sur l'Iconographie de l'Annonciation*. Paris: [s.n.], 1954, pp. 7-8.

Para podermos avançar com uma explicação deveremos atender a outros motivos pictóricos aparentemente secundários, mas que nos fornecem a chave da interpretação procurada. De facto, se atendermos às imagens representadas nas estátuas colocadas sobre o capitel das duas colunas do primeiro plano, poderemos ser levados a identificá-las como figuras do profeta Isaías e Jeremias. Porém, o *Triptico da Anunciação* de Aix-en-Provence, nos volantes laterais, que se encontram dispersos por museus diferentes, possui precisamente estes dois profetas do Antigo Testamento: Isaías no lado esquerdo e Jeremias no direito, pelo que as duas estátuas, ladeando o Anjo, deverão representar, forçosamente, outras personagens.

No estudo efectuado sobre este tríptico, Yoshiaki Nishino<sup>8</sup>, interpreta as duas figuras em questão com base numa gravura do episódio da Anunciação pertencente a uma *Biblia Pauperum*<sup>9</sup>, na qual o episódio central da *Anunciação* está rodeado não só pelos profetas Isaías e Jeremias, como ainda o rei David e o profeta Ezequiel, todos eles associados com o anúncio da vinda do Messias. Assim, na opinião daquele autor, as duas estátuas colocadas sobre as colunas que demarcam o vão onde se situa o Anjo, representam as figuras do Rei David, do lado esquerdo do arco, e do profeta Ezequiel, no lado direito. O primeiro, está voltado para a paisagem exterior situada detrás do Anjo, a qual é interpretada como símbolo da aspiração da vinda do Salvador, enquanto o profeta Ezequiel se situa no limiar da «porta» de acesso ao espaço onde se encontra a Virgem, o que se enquadra com o aspecto simbólico da «porta fechada» da profecia de Ezequiel (Ez. 44, 2). Com estes dados, Yoshiaki Nishino, interpreta as incoerências arquitectónicas dos arcos como símbolo da relação entre o Antigo Testamento e o Novo Testamento, ou, ainda, da oposição entre o mundo *sub lege* e o mundo *sub gratia*. Isto é, tanto os arcos de volta perfeita, como o próprio profeta Ezequiel são identificados com o mundo sujeito à antiga lei, o tempo da velha aliança, enquanto, por sua vez, os arcos apontados e o Rei David são sinais do mundo sob influência da graça, que será alcançado pela Encarnação de Cristo anunciada pelo Anjo. Desta forma o confronto entre o AT e o NT tem uma expressão original na representação arquitectónica.

Podemos encontrar, ainda, nas palavras de São Tomás de Aquino, um reforço desta interpretação: “A Virgem pertence à Antiga Aliança pelo seu nascimento e pelo matrimónio, enquanto que pela sua maternidade e virgindade ela faz parte da Nova Aliança”<sup>10</sup>. Desta forma, o interior de uma igreja, utilizado como espaço de representação, não pretende fazer alusão a uma construção específica, mas serve de pretexto para enquadrar o Mistério da Anunciação num variado conjunto de símbolos que revelam as promessas do AT relacionadas com a vinda do Messias Salvador, bem como a sua missão Redentora.

<sup>8</sup> Cf. NISHINO, Yoshiaki – Le Triptyque de l'Annonciation d'Aix et son programme iconographique. *Artibus et Historiae*. 39 (1999) 55-71.

<sup>9</sup> Trata-se da *Biblia Pauperum* (c. 1310), existente na Biblioteca dos Augustinier-Chorherrestifts em Sankt Florian (cod. III, 207).

<sup>10</sup> Citámos a partir de NISHINO, Yoshiaki – Le Triptyque de l'Annonciation d'Aix et son programme iconographique, p. 65.

