

Iconografia da Anunciação: símbolos e atributos

Luís Alberto Esteves CASIMIRO^{1*}

RESUMO

Os elementos simbólicos que integram as pinturas da Anunciação, e que não correspondem a prefigurações ou temas bíblicos, são muito diversos e constituem elementos fundamentais para compreender o significado da mensagem subjacente. A presença destes elementos iconográficos transforma algumas pinturas em «verdadeiros tratados de teologia» e deverá ser compreendida no contexto da época em que foram utilizados. Neste artigo, que se baseia na investigação realizada no âmbito da nossa Tese de Doutoramento, tentamos esclarecer o significado de alguns dos símbolos e atributos mais significativos das pinturas da Anunciação, o que permitirá, não somente compreender melhor tais pinturas, como, também, evidenciar que, por parte dos artistas ou dos respectivos comitentes, havia um profundo conhecimento teológico e das fontes literárias, entre as quais salientamos os Evangelhos Apócrifos.

ABSTRACT

The symbolic elements that integrates the paintings of the Annunciation, and that do not correspond to biblical subjects, are very important for understand the meaning of the underlying message. The presence of these iconographic elements transforms some paintings in "true treated of theology" and should be understood in the context of the epoch in that were utilized. In this paper we intent clarify the meaning of the most important symbols and attributes of the paintings of the Annunciation, what will permit, not only better understand such paintings, as, also, patent the deep theological knowledge and the knowledge of literary sources, namely the Apocryphal Gospels.

^{1*} Professor Auxiliar convidado do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Açafate

A figuração do açafate constitui uma remanescência dos Evangelhos Apócrifos que apresentam Maria ocupada na confecção do véu do Templo de Jerusalém, tarefa que lhe fora entregue pelos sacerdotes depois de tirarem sortes entre as diversas donzelas². Parece-nos, todavia, poder alargar o simbolismo deste objecto a outros campos. Efectivamente, pensamos ver neste utensílio uma forma de salientar Maria como a dona de casa atenta e a esposa diligente de que fala o livro dos Provérbios (Pr 31, 10-28), ocupada em trabalhos vulgares da vida do quotidiano, tipicamente femininos, mostrando

que a jovem de Nazaré escolhida por Deus para acolher o Verbo Divino no seu seio era uma mulher igual às mulheres do seu tempo e, portanto, conhecedora das tarefas femininas, tal como nos relatam os Apócrifos do Novo Testamento.

Com efeito, sabemos, pelos Evangelhos Apócrifos que a Virgem aos três anos de idade foi entregue pelos seus pais, Joaquim e Ana, para ser educada no Templo cumprindo, assim, uma promessa feita antes do nascimento da jovem. Juntamente com outras donzelas, Maria recebe uma educação esmerada que incluiria, naturalmente, uma aprendizagem nas tarefas consideradas, então, próprias da mulher, como era todo o trabalho de labores. Assim, não existindo muitas pinturas que apresentem uma alusão explícita à educação da Virgem no Templo, a figuração do açafate, e dos restantes acessórios, podem ser utilizados simplesmente como uma referência a estes trabalhos femininos que exaltam o valor da mulher e valorizam as suas qualidades.

Açucena

Desde as mais remotas origens que as primeiras civilizações desenvolvidas junto aos grandes rios utilizam o simbolismo floral para exprimir conceitos abstractos inerentes à própria essência da flor como beleza, fragilidade, brevidade, perfeição e renovação³.

Os textos veterotestamentários utilizam, com frequência, este simbolismo das flores, para expressar determinadas realidades associadas às contingências da vida humana. Também o Cristianismo, desde os seus primórdios, dando continuidade à tradição do povo bíblico, faz uso das flores para dar expressão a novos conceitos relacionados



Fig. 1. *Labores da Virgem no Templo*, Mestre desconhecido (séc. XVI) Barcelona

² Cf. *Proto-Evangelho de Tiago* XI,1; *Evangelho de Pseudo-Mateus* IX, 2.

³ Cf. MARIA QUIÑONES, Ana – *El simbolismo vegetal en el arte medieval*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1995, p. 21.

com as suas crenças. Isto mesmo pode ser visto tanto nos textos patrísticos como nas primeiras manifestações da arte paleocristã na qual se percebe a força do simbolismo do mundo vegetal que vai atribuindo, a símbolos antigos, novos significados ou criando outros que vão perdurando ou desaparecendo ao longo dos séculos. Um dos que se conservou é, precisamente, o da açucena.

Trata-se da espécie designada, em botânica, por «*lilium candidum*», originária do Oriente, pertencente à família das liliáceas e conhecida popularmente por «Lírio-de-São-José», atendendo, sem dúvida, ao relato do *Livro sobre a Natividade de Maria*, apócrifo que descreve o fenómeno da vara florida de José, ocorrido quando se procurou encontrar um homem da casa de David para receber Maria a partir do momento em que ela não poderia continuar a permanecer no Templo de Jerusalém⁴. Apesar de serem, muitas vezes, utilizados como sinónimos, é necessário referir que a açucena e o lírio são flores diferentes. No caso das pinturas portuguesas da Anunciação, apenas são representadas açucenas.

A presença desta flor pode ser entendida, não só, como uma alusão à Primavera, tempo privilegiado de flores, dado que no calendário juliano, tinha início no dia 25 de Março, dia em que ocorreu a Anunciação, como ainda ao nome de Nazaré (que para S. Bernardo significa «flor»), mas sobretudo, diz respeito à própria Virgem Maria para indicar que Cristo nascerá de uma Virgem. Por isso, são raras as pinturas em que falta a açucena, seja numa jarra ou nas mãos do Anjo Gabriel, como símbolo da eleição de Maria, de pureza, inocência, virgindade e castidade⁵. No caso de se tratar de um ramo onde se destacam três flores abertas é feito, mediante este símbolo, uma alusão à tríplice virgindade de Maria (*ante partum, in partu e post partum*) a que se refere São João Damasceno⁶.

Importa considerar, ainda, um novo significado que apresenta uma visão diferente e complementar de tudo quanto já foi referido e embora se aplique directamente a Maria particularmente neste momento da Anunciação nunca antes fora referido: a açucena simboliza o abandono à vontade de Deus, à Providência Divina que provê às necessidades dos seus eleitos: como refere uma parábola de Cristo: “Olhai como crescem os lírios do campo: não trabalham nem fiam! Pois Eu vos digo: nem Salomão em toda a sua magnificência se vestiu como qualquer deles” (Mt 6, 28-29). Apenas contando com a Providência Divina, o lírio apresenta-se melhor vestido que Salomão em todo o seu esplendor. Por extensão, também a açucena, simboliza o abandono místico à vontade de Deus⁷.

Baldaqüino

A figuração do baldaqüino nas pinturas da Anunciação, nomeadamente, nas pinturas portuguesas, assume um especial significado quando se encontra disposto sobre a

⁴ Cf. *Livro sobre a Natividade de Maria* VII, 4. O florescimento da vara de José, está devidamente desenvolvido em MACEDO, António de Sousa – *Eva e Ave*. Lisboa: [s.n.], 1676, Parte II, Capítulo XXII, pp.376-377.

⁵ Cf. FERGUSON, George – *Signs & Symbols in Christian Art*. New York: Oxford University Press, 1961, pp. 33-34.

⁶ Cf. *Homilia sobre a Natividade de Maria*, 5.

⁷ Cf. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1999, p. 652.



Fig. 2. *Anunciação*, Garcia Fernandes (c. 1525-1530)
Setúbal, colecção particular

figura de Maria (fig. 2). Este elemento arquitectónico que, habitualmente surge associado ao altar, de modo a identificar e demarcar um espaço sagrado é representado quer sobre o leito da Virgem Maria, quer, como referimos, sobre a sua própria figura. Sendo Maria verdadeiro tabernáculo, onde habita o Filho de Deus, após a Encarnação, não podemos deixar de estabelecer um paralelismo entre a presença de Cristo no seio de sua Mãe, o altar, o baldaquino e o dossel. Assim, remetemos a análise do significado mais aprofundado deste elemento para a entrada referente ao dossel.

