

## AS REPRESENTAÇÕES DA ANUNCIÇÃO DE MARIA NO SÉCULO XVI: um estudo<sup>1</sup>

Alyne Marinho Cézar Miranda<sup>2</sup>

### Resumo

O presente artigo tem por objetivo analisar parte da iconografia mariana, em especial as pinturas que representam o episódio da “Anunciação”, produzidas na Itália, durante o século XVI. Foram utilizadas fontes documentais visuais representadas por pinturas e fontes textuais representadas por documentos da época. Assim, com base nas pinturas e nos documentos escritos, foram propostas algumas interpretações a cerca das pinturas da Anunciação.

**Palavras-chaves:** Anunciação. Virgem Maria. Anjo.

### Abstract

The objective of this monograph is to analyze part of Mariana iconography, especially the paintings which represent the episode of "Annunciation", produced in Italy during the sixteenth century. Visual documentary sources represented by paintings and textual sources represented by contemporary documents were used. Thus, based on the paintings and written documents have proposed a number of interpretations about painting Annunciation.

**Key words:** Annunciation. Virgin Mary. Angel.

E no sexto mês foi o anjo Gabriel enviado por Deus a uma cidade da Galileia chamada Nazaré, a uma virgem desposada com um homem, cujo nome era José, da casa de Davi e o nome da virgem era Maria. O anjo disse-lhe: Não temas, Maria, pois encontraste graça diante de Deus. Eis que conceberás e darás à luz um filho, e lhe porás o nome de Jesus.  
Lucas 1:26-38, *Bíblia de Jerusalém*.

---

<sup>1</sup> Este artigo ora apresentado para Revista Relicário é parte integrante da minha monografia de especialização defendida na Universidade Potiguar – UnP – Natal/RN. A pesquisa teve a orientação do Prof. Ms. Mariano de Azevedo Júnior e coorientação do Prof. Ms. Francisco Isaac D. de Oliveira.

<sup>2</sup> Especialista em História da Arte pela Universidade Potiguar – Natal/RN.

Filha de Ana e Joaquim, Maria, acima de qualquer outra mulher, foi fonte de inspiração para um grande número de pessoas e, certamente, foi a personalidade feminina mais representada na história. *Nossa Senhora* - como assim ficou conhecida - representou dentro da ótica cristã “a pessoa por meio da qual o plano de Deus para a salvação do mundo foi colocado em ação”<sup>3</sup>. A passagem bíblica que coloca Maria no cenário teológico pode ser observada no Evangelho de Lucas no episódio conhecido por *Anunciação* onde, de acordo com a narrativa, o anjo do Senhor a saudou como “cheia de graça” e como aquela que seria a mãe do Filho de Deus. Em resposta ao anjo, Maria se colocou como a “serva do Senhor”<sup>4</sup>, atitude esta que a elevaria a posição de santidade.

A atitude de Maria em se dispor *inquestionavelmente obediente* aos desígnios de Deus, ajudou a disseminar os ideais de uma religiosidade pautada naquilo que seria o modelo de virtude fundamental do cristianismo. Assim, Maria passou a desenvolver um papel preponderante na história, servindo como modelo simbólico de virtudes não só admiradas e apreciadas, mas também imitadas, as quais lhe renderam ao longo dos séculos inúmeras representações.

Para tratar de representações pictóricas que apresentam como tema central a *Anunciação*, se faz necessário, em primeiro lugar, buscar entender o conceito que as sociedades que produziram essas imagens tinham a respeito desse termo. Na obra “Maria através dos séculos”, Jaroslav Pelikan nos dá a seguinte definição para a expressão:

A palavra grega para a anunciação era *evangelismos*, indicando que a história da anunciação era o principal evento da “evangelização”, como fora representada nos ícones que retrataram o acontecimento e exposta nos comentários da tradição cristã grega sobre essa narrativa<sup>5</sup>.

Apesar dessa função (*a evangelização*) não se manifestar em todos os tempos, principalmente à época humanista do Renascimento, o extraordinário e singular caráter da *Anunciação* definiria o total significado da *liberdade humana*. Assim sendo, também na iconografia do tema produzida no século XVI, é com esta concepção que a *Anunciação* é apresentada, como uma alusão entre a obrigação e o livre-arbítrio, a soberania divina e a liberdade humana.