### Lugares exteriores

A partir do relato de S. Lucas, não é possível obter uma indicação clara sobre o local onde o Anjo Gabriel encontrou a jovem de Nazaré quando a ela se dirigiu. Esta situação permitiu aos pintores criar composições cujos limites eram estabelecidos, unicamente, pelos padrões culturais e religiosos de cada época e a sua própria imaginação e criatividade. Assim, entre os vários espaços de representação, utilizados pelos pintores, como cenário para as suas composições, deparamos com os *lugares exteriores*, nos quais enquadramos todas as pinturas nas quais as duas personagens estão situadas não só em pleno ar livre, como ainda quando se encontram no exterior de edifícios, em espaços delimitados por elementos arquitectónicos sem qualquer cobertura. Nesta classificação considerámos as seguintes variantes: Anunciação junto do poço/fonte; Anunciação no contexto urbano; Anunciação num jardim; Anunciação no claustro/pátio. Como exemplos referiremos a Anunciação junto do poço/fonte e a Anunciação no claustro/pátio.

#### *Anunciação junto do poço/fonte*



**Fig. 7** – *Anunciação*. Mosaico (séc. XIV). Istanbul, Kariye Djemie

Esta foi uma das representações que marcaram os primeiros tempos das pinturas bizantinas. As principais fontes literárias para esta tipologia encontram-se nos Evangelhos Apócrifos. O relato da Anunciação do Proto-Evangelho de Tiago, afirma que Maria tomou o cântaro e foi enchê-lo de água enquanto o Evangelho do Pseudo-Mateus, especifica que Maria foi encher o cântaro na fonte<sup>11</sup>. Em termos iconográficos, os artistas interpretam literalmente tais passagens e representam Maria com o cântaro na mão junto da fonte, tal como se pode observar na figura 7.

Maria é surpreendida pelo Anjo no momento em que se preparava para recolher a água com um cântaro. Esboça um gesto de surpresa e volta a cabeça para ver quem pronunciou a saudação que escutou. Como nota digna de interesse regista-se o facto de que as pinturas da *Anunciação* estarem praticamente desprovidas da presença do cântaro com excepção do caso português onde encontramos com frequência este utensílio doméstico, ao qual é atribuído, por vezes, um grande relevo na composição. Este facto parece-nos evidenciar um influxo da pintura da Igreja Oriental sobre a pintura portuguesa por vias ainda pouco clarificadas.

<sup>11</sup> Vd. *Proto-Evangelho de Tiago* XI, 1-2; *Evangelho de Pseudo-Mateus* IX, 1.

A figuração deste episódio junto à fonte, ou poço, reveste-se de um simbolismo particular<sup>12</sup>: Maria é este poço de águas vivas, *puteus aquarum viventium* de que se fala no Cântico dos Cânticos (Ct 4, 15).

### *Anunciação no claustro/pátio*



Fig. 8 – *Anunciação*. Fra Angélico (c. 1451). Firenze, Museo di San Marco

Outro espaço aberto que os artistas utilizaram para representar a *Anunciação* é o claustro ou o pátio. Trata-se, efectivamente, de um espaço ao ar livre, sem cobertura, embora possa estar cercado por muros altos ou edifícios onde, eventualmente, se inclui uma colonata ou parte de um jardim. Esta opção foi utilizada, de preferência, na pintura italiana, da qual apresentamos um exemplo na figura 8.

Nestes casos, o artista enquadra a cena num contexto arquitectónico, aproveitando o ensejo para exemplificar a utilização correcta das leis da perspectiva linear. Toda a arquitectura,

dos embasamentos aos entablamentos, passando pelas colunas e colunelos, arcos, pavimentos, superfícies murárias, com os respectivos vãos de portas e janelas, contribuem para a organização do espaço, que se abre lateralmente ou em profundidade, para a separação das personagens, atribuindo-lhes um lugar bem assinalado, como também definem o ponto de fuga das linhas perspécticas e conduzem o olhar para um elemento iconográfico altamente simbólico: a porta ou o arco que dá para o exterior.