Cântaro

A ligação, estabelecida entre este utensílio doméstico e as pinturas da Anunciação, lança raízes nos Evangelhos Apócrifos que relatam o acontecimento apresentando o Colóquio Angélico dividido em duas partes. Nestes textos, o primeiro contacto do Anjo Gabriel com Maria ocorre quando esta se dirige para a fonte buscar água. No Proto-Evangelho de Tiago XI, 1, diz-se expressamente que Maria pegou no cântaro e foi enchê-lo de água. Por seu

lado, o Evangelho de Pseudo Mateus IX, 1, afirma: “*No dia seguinte, enquanto Maria se encontrava junto à fonte enchendo o cântaro com água, apareceu-lhe o anjo de Deus [...]*”. Por fim, o Evangelho Arménio da Infância V, 1, refere “*[...] Maria tomou o seu cântaro e foi à fonte em busca de água.*” A Igreja Oriental, mais influenciada por estas fontes apócrifas, cedo representou Maria junto da fonte ou do poço segurando na mão um cântaro, quando surge o Anjo Anunciador (fig. 3).

Todavia, a figuração do cântaro não teve continuidade na pintura do Norte da Europa, e na Itália, e também não conhecemos representações da Anunciação na pintura francesa e espanhola da primeira metade da centúria de Quinhentos, onde esteja representado o cântaro (pequenos recipientes sim) com a importância e o lugar de destaque que possui na pintura portuguesa, onde são frequentes as representações daquele Mistério no qual se vislumbra a presença, mais ou menos discreta, deste utensílio tipicamente nacional.

Além de revelar a influência exercida pela arte bizantina sobre a pintura portuguesa da época considerada, ainda que por vias desconhecidas, o cântaro relaciona-se com o tema da água, que encontra particular impacto nas pinturas da Anunciação seja para aludir à fonte selada, ou ao poço de águas vivas a que se refere o Cântico dos Cânticos (Ct 4, 12, 15) e que a Igreja aplica a Maria. Para Federico Revilla, o cântaro, como outras vasilhas antropomórficas, são um atributo da mulher pela sua vinculação com a água, chegando por isso a representar a Grande Mãe (receptáculo da vida)⁸. Este significado pode estar associado ao cântaro das pinturas da Anunciação, atendendo não só aos aspectos mencionados, mas, também, pela alusão a um dos quatro elementos, a água interpretada sempre como fonte de vida e de regeneração.



Fig. 3. *Anunciação na fonte/poço*, Toroslav (início séc. XIV) Recklinghausen, Palácio dos Ícones

Castiçal/Vela

Nas pinturas portuguesas da Anunciação estes acessórios surgem sempre associados, por isso serão analisados em conjunto porque, efectivamente, se completam (fig. 5). O castiçal, destina-se a conter a vela, neste sentido pode ser interpretado como símbolo da Virgem Maria que transporta no seu seio o Filho de Deus⁹. Por sua vez, a vela encontra-se representada segundo uma de três variantes: pode estar acesa, apagada ou ainda fumegante, com o pavio incandescente, e libertando uma coluna de fumo



Fig. 4. *Virgem da Anunciação*, Mestre da Lourinhã (c. 1520-1525) Cascais, igreja matriz

dando a indicação que acabou de ser apagada. A interpretação de cada uma destas situações varia atendendo ao contexto geral da pintura e a outros elementos simbólicos. Estamos, pois, perante um objecto polissémico que necessita de ser tratado com muito cuidado, de modo a prevenirmos contra a falácia do dicionário referida por Ernst

⁸ Cf. REVILLA, Federico – *Diccionario de Iconografía y Simbología*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995, p. 83.

⁹ Cf. *L'ANNONCIATION de la Renaissance à nos jours*. Entrada: *Chandelle/Bougie*.

Gombrich¹⁰. Com efeito, a vela pode ser interpretada como uma alegoria da fé e, neste caso, poderíamos ver nela uma alusão à firmeza da fé de Maria que, como Abraão, confia na Palavra de Deus e se dispõe a fazer incondicionalmente a sua vontade¹¹. Estando acesa pode simbolizar a oração de Maria, mas ser, também, expressão da presença de Cristo Redentor que triunfa sobre a morte e sinal da sua divindade¹².

Resta-nos referir o caso em que a vela acaba de ser apagada e apresenta o pavio incandescente. Não havendo estudos efectuados a este respeito avançamos com algumas hipóteses. Será que tal representação corresponderá a um forma de materializar o «sopro» de Deus, que actua sobre Maria dando origem a uma Nova Criação, a uma vida nova como aconteceu no início dos tempos quando o mesmo sopro insuflou vida em Adão? Teria sido este sopro que apagou a vela? Ou existirá uma alusão à profecia de Isaías que ao referir-se ao Servo de Javé o apresenta dizendo: “Eis o meu servo, que Eu amparo, o meu eleito que Eu preferi. Fiz repousar sobre ele o meu espírito para que leve às nações a verdadeira justiça. Ele não gritará, não levantará a voz, não clamará nas ruas. Não quebrará a cana rachada, não apagará a mecha que ainda fumega.” (Is 42, 1-3).

Este «Servo de Javé» é identificado no Novo Testamento com o próprio Jesus Cristo. Por isso, poderá ter existido uma intenção clara de mostrar que aquele cujo nascimento é anunciado pelo Anjo Gabriel, não é outro senão o Servo eleito, sobre quem repousa o Espírito de Deus, ou seja, o seu próprio Filho.

Por outro lado, Guilherme Durando, (c. 1230-1296), bispo de Mende, apresenta um significado que pode ser transposto para o contexto da pintura da Anunciação. Refere ele que as virgens levavam velas acesas, segundo um costume antigo e precisado pelo Pontifical Romano na Idade Média, para demonstrar a sua semelhança com as virgens prudentes do Evangelho que permanecem vigilantes com a candeia sempre acesa prontas para receber o Esposo que pode chegar a qualquer momento. Maria é a Esposa, vigilante e prudente que mantém viva a chama acesa aguardando a vinda do seu Esposo, que está prestes a chegar. Assim se salienta a sabedoria e a prudência de Maria¹³.

Cetro

O facto do Anjo Gabriel ser portador de um cetro tem, em nossa opinião, as suas origens primitivas no Livro dos Juízes, onde se faz referência ao bastão transportado pelo anjo que anuncia a missão a Gedeão. De facto, após ser relatada a vocação deste guerreiro, o escritor sagrado conclui com um sinal prodigioso realizado pelo anjo: “O anjo do Senhor estendeu a extremidade do bastão que tinha na mão e tocou na carne e nos pães ázimos; saiu fogo da rocha e devorou a carne e os pães ázimos” (Jz

¹⁰ Gombrich refere que, tal como as palavras, o significado das imagens não pode ser utilizado de forma desenquadrada do contexto. Cf. GOMBRICH, Ernst – *Imágenes simbólicas*. Madrid: Alianza Editorial, 1983, pp. 23-24.

¹¹ Cf. CANTÓ RUBIO, Juan – *Símbolos del arte Cristiano*. Salamanca: Univers. Pontificia de Salamanca, 1985, p. 224.

¹² Cf. MONREAL Y TEJADA, Luis – *Iconografía del Cristianismo*. Barcelona: El Alcantilado, 2000, p. 467.

¹³ Cf. *L'ANNONCIATION de la Renaissance à nos jours*. Entrada: *Chandelle/Bougie*.

6, 21). Neste caso, tal como a vara de Moisés, o bastão é símbolo do poder de Deus. Sensivelmente, até ao século XIII, era o atributo mais frequente do mensageiro divino nas pinturas da Anunciação¹⁴. Depois desta data, o Anjo Anunciador, sobretudo na arte italiana, passou a transportar na mão um ramo de açucenas que, por vezes, se vê substituído pelo ceptro.

Ao longo dos séculos, o bastão recebeu diversos tipos de ornamentação que variam segundo a imaginação, a capacidade técnica do pintor e a época, situação esta que leva os artistas portugueses, por exemplo, a transpor para o ceptro a arte da ourivesaria (fig. 5).