<sup>3</sup> PELIKAN, Jaroslav. *Maria através dos séculos: seu papel na história da cultura*. Tradução Vera Camargo Guarnieri. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 31.

<sup>4</sup> EVANGELHO DE LUCAS: In BÍBLIA SAGRADA. Edição Pastoral. São Paulo: Paulus, 1997, p.1.310.

<sup>5</sup> PELIKAN, Jaroslav, p. 122. Grifo original do autor.

## O episódio da *Anunciação*

“A anunciação do Senhor é assim chamada por que no dia agora festejado um anjo anunciou o advento do Filho de Deus na carne”<sup>6</sup>. Tal episódio, descrito por Lucas, foi dramaticamente narrado ainda nos primeiros capítulos de seu Evangelho, onde descreveu em forma de diálogo, como um colóquio entre Maria e o Anjo Gabriel, o episódio mais conhecido da História do Cristianismo.

Neste evento cristão, a palavra de Deus foi comunicada a Maria por um mensageiro para provocar uma resposta *espontânea e livre*<sup>7</sup>. Foi em Nazaré que o Anjo apareceu saudando-a e dizendo:

Ave, cheia de graça, o Senhor é contigo. Não temas, Maria, pois encontraste graça diante de Deus. Eis que conceberás e darás à luz um filho, e lhe porás o nome de Jesus. Então disse Maria: Eis aqui a serva do Senhor. Faça-se em mim, segundo a tua palavra<sup>8</sup>.

No episódio, o anjo Gabriel, segundo Pedro de Ravena, “era de aparência doce, mas de palavras impressionantes, daí ela o ter visto com júbilo e o ouvido com apreensão”<sup>9</sup>. Segundo Jacopo de Varazze, por três razões convinha que a encarnação do Filho de Deus fosse precedida pela anunciação do anjo:

Primeira razão, que a ordem da reparação correspondesse à ordem da prevaricação. Do mesmo modo que o diabo tentou a mulher para levá-la à dúvida, da dúvida ao consentimento, do consentimento à queda, o anjo anunciou à Virgem para estimular sua fé e levá-la da fé ao consentimento, do consentimento à concepção do Filho de Deus. Segunda razão, o ministério do anjo, porque sendo o anjo escravo e ministro de Deus, e tendo a bem-aventurada Virgem sido escolhida para mãe de Deus, era conveniente que o ministro servisse a senhora e era justo que a Anunciação fosse feita à bem-aventurada Virgem por um anjo. Terceira razão, reparar a queda do anjo, já que a Encarnação não teve por único objetivo reparar a queda do homem, mas também reparar a ruína do anjo, os anjos não deveriam ficar excluídos dela. Assim como a mulher não está excluída do conhecimento do mistério da Encarnação e da Ressurreição, o mesmo deveria acontecer com o mensageiro angélico [...].<sup>10</sup>

---

<sup>6</sup>JACOPO DE VARAZZE. *Legenda Áurea: Vida de santos*. “A Anunciação do Senhor”. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 311.

<sup>7</sup>PELIKAN, Jaroslav, p. 123-124.

<sup>8</sup>EVANGELHO DE LUCAS (1:26-38): In *BÍBLIA SAGRADA*. Edição Pastoral. São Paulo: Paulus, 1997, p.1.310.

<sup>9</sup>RAVENA, Pedro de. *Apud* JACOPO DE VARAZZE. “*Legenda Áurea: Vida de santos...*”, p. 313.

<sup>10</sup>VARAZZE, Jacopo de, *Op. Cit.*, p. 311.

Na disposição do primeiro capítulo de Lucas, a cena narrativa da *Anunciação* se compara à importância do primeiro capítulo de João, que diz: “E o verbo se fez carne”<sup>11</sup>. O significado predominante da *Anunciação* está no “sim” de Maria que, de forma livre, manifesta o seu consentimento à proposta do Anjo Gabriel, colocando-se numa atitude de tranquila passividade. Como afirma Luís Alberto Casimiro,

Em termos teológicos é de crucial importância a resposta de Maria: *fiat mihi secundum verbum tuum*.<sup>12</sup> Ao responder afirmativamente à mensagem do Anjo, permite que o Filho de Deus assuma a condição humana e viva no meio dos homens do seu tempo, como ser igual a eles, facto este que também repercute na própria iconografia do tema da Anunciação<sup>13</sup>.