Ao introduzir o pátio, ou o claustro, nas pinturas da *Anunciação*, os pintores, pretendem, naturalmente, revestir o lugar onde decorre o Colóquio Angélico de um simbolismo específico, associado àquele elemento arquitectónico ao qual era dado tanta importância nas construções monásticas medievais. Com efeito, o claustro é concebido como um «microcosmos», ou seja, um espaço sacralizado. Trata-se de um «centro sagrado», lugar apropriado para a comunicação entre a terra e o céu, para a contemplação e do qual também não se pode afastar a noção de jardim e, por inerência, o jardim do Paraíso<sup>(13)</sup>. Por sua vez, a planta quadrangular

<sup>12</sup> O tema da «água viva» surge, assim, associado ao poço/fonte. Cf. MUJZ, Maria Giovanna – L'Iconografia dell'Annunciazione. *Theotokos*. IV: 2 (1996) 484.

<sup>13</sup> Cf. REVILLA, Federico – *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 103.

remete para a cidade santa, a Jerusalém Celeste, de que fala o livro do Apocalipse no capítulo XXI, a qual está prometida para o fim dos tempos<sup>14</sup>.

Deste modo, os pintores voltam a estabelecer uma relação simbólica entre o início da Redenção, que tem lugar com o Mistério da Anunciação-Encarnação, com os frutos da Obra da Salvação: o regresso ao Paraíso e à felicidade vivida no Jardim do Éden.

### **Lugares mistos**

Consideramos incluídas nesta categoria as representações da *Anunciação* onde se verifica, em simultâneo, a presença das características dos dois lugares anteriormente analisados. Ou seja, deparamos com a existência de um espaço ao ar livre, no qual, por norma, se encontra o Anjo, e de uma área situada no interior da habitação, ou na galeria da entrada, uma zona coberta, quase sempre delimitada por colunas que qualificamos como lugar interior, habitualmente destinado à Virgem. Como variante, pode dar-se o caso dos dois protagonistas se encontrarem no mesmo espaço interior, continuando, porém, a verificar-se a existência de outro lugar exterior, cada um deles demarcado por elementos arquitectónicos, como acontece, por exemplo, em algumas pinturas de Fra Angelico. Deste modo, continua a manter-se válida a definição dada para este tipo de representações: a existência de um espaço ao ar livre e outro no interior ou, pelo menos, com cobertura.

Nesta classificação incluímos os seguintes lugares mistos: a *loggia*, o compartimento da entrada da habitação, a *domuncula* (ou edícula), o alpendre, o pórtico e o portal (de um templo ou palácio). Para realizar uma análise mais desenvolvida seleccionámos o caso da Anunciação na *loggia* e a Anunciação no portal.

Tratando-se de um espaço sempre fraccionado, pelo menos em duas grandes zonas, existe um novo aspecto não só compositivo, mas também simbólico, resultante desta compartimentação espacial: a relação exterior-interior que, pelas suas próprias características, incorpora um significado associado ao carácter transcendental do encontro entre duas criaturas de mundos distintos. Além dos diversos elementos já analisados e que contribuem para demarcar a necessária separação entre o Anjo e a Virgem, temos uma nova forma de relacionar os dois intervenientes, através de uma equação dicotómica que funciona como dois pólos de um sistema de forças, que teremos oportunidade de analisar.

#### *Anunciação na «loggia»*

Na pintura italiana esta galeria coberta, situada diante da casa de Maria de Nazaré, delimitada por muros, pilares ou colunas, e aberta pelo menos por um lado, recolheu a preferência de muitos pintores desde os alvares do Renascimento. Uma das pinturas que assinala claramente esta tipologia é o fresco de Spinello

<sup>14</sup> Cf. SEBASTIÁN, Santiago – *Mensaje Simbólico del Arte Medieval*. Córdoba: Ediciones Escudero, 1978, pp. 294-295.