Mais do que um simples mensageiro, Gabriel é o embaixador do Altíssimo. A palavra que pronuncia é a palavra de Deus, por isso, com alguma frequência, é figurado esboçando o gesto do orador. O ceptro que o Anjo leva na mão, como os arautos dos tempos passados é não só o símbolo da sua missão de embaixador de Deus junto de Maria, mas revela o poder e a autoridade de que se encontra revestido.

Por vezes os pintores servem-se do ceptro como forma de reforçar o significado da mensagem de que o Anjo é portador. Por isso, deparemos com ceptros rematados com uma pequena figura de vulto representando o rei David, ou com uma esfera, símbolo do poder soberano de Deus, com a figuração mais ou menos trabalhada artisticamente de uma flor-de-lis e, neste caso constitui uma remanescência do ramo de açucenas que outrora era portador. Noutros casos assistimos a um remate acastelado com pesadas estruturas douradas construídas à semelhança das arquitecturas góticas, fazendo recordar os esmerados trabalhos de ourivesaria que pela mesma época eram mandados construir para uso nas celebrações litúrgicas. Outras vezes são rematados por uma simples pedra preciosa, ou então por uma cruz, evocando a do Cálvário onde Cristo haveria de entregar a sua vida, constituindo, neste caso, uma forma clara de efectuar a ligação entre os dois momentos indissociáveis da Redenção de Cristo: a Encarnação e a Redenção.



Fig. 5. *Anunciação*, Gregório Lopes (c. 1531-1540) Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga

¹⁴ Cf. LÉPICIER, Augustin-Marie – *L'Annonciation. Essai d'Iconographie Mariale*. [S.l.] Éd. Servites, 1943, p. 11.

Concha (arquitectura)

O tímpano aconcheado que serve de elemento decorativo do frontão existente no portal de entrada da câmara da Virgem (fig. 5), coloca-nos perante um exemplo claro do que deve ser uma interpretação prudente dos símbolos presentes numa pintura. Com efeito, a utilização da vieira não é exclusiva dos painéis da Anunciação, pois surge associado às mais variadas manifestações artísticas e aos mais diversos temas. Assim, teremos de colocar, em primeiro lugar, a hipótese de se tratar, simplesmente, de uma forma decorativa utilizada em diferentes manifestações artísticas sem possuir, portanto, um significado especialmente adaptado ao tema da Anunciação.

Apesar de tudo, em nome do rigor científico que deve presidir à investigação, não devemos excluir a possibilidade de ter sido utilizada a vieira com um carácter simbólico associado à Anunciação, razão pela qual apresentamos a nossa interpretação deste símbolo. Tratando-se de um elemento associado à água, é necessário ser enquadrado no âmbito do significado de purificação, de vida nova, de regeneração a que se encontra ligado o símbolo da água. Também não pode se excluía uma alusão ao Baptismo, pois aquele que é baptizado renasce para uma vida nova: vida do Espírito, tornando-se uma criatura nova, ou seja, dá-se uma nova Criação. Ora, é precisamente isto que acontece com a Encarnação: uma recapitulação da Criação original. São Tomás de Aquino refere que Cristo toma a mesma carne de Adão para purificar a natureza humana¹⁵, estando pois subjacente o conceito de renovação e purificação associado à água e por inerência, também à concha. Nesse sentido, a Anunciação comemora a “criação do primeiro homem que teve lugar, também, no dia 25 de Março”¹⁶.

Importa salientar que não estamos de acordo com a interpretação da vieira nas pinturas da Anunciação que pretende ver neste elemento uma ligação à deusa pagã Vénus, por associação com a célebre pintura de Sandro Botticelli, *O Nascimento de Vénus*. De facto, tal interpretação, salvo na vertente elementar do sentido de nascimento, encontra-se perfeitamente desenquadrada deste contexto, atendendo tanto à finalidade catequética que possuíam as pinturas junto do povo menos culto, mas também porque tal referência seria inútil pois seria incompreendida por quem não conhecesse a referida pintura de Botticelli.

Decálogo

Quer seja representado de modo isolado, ou nas mãos de Moisés, no caso da *Anunciação* de Francisco Henriques, em Alpiarça, o decálogo, ou seja, as Tábuas da Lei, entregues por Deus a Moisés contendo os Dez Mandamentos representam a Antiga Lei e o início do tempo *sub lege*. A finalidade deste símbolo é estabelecer um paralelismo antitético com Cristo o «Novo Moisés», o verdadeiro libertador da humanidade e o autor da Nova Aliança e da Nova Lei. Com Cristo cessa o tempo *sub lege* e inicia o tempo *sub Gratia*.

¹⁵ Cf. TOMÁS DE AQUINO, Santo – *Suma de Teologia* III, questão 31, artigo 1.

¹⁶ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges – *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*., Paris: Flammarion, 1995, p. 116.

Dossel

O dossel que sobrepuja o leito da Virgem é um elemento simbólico que faz a sua aparição nas pinturas da Anunciação no decurso do século XV¹⁷. Na pintura flamenga, talvez mais que na italiana, a sua presença assume um certo impacto dado os pintores dos Países Baixos meridionais, de uma forma geral, procurarem retratar com maior fidelidade o interior e os pormenores do quarto de Maria criando um ambiente de recolhimento e intimidade, de certo misticismo, no qual se deveria desenrolar a Saudação Angélica. No caso português o dossel é representado com muita frequência, sendo raras as obras em que não se encontra, embora a força da sua expressão seja muito diferente de painel para painel.

Em termos latos, o seu significado alude à protecção recebida por quem se situa coberto pelo dossel¹⁸. É necessário ter em conta também a sua forma que sendo quadrangular se encontra relacionada com a terra e os bens terrenos e, sendo circular, alude ao céu ou aos bens celestiais¹⁹. Não podemos perder de vista o facto de depararmos com o dossel colocado sobre o tálamo ou aberto sobre a Virgem. Neste último caso já referimos que, em nossa opinião, se encontra associado ao simbolismo do baldaquino pelo que remetemos para esta entrada um estudo mais aprofundado deste símbolo. Porém, quando figurado sobre o tálamo (fig. 5), deveremos ter em conta o significado deste móvel, analisado adiante, enquanto lugar simbólico do desposório espiritual, entre Maria e o Espírito Santo, do qual resulta a concepção virginal do Filho de Deus que ocorre sob a protecção e o beneplácito de Deus Pai.

Importa sublinhar o facto de depararmos com a representação do dossel com a forma circular (dossel de pavilhão) que, como acabámos de referir, se refere ao céu e aos bens celestes (fig. 5 e 6). De facto, a aparência deste tipo de dossel é muito semelhante ao tipo iconográfico utilizado para a representação da tenda como se verifica, nomeadamente, em duas pinturas de Piero della Francesca: *Madonna del Parto* (c. 1465) e *Sonho de Constantino* (c. 1460).



Fig. 6. *Anunciação*, Mestre de Abrantes (c. 1548-1550) Abrantes, Igreja da Misericórdia de Abrantes

¹⁷ Cf. LÉPICIER, Augustin-Marie – *L'Annonciation. Essai d'Iconographie Mariale*, p. 90.

¹⁸ Cf. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1999, p. 428

¹⁹ *Ibidem*.

Perante tal semelhança parece-nos existir uma alusão directa ao significado da tenda ou do tabernáculo do Antigo Testamento, enquanto sinal da morada de Deus entre os homens. Com o anúncio do Anjo Gabriel e após a Encarnação, a presença de Deus na história da Humanidade deixa de ser uma presença simbólica para passar a ser real, dado que o Verbo Divino, ao tomar a nossa carne no ventre da Virgem se encontra verdadeiramente presente no seu seio e, portanto entre os homens. Este parece-nos ser o simbolismo mais profundo e verdadeiramente adequado para a representação do dossel circular nas pinturas da Anunciação.

Drap d'honneur

A presença desta cortina nas pinturas da Anunciação (fig. 7) tem sido, até ao momento, sempre interpretada como uma alusão ao véu do Templo de Jesusalém que os sacerdotes tinham confiado a Maria, depois de tirarem sortes, segundo os relatos dos Evangelhos Apócrifos a que já nos referimos. De facto, diversas representações da Anunciação oriundas, principalmente, da Igreja Oriental, apresentam Maria a fiar ou a tecer enquanto decorre o diálogo com o Anjo Gabriel, o que constitui uma clara ilustração dos relatos apócrifos. Porém, o que se representa em tais pinturas é Maria ocupada na tarefa de tecer o véu do Templo e não o próprio véu, circunstância que, para nós, assume uma enorme diferença atendendo ao significado deste véu.

Quando Cristo expira sobre a Cruz, os evangelistas sinópticos referem que “*o véu do Templo rasgou-se em dois, de alto a baixo*” (Mt 27, 51; Mc 15, 38; Lc 23, 44). Por este véu do Templo pode entende-se tanto a cortina que separava o pátio do Santuário (*bekal*), como a que dividia o Santuário do Santo dos Santos (*debir*). O romper do véu significa que se quebraram as barreiras entre Deus e os homens, uma vez que já não existia tal separação simbolizada pelo véu.

Se nas pinturas da Anunciação se encontrasse representado o véu do Templo, estaria a ser figurado um acessório que significava uma barreira entre Deus e a Humanidade o que não se enquadra no âmbito do significado da Anunciação quando a mensagem torna claro que o Emanuel (Deus conosco) se torna presente junto dos homens. Assim, é necessário distinguir uma alusão à tarefa de confeccionar a cortina para o Templo através da representação dos artefactos ligados à costura como o açafate, os tecidos e a tesoura, dedal novelo e agulha, da representação dessa mesma cortina que, quanto a nós não acontece.



Fig. 7. *Anunciação*, (porm.) Jorge Afonso (atr.) (c. 1520-1525) Setúbal, Museu de Setúbal

Para compreender a presença do drap d'honneur é necessário efectuar uma breve resenha histórica. Nos primeiros tempos em que se desenvolve a iconografia da Anunciação, estava muito viva a noção de que o mistério de Deus feito homem deveria permanecer oculto ao demónio²⁰. Encontramos já em germen essa noção em alguns escritos de São Paulo (1 Cor 2, 7-8; Rom 16, 25; Ef 3, 9; Col. 1, 26, mas é com as cartas de Santo Inácio de Antioquia († c. 107), concretamente na Carta aos Efésios 19, 1, que esta noção ganha uma verdadeira expressão: “Y quedó oculta al príncipe de este mundo la virgindad de María y el parto de ella, del mismo modo que la muerte del Señor: tres misterios sonoros que se cumplieron en el silencio de Dios.”²¹. A este autor seguem-se outros nomeadamente Santo Ambrósio († 397) que no «Tratado sobre o Evangelho de S. Lucas» refere: “[...] a virgindade de Maria haveria de enganar o príncipe deste mundo que, vendo-a unida ao seu esposo, nada suspeitou sobre o seu parto.” (Livro II, cap. I, 3), referência que esclarece como o nascimento, como a Encarnação foram mistérios que permaneceram ocultos ao «príncipe destemundo». Por sua vez, São Tomás de Aquino trata deste assunto na Suma de Teologia (Suma de Teologia III, questão. 29, artigo1), onde se mostra defensor da mesma convicção.

Estamos, pois, diante de uma questão que permaneceu inalterável durante séculos estando viva durante a primeira metade da centúria de Quinhentos e passando ainda muito além dessa época. De facto, citando, apenas como exemplo, o *Marial* do P. Frei Luís de Azevedo, verificamos que apoiando-se em diversos Padres da Igreja afirma ao tratar da Festa da Anunciação:

“[...] la razon porque conuino que la Virgen serenissima nuestra Señora fuesse desposada, fue para que se le encubriesse al demonio por este camino el misterio de la encarnacion del hijo de Dios. [...] Vna de las cosas donde mas burlasse le hizo al demonio, fue encubrirle el arte como Dios se hizo ombre, y assi nunca el demonio atino a persuadir a sus Idolatras, adoradores y cultores suyos, que alguno siendo Dios eterno se hiziesse hombre [...]. Pues esta fue la burla que al demonio se le hizo que por ser la Virgen desposada se le encubriesse el hazerse Dios eterno hombre, y assi el misterio dela encarnacion del hijo de Dios fue encubierto al demonio con el matrimonio de la Virgen, que viendola desposada auia de pësar que el hijo era de Ioseph su esposo.”²²

Uma pintura que pode ajudar a esclarecer este aspecto é a *Anunciação* de Lorenzo Costa (fig. 8), composta por duas onde é o Anjo Gabriel que surge oculto pela cortina e não a Virgem, numa indicação clara que a sua mensagem permanece escondida ao príncipe deste mundo. Tal figuração não teria sentido ocorrer no painel do Anjo

²⁰ Cf. FOURNÉE, Jean – *Commentaires sur l'Iconographie de l'Annonciation*. Paris: [s.n.], 1954, pp.13-14.

²¹ Citámos a partir de RUIZ BUENO, Daniel – *Padres Apostólicos*. Madrid: BAC, 1993, p. 458.

²² Cf. AZEVEDO, Luís de, P. Frei – *Marial, Discursos morales en las fiestas de la reina del cielo nvestra Señora*. Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1602, pp. 44-45.

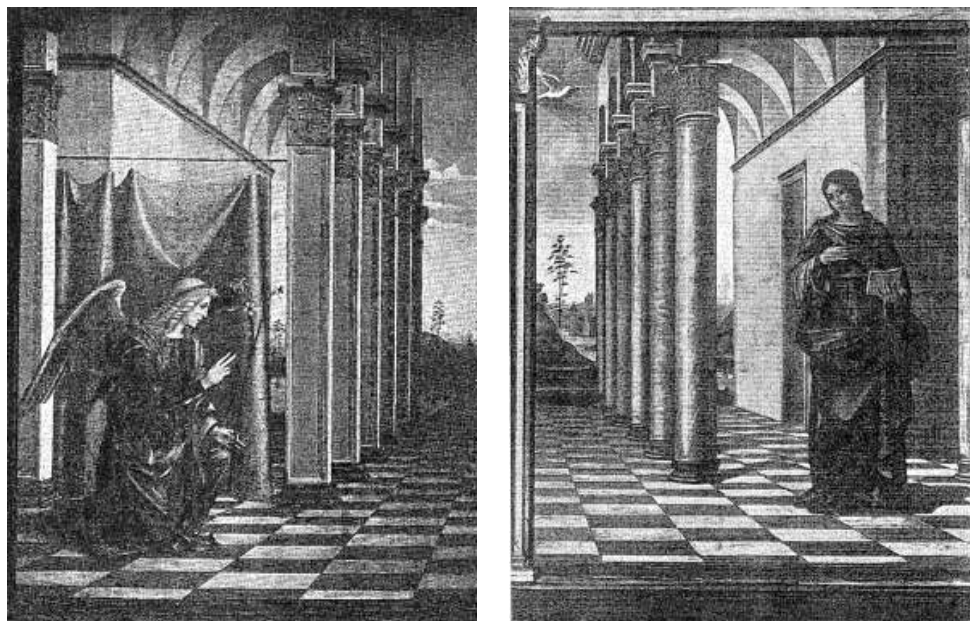


Fig. 8. *Anjo Gabriel e Virgem da Anunciação*, Lorenzo Costa (finais do séc. XV-início do séc. XVI)
Bologna, San Petronio

no caso de pretendermos interpretar o *drap d'honneur* como uma alusão ao véu do Templo tecido por Maria.

Assim, entendemos que a presença do *drap d'honneur* não se destina a efectuar uma alusão ao véu do Templo de Jerusalém, mas trata-se, antes de mais, de um recurso iconográfico utilizado pelo pintor de forma a salientar que o Mistério da Encarnação foi algo que permaneceu oculto a Satanás, aspecto que teologicamente se mostra muito mais importante que uma simples referência à tradição apócrifa relacionada com a cortina do Templo.

Esteira / Tapete

São diversas as pinturas portuguesas da Anunciação onde se reproduzem tapetes persas ou esteiras congolosas. Estas últimas, em menor quantidade reflectem as trocas comerciais com os povos africanos, embora o significado da sua figuração permaneça o mesmo da representação dos tapetes orientais. Estes são vistos de modo muito diverso entre os povos ocidentais e os orientais. Para os primeiros trata-se, na maior parte dos casos, de um mero acessório prático ou decorativo, enquanto para os segundos constitui «um elemento importante da sua vida pessoal, familiar e privada»²³. Para efectuar as suas devoções o homem oriental utiliza o «tapete de oração» sobre o qual se coloca para rezar. Assim, este torna-se um *templum*, ou seja um espaço sagrado separado de tudo o que o rodeia considerado mundo profano. Há pois uma delimitação da sacralidade do espaço de oração correspondente ao tapete, que isola o orante do mundo exterior²⁴.