**Fig. 9** - *Anunciação*. Spinello Aretino (c. 1390-1400). Arezzo, San Francesco

Aretino ilustrado na figura 9. O espaço é fraccionado lateralmente, mais que em profundidade, e nele a Virgem está situada numa área bastante restrita. A arquitectura representada nesta obra pictórica é responsável pela compartimentação espacial, embora facilmente se conclua que se trata de uma arquitectura imaginária, pois não corresponde a nenhum edifício concreto. Contudo, este exemplo escolhido para ilustrar a *loggia* como «espaço de representação», tem como finalidade chamar a atenção para um aspecto presente nestas arquitecturas e

que merece um destaque particular devido ao seu carácter simbólico. A galeria construída de forma mais simples ou mais complexa, na qual os pintores posicionam Maria, tem uma configuração que muito se aproxima de um baldaquino. Esta estrutura está associada, inseparavelmente, à noção de altar, quer em termos formais quer em termos simbólicos. Isto não significa que o pintor procure estabelecer uma relação com qualquer igreja pois trata-se, sem dúvida, da casa de Maria, mas constata-se que, por meio deste simbolismo arquitectónico, se alude à Encarnação do Verbo Divino<sup>15</sup>. A presença do baldaquino no momento em que é pronunciada a fórmula de aceitação pela qual Maria concebe Jesus, significa que, tal como aquele elemento arquitectónico delimita o espaço sagrado e protege o altar onde, durante a celebração eucarística, pela consagração, Cristo se torna presente, também aqui a *loggia*, em forma de baldaquino, envolve o «altar» que é a Virgem, no seio da qual se torna presente, de forma real, o Filho de Deus. Existe, portanto, um forte simbolismo associado à presença deste elemento arquitectónico nas pinturas da Anunciação.



**Fig. 10** - *Anunciação*. Fra Angélico (c. 1449-1450). Firenze, Museo di San Marco

Uma *loggia* de características um pouco diferentes é expressa no fresco de Fra Angélico do Convento de São Marcos, Florença, que ilustramos na figura 10. Nesta pintura, quer o Anjo quer a Virgem encontram-se no mesmo espaço e sob a mesma cobertura, ao invés do verificado até ao momento. Esta é uma fórmula compositiva muito utilizada pelo frade dominicano, nomeadamente, nas pinturas da *Anunciação* que se encon-

<sup>15</sup> Cf. MUJZ, Maria Giovanna – L'Iconografia dell'Annunciazione, p. 497.

tram hoje em Madrid, em Cortona e em San Giovanni Valdarno. Nestes casos, o pintor apresenta sempre uma parte do espaço pictórico ocupada por um jardim, portanto um espaço aberto e ao ar livre, enquanto a cena do Colóquio Angélico decorre numa galeria coberta que envolve as duas personagens, o espaço «interior». Assim, estamos perante de um espaço fraccionado em profundidade por meio das colunas, arcos e tramos, mas também pela sebe do jardim e pela parede fundeira na qual se rasga a abertura para o interior da habitação da Virgem. Por outro lado, a compartimentação espacial processa-se transversalmente por meio dos mesmos elementos arquitectónicos. É nítido o ritmo ternário na parede lateral, enquanto na de primeiro plano, está apenas subentendido pois não se representa na totalidade o terceiro arco situado mais à direita. Simbolicamente, a figuração destes três arcos alude à Santíssima Trindade, presente, mas escondida. Esta divisão tripartida coloca efectivamente Maria como elemento nuclear da composição, pois não só se encontra situada no centro do espaço que lhe está destinado, como, por sua vez, está colocada sob o arco central dos três que compõem a parede frontal. Todavia, o espaço onde Maria se situa é mais reduzido que o do Anjo devido ao avanço da construção efectuado com a finalidade de nele se abrir a porta de acesso ao interior da habitação.