²³ Cf. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – *Diccionario de los símbolos*, p. 74.

²⁴ *Ibidem*.

Em termos simbólicos também a cor tem a sua função: sendo o tapete predominantemente vermelho significa felicidade e gozo, sentimentos que se enquadram no espírito geral do anúncio a Maria. Por outro lado, enquanto símbolo estético o tapete expressa a noção de jardim, ideia inseparável do «Jardim do Éden» que tem uma especial importância nas representações da Anunciação. Assim, no caso das pinturas passadas no interior dos aposentos de Maria, onde são raras as aberturas para o exterior que permitam a inclusão de paisagens com jardim, a presença da destes elementos ganha um significado acrescido. Entendido sob esta perspectiva, a presença do tapete, poderia ser uma forma de substituir a ausência da representação do Paraíso.

Encontrando-se a Virgem em oração no momento em que recebe a embaixada do Anjo Gabriel, a presença do tapete reforça essa atitude ao mesmo tempo que salienta o carácter sagrado do espaço onde a jovem de Nazaré se encontra bem como a solenidade do momento da Encarnação de Cristo.

Janela / Veduta

Para Julián Gallego, a janela constitui uma variante da veduta “que os pintores do século XV inventaram para quebrar a monotonia das paredes das suas cenas e para dar uma representação mais completa do espaço representativo”²⁵. Precisando um pouco mais este conceito afirma:

“Com este sistema, o artista consegue dar uma representação relativamente satisfatória do mundo, sem se meter nos terríveis problemas que acarreta a imitação da paisagem: os limites da janela são como a moldura de um quadro e, na realidade, a «veduta» é como um «quadro dentro do quadro» que o justapõe num espaço distinto, cuidadosamente limitado [...]”²⁶.

Porém, independentemente do tema introduzido pela «veduta», a janela, em si mesma, enquanto constitui um vão aberto, simboliza receptividade, aspecto inerente ao anúncio efectuado pelo Anjo²⁷. Efectivamente, a atitude receptiva de Maria é um aspecto a destacar dado que tem como resultado o acolhimento da mensagem divina transmitida pelo Anjo e culmina com a proclamação do seu consentimento: «*Fiat mihi secundum verbum tuum*», de enormes consequências para a Humanidade.

Por outro lado, a janela envidraçada que por vezes encontramos representada nas pinturas da Anunciação também nos remete para a simbologia do vidro que, ao ser atravessado pelos raios luminosos, os raios divinos, permanece inalterável. Estamos perante uma metáfora marial destinada a simbolizar, ao mesmo tempo, a fecundidade virginal de Maria, a concepção e nascimento miraculoso de Cristo²⁸.

²⁵ Cf. GÁLLEGO, Julián – *Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996, p. 255.

²⁶ Cf. GÁLLEGO, Julián – *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991, p. 87.

²⁷ ÁVILA, Ana – *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*. Barcelona: Ed. Anthropos, 1993, p. 67.

²⁸ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges – *Fra Angelico. Dissemblance et Figuration*, p. 30.

Jardim fechado (*Hortus conclusus*)

A figuração do jardim fechado nas representações da Anunciação tem a sua fonte literária no livro do Cântico dos Cânticos, no qual se pode ler: “*Hortus conclusus soror mea sponsa hortus conclusus fons signatus*” (Ct 4, 12). O *hortus conclusus* é um espaço fechado (cercado) por qualquer elemento físico (paliçada sebe, muro, muralha), no interior do qual cresce uma vegetação abundante: ervas verdejantes, flores variadas, plantas e árvores de fruto. Por vezes, este jardim é ladeado por um bosque que faz a transição para a paisagem envolvente ou manifesta a natureza selvagem. A simbologia do jardim é complexa e permite diversas leituras consoante o contexto da sua figuração.

Nas pinturas da Anunciação pensamos que a presença do jardim fechado poderá fazer alusão a duas realidades. Em primeiro lugar, ao próprio jardim do Éden onde existia toda a espécie de vegetação e árvores de fruto, ou seja, uma alusão ao Paraíso terrestre perdido para a humanidade pela desobediência de Adão e Eva, mas que foi recuperado pela obediência e colaboração de Maria, que permitiu a Encarnação do Verbo o qual, através do sacrifício na Cruz e Ressurreição abriu as portas do Paraíso, restituindo-o à Humanidade.

Em segundo lugar, como refere Jean Delumeau, o jardim fechado é uma imagem simbólica da virgindade de Maria:

“O hortus conclusus do paraíso terrestre resvalou [...] para o simbolismo mariano e a evocação da virgindade de Maria. Esta, diziam os monges poetas foi um «jardim fechado, uma vez que Cristo desceu sobre ela como o rocío». A referência a este respeito era S. Jerónimo que tinha escrito que o «Hortus conclusus [...] é uma imagem que se assemelha a Maria, mãe e virgem.» Daí as múltiplas representações de Maria no meio de um jardim fechado, com o menino divino ao colo ou em adoração diante dele.”²⁹

A partir de São Jerónimo o conceito do jardim fechado, como símbolo da virgindade de Maria, difundiu-se por toda a Patrística e perdurou durante séculos servindo, inclusivamente, de motivo inspirador para o enquadramento de pinturas da Anunciação. Em síntese, o *hortus conclusus* das pinturas da Anunciação, simboliza a virgindade protegida e fecunda da Mãe de Cristo, o espaço uterino que só o Verbo Divino conhece e fertiliza de modo que floresça o Cristo Salvador, o Novo Adão, a flor divina.

Nas representações da Anunciação este jardim fechado pode servir de enquadramento para o episódio, como acontece na «*Caça Mística*» de Martin Schongauer (1462-1465), do Museu de Unterlinden, em Colmar, embora seja mais frequentemente representado sob a forma fragmentada de um canto de jardim, uma parcela florida colocada lateralmente (situação mais frequente no caso português) ou nos planos de fundo como lugar simbólico sobre o qual se abre uma *veduta*. Neste jardim o artista pode ter representado um poço ao qual já nos referimos.

²⁹ DELUMEAU, Jean – *Uma história do paraíso. O jardim das delícias*. Lisboa: Terramar, 1992, p.151.

Jarra

É a partir do século XIII que se vê surgir um acessório que tomará, depois, um papel primordial em quase todas as pinturas da Anunciação: a jarra³⁰. Situada, muitas vezes, entre a figura da Virgem e do Anjo Gabriel, a jarra de flores pode ser utilizada como forma de separar os respectivos universos em substituição da coluna ou de outro elemento (fig. 9). Nas pinturas em que a jarra contém açucenas será necessário complementar o significado da jarra com o simbolismo da Açucena anteriormente apresentado.

Parece-nos que a presença simbólica da jarra, poderá ser alargada ao significado geral das flores, como alusão ao tempo primaveril em que teve lugar a Anunciação. Como já referimos, no calendário juliano o dia 25 de Março marcava o início da Primavera, facto que São Bernardo explora associado ao significado de Nazaré (flor). Este mesmo aspecto simbólico é suficientemente relevado por Émile Mâle ao afirmar:

“Cependant, dans le courant du XIIIe siècle, commence à apparaître un détail symbolique dont il ne me semble pas qu’on ait compris le sens. Une fleur à haute tige s’éleve dans un vase entre la Vierge et l’ange. Cette fleur n’est pas encore un lis, et elle ne symbolise pas, comme on pourrait le croire, la pureté de Marie. Elle rappelle un autre mystère. Les docteurs du moyen âge, en tête desquels il faut citer saint Bernard, admettaient que l’Annonciation avait eu lieu au printemps, «au temps des fleurs». Ils croyaient en trouver une preuve dans le nom même de Nazareth qui signifie «fleur». De sorte que saint Bernard avait pu dire: «La fleur a voulu naître d’une fleur, dans une fleur, au temps des fleurs».”³¹

E. Mâle ressalta o facto da flor a que se refere não ser a açucena e por isso não ter o significado associado com a pureza de Maria. Nas pinturas portuguesas da Anunciação da primeira metade do século XVI apenas se representa esta flor, o que nos permite acrescentar a esta interpretação de Émile Mâle, o significado da açucena vista anteriormente. Temos, portanto, motivos suficientes para justificar a origem da jarra de açucenas nas pinturas da Anunciação, bem como uma forma complementar de interpretar da sua presença.