Apesar dos dois «actores» se encontrarem situados na mesma área e, de forma pouco comum, o Anjo ter «invadido» o espaço reservado a Maria, continua a ser estabelecida a necessária separação entre os dois protagonistas, não em termos «reais», mas em termos pictóricos, devido à presença da coluna pintada entre ambos, a qual, no espaço real não contribuiria para a respectiva separação. Esta disposição das personagens vem alterar a relação exterior-interior mantida até ao momento uma vez que o Anjo se encontra no mesmo espaço físico de Maria, um espaço «interior». Por outro lado, a representação do exterior ilustra um jardim com a respectiva sebe, numa alusão ao jardim fechado referido no Cântico dos Cânticos, enquanto o arvoredo, figurado em último plano, pretende simbolizar o Jardim do Paraíso, presente, também, noutras obras do frade pintor, alusivas ao mesmo tema. Nesta composição Fra Angelico emprega na mesma arquitectura os dois tipos de arcos a que já aludimos: o arco de volta perfeita e o arco quebrado, característica que, em nossa opinião, se reveste de idêntico significado ao já referido.

#### *Anunciação num portal*

Concluimos a análise dos lugares mistos considerando esta última categoria, caracterizada pela presença de um portal que, associado à distância existente entre Gabriel e Maria, estabelece a necessária separação entre dos dois intervenientes. Em nossa opinião, trata-se de um espaço misto na medida em que associa as categorias de exterior e interior: o Anjo posiciona-se no lado de fora, enquanto Maria se coloca sob o portal, no limiar de um espaço interior, ainda que este seja mais subentendido que visualizado. O edifício em questão poderá ser um templo ou a própria habitação de Maria.



**Fig. 11** – *Anunciação*. Taddeo Gaddi (1340). Fiesole, Museo Bandini

Na pintura de Taddeo Gaddi (figura 11), deparamos com um espaço de representação formado por um portal não já de um templo, mas do que se supõe ser a habitação de Maria. Assim, verificamos que o artista ainda não se libertou, totalmente, da figuração do assento da Virgem que continua a ser representado de modo semelhante a um trono, integrado na arquitectura, à maneira das composições bizantinas ou executadas sob a sua influência. Nesta composição, o espaço representado encontra-se simplificado pela adopção do fundo dourado como preenchimento do último plano. Contudo, a imponente construção arquitectónica correspondente ao portal de entrada, no qual se integra o trono da Virgem, estabelece a separação entre as duas personagens e coloca, novamente, a figura de Maria numa posição mais elevada e sob uma cobertura, à semelhança do que sucedia na pintura anterior. No entanto, nos dois casos a relação dialéctica entre os protagonistas estabelece-se de modo diverso, atendendo às posições relativas de Gabriel e da Virgem pois Taddeo Gaddi, situa a Virgem num plano mais elevado em relação ao do Anjo que se ajoelha à sua frente. Com este procedimento, o pintor, de certo modo, inverte a relação entre Gabriel e Maria, não só em termos de composição, mas, também, no que se refere à importância hierárquica atribuída a cada um dos intervenientes do Colóquio Angélico.

Importa chamar a atenção para um elemento sempre presente em todas as pinturas desta categoria: a porta, a qual, sobretudo no caso de se tratar de um templo, assume um significado muito particular. De facto, se a porta pode ser interpretada como um símbolo da virgindade de Maria, atendendo ao sentido da *porta clausa* do livro do profeta Ezequiel (Ez 44, 2), também pode revestir-se de um significado mais profundo, pois, sendo o templo uma representação do Corpo de Cristo e imagem da «Jerusalém celeste», a porta é símbolo de Cristo que afirmou sobre si próprio «Eu sou a porta» (Jo 10, 7-9). É por este Cristo-Porta que é necessário passar para aceder ao Paraíso<sup>16</sup>. Maria encontra-se no limiar dessa porta: sinal claro do seu papel de colaboradora na missão redentora de seu Filho. Por outro lado, o portal do templo efectua a concatenação de dois símbolos: o da «porta» e o de «nicho» que em si é uma figura do «Santo dos Santos», o lugar da epifania divina<sup>17</sup>. Uma vez mais, estando a Mãe de Jesus posicionada sob esse

<sup>16</sup> Cf. HANI, Jean – *O simbolismo do templo cristão*. Lisboa: Edições 70, 1998, pp.78-79; BURCKHARDT, Titus – *Príncipes et méthodes de l'art sacré*. Paris: Éditions Dervy, 1995, pp. 107-139.