Leito / Tálamo

Na opinião de Erwin Panofsky, a introdução do tálamo, ou leito nupcial, nas pinturas da Anunciação fica a dever-se a Rogier van der Weyden³². Todavia, na origem desta representação encontramos fontes literárias com vários séculos de existência

³⁰ Cf. LÉPICIER, Augustin-Marie – *L’Annonciation. Essai d’Iconographie Mariale*, p. 75.

³¹ Cf. MÂLE, Émile – *L’Art religieux du XIIIe siècle en France*. Paris: Librairie Armand Colin, 1910, pp. 288-289.

³² Trata-se de uma conhecida pintura da Anunciação pertencente ao Museu do Louvre. Cf. PANOFSKY, Erwin – *Los Primitivos Flamencos*. Madrid: Cátedra, 1998, p. 252.

e que perdurarão por muitos outros. Assim, por exemplo, o bispo São Proclo de Constantinopla († 446) ao falar dos símbolos e figuras que se aplicam a Maria refere:

*“Nos ha convocado aquí la santa Madre de Dios, la Virgen María, incontaminada joya de virgindad, paraíso espiritual del segundo Adán, taller de las naturalezas de Cristo [...], tálamo en el que el Verbo se desposó don la carne, zarza viviente y personal que no fue consumida por el fuego del divino alumbramiento [...]”*³³

Como vemos, para além de apresentar a Maria como «tálamo» recorre, ainda, à simbologia da sarça, outro elemento simbólico associado à virgindade de Maria de Nazaré. Percorrendo os séculos, esta simbologia permaneceu nos nossos dias, tal como refere Ana Ávila para quem o sentido simbólico do tálamo reforça, por contraposição, o carácter milagroso da concepção de Maria³⁴. Ou seja, o tálamo, símbolo da união conjugal, introduz iconicamente, por antonomásia, uma alusão ao mistério da concepção de Maria por acção do Espírito Santo, e da sua maternidade virginal. Para Daniel Arasse, o motivo do tálamo surge associado à referência à *domuncula* de Maria efectuada pelas «Meditationes» de Pseudo-Boaventura, que no século XV, a imaginação dos pintores conduziu a uma «verdadeira inflação decorativa»³⁵.

Atendendo ao modo como o símbolo do tálamo era considerado em diferentes épocas, incluindo a primeira metade de Quinhentos, é compreensível que os pintores portugueses lhe tenham dado a importância que efectivamente lhe atribuíram em termos iconográficos e simbólicos. A sua representação é muito diversificada e surge, sempre, associado ao dossel tendo, por vezes, um enorme impacto visual na composição (fig.9).

Noutros casos, a sua presença é, apenas, sugerida, implicitamente, através de uma abertura, ou uma cortina parcialmente corrida. A figuração da câmara de Maria, com o tálamo, outros objectos familiares e os acessórios conhecidos (ou seja o espaço onde se desenvolve o acontecimento milagroso) confere um carácter de maior intimidade ao encontro criando um ambiente propício ao anúncio da mensagem do Anjo Gabriel e simbolizando, por antonomásia, o divino e o humano que se unem de um modo transcendente.

Livro

O livro das Sagradas Escrituras aparece nas pinturas da Anunciação a partir do século XII³⁶. Como facilmente se compreende, a representação dos livros constitui um anacronismo perante o qual os pintores se mostraram totalmente indiferentes, pois a sua verdadeira preocupação residia na mensagem que procuravam transmitir. Tal

³³ *Homilia sobre la Madre de Dios*, apud PONS, Guillermo – *Textos Marianos de los Primeros Siglos*. Madrid: Ciudad Nueva, 1994, p. 134.

³⁴ Cf. ÁVILA, Ana – *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española*, p. 65.

³⁵ ARASE, Daniel – *Annonciation/Énonciation. Remarques sur un énoncé pictural du Quattrocento*. *Versus. Quaderni di studi semiotici*. Milano. 37 (1984) 3-18.

³⁶ Cf. LÉPICIER, Augustin-Marie – *L'Annonciation. Essai d'Iconographie Mariale*, p. 76.

como outros elementos simbólicos o livro possui um carácter polissémico, pelo que é necessário alguma prudência na sua interpretação, tendo sempre em conta o contexto da sua representação. Em termos genéricos, o livro «fechado» significa a matéria virgem enquanto o livro «aberto» a matéria fecundada, mas é, também, símbolo da cultura, da ciência e da sabedoria³⁷.

Embora tais acepções não se possam excluir na interpretação dos livros nas pinturas da Anunciação, pois também se pretende salientar Maria como uma mulher culta, sábia e conhecedora das Escrituras, parece-nos que o livro que a jovem Anunciada sustenta detém um significado muito específico no âmbito destas pinturas.

Assim, caso esteja fechado nas mãos de Maria, pode ser interpretado como uma indicação da vida de oração e meditação que

a jovem levava. Todavia, esta mesma figuração poderá indicar que a Virgem acabara de ler uma determinada passagem ou oração e se encontrava meditando sobre o seu conteúdo. Por sua vez, quando se encontra aberto sobre uma estante-genuflectório, uma banquetta ou, ainda, sobre os joelhos da Virgem é, em nossa opinião, uma indicação clara que Maria se encontrava ocupada na sua leitura, a qual abandona subitamente, quando recebe a embaixada do Anjo Gabriel.

Devemos salientar que os pintores nem sempre representam o mesmo tipo de livro: nuns casos trata-se de um Breviário ou um Livro de Horas, onde algumas iluminuras aludem a símbolos associados com o Mistério da Anunciação-Encarnação, enquanto noutros figura, sem margem para dúvidas, o livro das Sagradas Escrituras. Neste caso, a tradição, oriunda da Patrística, interpreta o facto especificando que Maria estava a ler a passagem do profeta Isaías onde anuncia que uma virgem conceberá. Efectivamente, em certas pinturas, as palavras iniciais desta profecia encontram-se perfeitamente legíveis: *Ecce virgo concipiet...* (Is 7, 14).



Fig. 9. *Anunciação*, Gregório Lopes (atr.) (c. 1527) Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga

³⁷ Cf. REVILLA, Federico – *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 247.

Por vezes, além das iluminuras já referidas, os artistas enriquecem o significado geral do livro com outros detalhes, nomeadamente, com uma letra capital que permite, eventualmente, identificar o género de livro que o pintor quis colocar nas mãos de Maria.

Poço

O tema da água tem particular importância para as regiões secas e para um povo de pastores e agricultores como era o povo bíblico. A água era sinal de abundância e fonte de vida. Talvez por este motivo tenha sido relatado nos Evangelhos Apócrifos um primeiro anúncio do Anjo Gabriel a Maria quando ela se deslocava para ir buscar água ao poço (ou à fonte, pois os dois temas estão intimamente associados). Nas pinturas da Anunciação onde se registam influências orientais era frequente a representação da Virgem junto ao poço. O tema não teve continuidade na pintura italiana ou na dos países da Europa do Norte, embora mostrasse alguma repercussão na pintura portuguesa da primeira metade de Quinhentos.

Quando se representa o poço, nas pinturas portuguesas, parece-nos existir uma alusão à passagem do Cântico dos Cânticos onde se menciona o poço de águas vivas: “*Fons hortorum puteus aquarum viventium quae fluunt impetu de Libano*” (Ct 4, 15). Se este tema tem sido atribuído a Maria como símbolo da sua pureza, não podemos deixar de o interpretar associado ao tema da água que na religiosidade cristã representa o baptismo (nascimento para uma vida nova), purificação, ressurreição e salvação³⁸. Temas estes que surgem intimamente associados à Anunciação e às consequências da Encarnação do Filho de Deus para a Humanidade.

Para Manfred Lurker a palavra poço, em sentido metafórico, designa o seio feminino que dá a vida, interpretação perfeitamente enquadrada no contexto das pinturas da Anunciação onde o Anjo Gabriel anuncia a Encarnação do Verbo Divino, portanto, uma alusão explícita à fecundidade de Maria que concebe virginalmente³⁹. O poço, associado ao jardim pode evocar, também, o rio que irrigava o Paraíso terrestre (Gn 2, 10) e, portanto, aludir aos tempos de felicidade antes da desobediência de Adão e Eva, que a Encarnação do Filho de Deus veio reparar.

Porta

A porta, tal como a janela, é uma figura ambivalente da abertura, um lugar de passagem, de transição entre dois estados, dois mundos (Jo 10, 9). A porta é símbolo de Cristo que afirma sobre si mesmo; “Eu sou a porta” (Jo 10, 7; 9). Devido a esta analogia existe um grande simbolismo entre a porta e Cristo, verdadeira Porta do Céu. Porém, Maria não permanece ausente do significado associado à porta, nomeadamente, no contexto da Anunciação, nas quais se alude à maternidade virginal de Maria, a porta luminosa por onde passará o Todo-Poderoso. Por isso, nas litânias marianas é designada como «*Porta Coeli*», pois, ao conceber e dar à luz o Verbo Divino, colaborou na obra da Redenção que abriu à humanidade as portas do Céu.

³⁸ CANTÓ RUBIO, Juan – *Símbolos del arte Cristiano*, p. 202.

³⁹ Cf. LURKER, Manfred – *Dicionário de figuras e símbolos bíblicos*. São Paulo: Paulus, 1983, p. 187.

Todavia, o simbolismo mais forte entre Maria e a porta, nas pinturas da Anunciação, fica a dever-se à visão de Ezequiel onde se refere que a porta oriental do Templo de Jerusalém permanecerá sempre fechada e apenas o príncipe entrará e sairá por ela (Ez 44, 2-3). Passagem esta que é interpretada pela Igreja como uma alusão à maternidade virginal de Maria.

Nas pinturas portuguesas do Renascimento alusivas à Anunciação, a representação mais clara da porta de Ezequiel, ocorre na pintura de Vasco Fernandes da Sé de Lamego, onde um pequeno tríptico, em grisalha, representa três figuras veterotestamentárias: Moisés (à esquerda), Ezequiel (ao centro) e Gedeão (à direita) (fig. 10).

Raios luminosos

Tal como os raios de luz que ao atravessarem o vidro o deixam intacto, de igual modo, a Virgem Maria, ao conceber pelo poder do Espírito Santo e ao dar à luz o Filho de Deus, conserva a sua virgindade. Tal metáfora simboliza,

portanto, a fecundidade virginal de Maria e o nascimento miraculoso de Cristo. A este propósito, parecem-nos muito importantes as palavras de Meyer Schapiro:



Fig. 10. *Anunciação*, (porm.) Vasco Fernandes (c. 1506-1511) Lamego, Museu de Lamego

“Les rayons de lumière qui traversent la fenêtre ne sont pas simplement un phénomène pris dans le détail de la vie quotidienne, que les artistes hollandais postérieurs devaient représenter plus subtilement et avec plus de pittoresque dans leurs tableaux de genre montrant une femme en train de lire ou de coudre dans sa chambre; le passage des rayons à travers le verre est une image de l’insémination et de la naissance miraculeuses propre au Moyen Âge. Dans la poésie médiévale, dans la littérature mystique, dans les hymnes et les mystères, en latin et en langue populaire, cette métaphore revient. «Tout comme un rayon de soleil peut traverser une vitre sans que le verre translucidesubisse aucun dommage, de même, et plus subtilement, préservant la pureté de sa mère, Dieu, le Fils de Dieu, sort du sein de son épouse.”⁴⁰

Em termos plásticos a figuração dos raios de luz, de cor dourada, é um processo pelo qual os pintores possibilitam a materialização de um acontecimento incapaz de ser captado pelos sentidos: a acção fecundante exercida pelo Espírito Santo sobre Maria levando-a a conceber no seu seio o Filho de Deus. No caso português, os raios que se

⁴⁰ Cf. SCHAPIRO, Meyer – *Style, artiste et société*. Paris: Éditions Gallimard, 1982, p. 152.

dirigem sobre Maria são oriundos da pomba do Espírito Santo, numa alusão clara que a Encarnação do Filho de Deus ocorre por intervenção da terceira pessoa da Santíssima Trindade.

Recipientes de cristal

As propriedades do cristal, nomeadamente a sua transparência, definem uma das mais eficazes conjugações dos «contrários»: a matéria existe, mas é como se não existisse pois pode ver-se através dele⁴¹. Por isso, o cristal é símbolo de pureza que, neste caso, é uma virtude atribuída a Maria. A luz que o atravessa é uma imagem tradicional da concepção de Cristo: a Virgem é o cristal e o seu Filho é a luz celeste que o atravessa sem o danificar⁴². A representação de recipientes bojudos, de utilidade desconhecida, jarras ou garrafas de cristal nas pinturas portuguesas da Anunciação revela claras influências flamengas. Apesar da sua importância secundária ou tamanho reduzido desempenham, em nossa opinião, um papel simbólico associado à Encarnação virginal do Verbo Divino.

Sarça

A representação da sarça que Moisés viu envolvida pelas chamas sem se consumir constitui um dos símbolos da maternidade virginal de Maria mais frequentes nas pinturas da Anunciação. Com origem nos tempos da Patrística esta simbologia alcança grande difusão durante a Idade Média interpretada como sinal da Encarnação de Jesus Cristo⁴³. Na primeira metade de Quinhentos ainda permanece activa como nos recorda São Tomás de Villanueva:

“Presta atención: mira cómo ardía la zarza y no se consumía; crepitaba el fuego, y la zarza permanecía intacta; así serás tú vestida del sol, el sol te circundará, y no sufrirá mengua tu virginidad. Le vestirás a El de carne, y tú serás revestida de su esplendor; le vestirás de la humanidad, y serás revestida de la divinidad. Le coronarás con la diadema de nuestra mortalidad, y El te ceñirá la diadema de la gloria. Serás virgen, pero fecunda; madre serás, pero incorrupta; conservando el honor de la virgindad con los gozos de la maternidad.”⁴⁴

De uma forma muito concisa São Tomás de Villanueva evidencia a analogia entre o fenómeno da sarça ardente e a maternidade de Maria que ocorre mantendo a sua virgindade. Não se trata de um símbolo que tenha perdido força ao longo dos tempos, dado que, passado quase um século após os escritos de São Tomás, deparamos com a mesma analogia num discurso de Frei Manuel dos Anjos, escrito em 1638:

⁴¹ Cf. EDUARDO CIRLOT, Juan – *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ed. Ciudad Nueva, 1990, p. 156.

⁴² Cf. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – *Diccionario de los símbolos*, p. 358.

⁴³ Cf. THOUMIEU, Mark – *Dictionnaire d'Iconographie romane*. [S.l.]: Zodiaque, 1996, p. 117.

⁴⁴ Sermão III, 3 sobre a *Anunciação da Virgem Maria*. In *OBRAS de Santo Tomás de Villanueva. Sermones de la Virgen y obras castellanas*. Madrid: BAC, 1952, p. 265.

“Há quem não veja na sarça e espinheiro retratada a Sacratíssima Virgem e que foi uma expressa semelhança e figura sua? Pois é a um espinheiro vil, e a uma planta de tão pouca estima, por haver Deus estado nela a encheu de tão grande resplendor e de tanta glória, preservando-a de que não perdesse com as chamas sua inteireza que se pode dizer que usaria com sua mãe santíssima, de cujas puríssimas entranhas havia de tomar carne humana.”⁴⁵

Tintinábulos

No livro do Êxodo (Ex 28) são dadas indicações minuciosas quanto às vestes sacerdotais que deveriam ser usadas para o serviço no templo. Interessam, particularmente, as especificações do manto:

“Farás o manto da insígnia inteiramente de púrpura violácea. A abertura superior será redonda e guarnecida a toda a volta por um debrum tecido, como na abertura de uma cota de malha, para evitar rasgões. Na barra colocarás romãs de púrpura violácea, de púrpura escarlata, de púrpura carmesim, entremeadas de campainhas de ouro a toda a volta. Uma campainha de ouro e depois, uma romã; uma campainha de ouro e depois outra romã, na barra do manto e a toda a volta.” (Ex 28, 31-35).