<sup>17</sup> Cf. BURCKHARDT, Titus – *Príncipes et méthodes de l'art sacré*, pp. 107-108



lugar privilegiado, se mostra como, efectivamente, nela e por ela se manifesta a verdadeira presença de Deus, em seu Filho e, por isso, a Virgem torna-se «Templo», «Arca da Aliança», «Santo dos Santos», espaços sagrados que assinalam a presença divina não já de forma simbólica, como sucedia no AT, mas de forma real, pela Encarnação do Verbo Divino no seio de Maria.

### **Conclusão**

Nesta síntese sobre a enorme variedade dos espaços de representação e o modo como os pintores o representam quisemos salientar o facto dos artistas não se limitarem a representar os dois intervenientes do Colóquio Angélico de forma independente do contexto envolvente. Pelo contrário, o cuidado demonstrado na figuração do Arcanjo Anunciador e da Virgem Maria é idêntico ao que é colocado na representação da arquitectura e de todo o espaço envolvente na medida em que este «cenário» contribui para um reforço da mensagem iconográfica. Assim, podemos verificar que, numa única pintura, deparamos com verdadeiros tratados teológicos tal é a intensidade e o número de elementos simbólicos presentes. O iconógrafo, deve, pois, permanecer atento aos pormenores do espaço de representação e à forma como os pintores realizam a representação desse mesmo espaço que, muitas vezes, fornecem os elementos chave para efectuar, de forma mais profunda, a leitura iconográfica de uma pintura.

### **BIBLIOGRAFIA**

BURCKHARDT, Titus – *Príncipes et méthodes de l'art sacré*. Paris: Éd. Dervy, 1995.

CAVLIBVS, Iohannis de – *Meditationes Vite Christi, olim S. Bonauenturo attributae*. Turnholti: Typographi Brepols Editores Pontificii, 1997.

CASIMIRO, Luís Alberto – *A Anunciação do Senbor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500-1550). Análise Geométrica, Iconográfica e Significado Iconológico*. Tese de Doutoramento no Ramo de Conhecimento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras do Porto, 2004. Texto policopiado, Vol. I.

DIDI-HUBERMAN, Georges – *Fra Angélico. Dissemblance et figuration*. Paris: Flammarion, 1995.

FOURNÉE, Jean – *Commentaires sur l'Iconographie de l'Annonciation*. Paris: [s.n.], 1954.

HANI, Jean – *O simbolismo do templo cristão*. Lisboa: Edições 70, 1998.

MUJZ, Maria Giovanna – *L'Iconografia dell'Annunciazione. Theotokos*. IV: 2 (1996)

NISHINO, Yoshiaki – *Le Triptyque de l'Annonciation d'Aix et son programme iconographique. Artibus et Historiae*. 39 (1999).

*OBRAS COMPLETAS de San Bernardo*. 2ª ed. Madrid: BAC, 1994, vol. II.

REVILLA, Federico – *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra, 1995.

RUDRAUF, Lucien – *L'Annonciation. Étude d'un thème plastique et de ses variations en peinture et en sculpture*. Paris: Imprimerie Grou-Radenez, 1943.

SANTOS OTERO, Aurelio – *Los Evangelios Apócrifos*. Décima edición. Madrid: BAC, 1999.

SEBASTIÁN, Santiago – *Mensaje Simbólico del Arte Medieval*. Córdoba: Ediciones Escudero, 1978.