Uma possível reconstituição das vestes do sacerdote encontra-se ilustrada na fig. 11 onde se pode observar a presença das campainhas na barra do manto, destinadas a assinalar a entrada e saída do sacerdote bem como as suas deslocações pelo interior do templo⁴⁶.

Importa sublinhar o significado destas pequenas campainhas ou tintinábulos que marcaram uma presença constante nas pinturas da Anunciação onde são representados trabalhos de ourivesaria e vestes eclesiásticas. Se tivermos em conta que as campainhas durante as celebrações eucarísticas eram tocadas para advertir os fiéis das partes mais importantes de modo a exortá-los ao recolhimento e à devoção e que alguns objectos ligados ao culto ou a determinadas cerimónias religiosas como, por exemplo, cálices, custódias e cruzes processionais, todos sujeitos, por vezes, a elaborados trabalhos de ourivesaria, possuíam tintinábulos para chamar a atenção dos fiéis de acordo com o uso próprio de cada alfaia litúrgica, será mais fácil compreender a presença dos tintinábulos nas pinturas da Anunciação. Com efeito, a presença dos tintinábulos nas vestes sacerdotais do AT e nos objectos ligados ao culto terão certamente contribuído para que os pintores colocassem os mesmos objectos quer no peitoral do Anjo Gabriel (situação menos frequente) quer na extremidade do ceptro que, em algumas pinturas,

⁴⁵ ANJOS, Manuel dos, P. Frei – *Triunfo da Sacratíssima Virgem Maria Nossa Senhora concebida sem pecado original*. Lisboa: Lourenço Craesbeeck, 1638, fol. 26 r/26 v.

⁴⁶ Fonte da figura: *HISTÓRIA dos Tempos Bíblicos*. [S.l.]: Selecções do Reader's Digest, 1994, p. 88.

recebe uma requintada decoração, muito semelhante ao dos objectos supracitados. Em ambos os casos surgem associados ao Anjo Gabriel. A sua finalidade será dar conhecer, à Virgem, de forma simbólica, a sua iminente chegada, chamando a sua atenção atendendo, talvez, ao facto dela se encontrar absorvida pela oração ou meditação.

Véu

Quando Maria é representada nas pinturas da Anunciação com a cabeça coberta por um delicado véu de tonalidade branca e quase transparente, corresponde a um hábito da época dos pintores e não do tempo de Maria que permitia que as virgens pudessem apresentar-se em público sem véu⁴⁷. Nas representações da arte paleocristã Maria surge com a cabeça descoberta, sinal da sua virgindade. Todavia, uma vez consagradas a Deus as virgens deveriam cobrir a cabeça com um véu ou com o próprio manto. O facto de se verificar que em certas pinturas Maria se apresenta exactamente com a cabeça coberta pelo manto ou com o véu poderá ser uma alusão ao voto de virgindade que a jovem teria feito segundo a tradição transmitida desde a Patrística.

Não podemos, todavia, deixar de recordar que o costume das mulheres cobrirem a cabeça quando se encontram em oração, independentemente do seu estado civil, tem uma expressão escrita desde o século primeiro, pois, São Paulo ao escrever aos Coríntios refere que as mulheres devem cobrir a cabeça quando estiverem na sinagoga devido à presença dos anjos (1 Cor 11, 10). Se a virgem consagrada deveria cobrir a cabeça, o mesmo devendo fazer a mulher em presença dos anjos, parece-nos existirem motivos suficientes para justificar a representação de Maria com um véu ou o próprio manto, colocado sobre a cabeça.

CONCLUSÃO

Uma vez concluída a apresentação de alguns dos atributos e símbolos mais importantes importa esclarecer que as interpretações dadas não pretendem esgotar o tema, nem dar a última palavra sobre o assunto, mas, tão-só, contribuir para um maior conhecimento de certos elementos simbólicos representados nas pinturas portuguesas da Anunciação de modo a darmos uma panorâmica geral sobre a profundidade de conhecimentos teológicos e simbólicos existentes nas referidas pinturas. Por outro lado, salientamos que o presente artigo reúne, apenas, uma reduzida parte do imenso universo de símbolos associados a tais pinturas e que, no contexto desta publicação, a sua



Fig. 11. Vestes sacerdotais do Antigo Testamento
Reconstituição segundo textos bíblicos

⁴⁷ Cf. TRENDS, Manuel – María. *Iconografía de la Virgen en el art español*. Madrid: Ed. Plus-Ultra, 1947, p. 613.

apresentação foi, necessariamente sintetizada, aguardando futuras oportunidades para ampliar a divulgação de outros aspectos simbólicos, nomeadamente as prefigurações e personagens bíblicas. Todavia, pensamos ter proporcionado ao leitor interessado pela Iconografia da Anunciação, nomeadamente, das pinturas portuguesas, alguns elementos basilares para uma interpretação segura da mensagem subjacente.

BIBLIOGRAFIA

ANJOS, Manuel dos, P. Frei – *Triunfo da Sacratíssima Virgem Maria Nossa Senhora concebida sem pecado original*. Lisboa: Lourenço Craesbeeck, 1638.

ARASE, Daniel – Annonciation/Énonciation. Remarques sur un énoncé pictural du Quattrocento. *Versus. Quaderni di studi semiotici*. Milano. 37 (1984) 3-18.

ÁVILA, Ana – *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*. Barcelona: Ed. Anthropos, 1993.

AZEVEDO, Luís de, P. Frei – *Marial, Discursos morales en las fiestas de la reina del cielo nvestra Señora*. Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1602.

CANTÓ RUBIO, Juan – *Símbolos del arte Cristiano*. Salamanca: Universidade Pontificia de Salamanca, 1985.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1999.

DELUMEAU, Jean – *Uma história do paraíso. O jardim das delícias*. Lisboa: Terramar, 1992.

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

EDUARDO CIRLOT, Juan – *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ed. Ciudad Nueva, 1990.

FERGUSON, George – *Signs & Symbols in Christian Art*. New York: Oxford University Press, 1961.

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

GÁLLEGO, Julián – *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991.

– *Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

GOMBRICH, Ernst – *Imágenes simbólicas*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

HISTÓRIA dos Tempos Bíblicos. [S.l.]: Selecções do Reader's Digest, 1994.

LÉPICIER, Augustin-Marie – *L'Annonciation. Essai d'Iconographie Mariale*. [S.l.] Éd. Servites, 1943.

LURKER, Manfred – *Dicionário de figuras e símbolos bíblicos*. São Paulo: Paulus, 1983.

MACEDO, António de Sousa – *Eva e Ave*. Lisboa: [s.n.], 1676.

MÂLE, Émile – *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*. Paris: Librairie Armand Colin, 1910.

MARIA QUIÑONES, Ana – *El simbolismo vegetal en el arte medieval*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1995.

MONREAL Y TEJADA, Luis – *Iconografía del Cristianismo*. Barcelona: El Alcantilado, 2000.

OBRAS de Santo Tomás de Villanueva. Sermones de la Virgen y obras castellanas. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1952.

PANOFSKY, Erwin – *Los Primitivos Flamencos*. Madrid: Cátedra, 1998.

PONS, Guillermo – *Textos Marianos de los Primeros Siglos*. Madrid: Ciudad Nueva, 1994.

REVILLA, Federico – *Diccionario de Iconografía y Simbología*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.

RUIZ BUENO, Daniel – *Padres Apostólicos*. Madrid: BAC, 1993.

SANTOS OTERO, Aurelio de (org.) – *Los Evangelios Apócrifos*. 10ª ed. Madrid: BAC, 1999.

SCHAPIRO, Meyer – *Style, artiste et société*. Paris: Éditions Gallimard, 1982.

THOUMIEU, Mark – *Dictionnaire d'Iconographie romane*. [S.l.]: Zodiaque, 1996.