### A cena

Desde as primeiras representações da *Anunciação*, a grande maioria das pinturas seguiam certo modelo representacional que apresentava a *Virgem Maria*, o *Anjo Gabriel* e o *ambiente* onde teria se passado o episódio. Desde o início do século XV, esse modelo era inspirado principalmente no programa iconográfico produzido por Fra Angelico<sup>14</sup>. Essa maneira de representar o *episódio* será preservada praticamente em todas as representações dessa cena, encontradas nesta pesquisa, nas imagens do século XVI. Dois exemplos dessas pinturas estão representados a seguir:

---

<sup>11</sup> EVANGELHO DE JOÃO (1:1-14): In BÍBLIA SAGRADA. Edição Pastoral. São Paulo: Paulus, 1997, p. 1.353.

<sup>12</sup> Faça-se em mim, segundo a tua palavra.

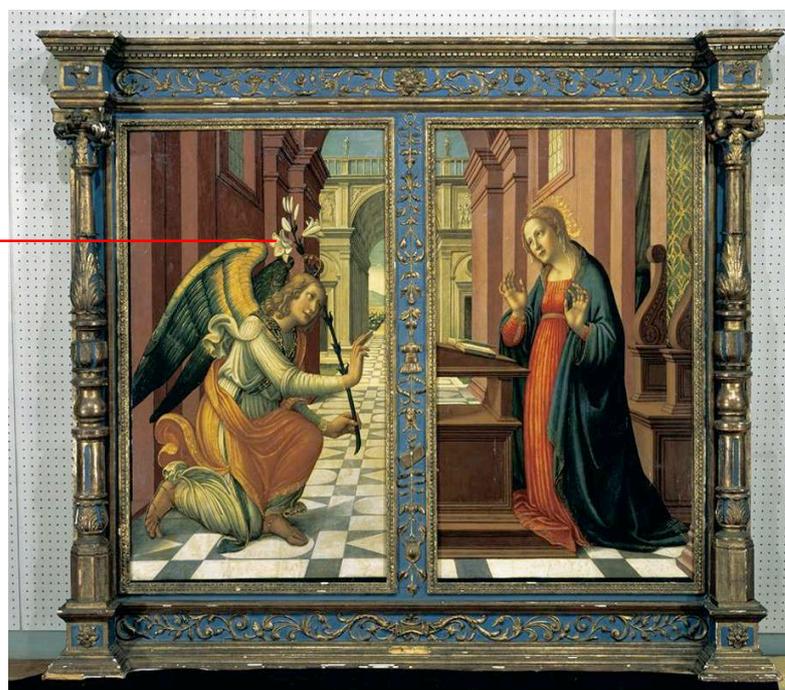
<sup>13</sup> CASIMIRO, Luís Alberto Esteves. A Anunciação do Senhor na pintura Quinhentista portuguesa (1500-1550). Análise geométrica, iconográfica e significado iconológico. Porto. Tese de doutoramento no ramo de conhecimento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004. p. 236.

<sup>14</sup> Fra Angélico é o nome com o qual o frade dominicano Giovanni da Fiesole, beatificado por suas virtudes insígnies, entrou na legenda como um dos maiores mestres da pintura sacra. Ele viveu na primeira metade do século XV (1410-1455) e foi religioso do convento de São Marcos, em Florença.



Flor de Lírio

**Figura 1.** BAROCCI, Federico Fiori. *Anunciação*, 1582-1584. Óleo sobre tela, 248 x 170 cm. Pinacoteca, Vaticano.



Flor de Lírio

**Figura 2.** ARCANGELO DI JACOPO DEL SELLAIO. *A Anunciação*. Têmpera sobre madeira, 131 x 79 cm. Coleção Privada.

Nelas a Virgem Maria aparece em pé, portando sobre a cabeça uma auréola, veste a tradicional túnica vermelha e o manto azul – apesar de uma pequena variação no tom de cores – e olha fixamente para a figura do *Anjo* que se apresenta à sua frente. O Anjo Gabriel, por sua vez, aparece ajoelhado diante da *Virgem*, veste uma túnica em tons claros, suas asas são esplendorosas e suas mãos aparecem segurando a flor de lírio.

A presença desta flor pode ser entendida, não só, como uma alusão à Primavera, [...] 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 o lírio, seja numa jarra ou nas mãos do Anjo Gabriel, como símbolo da eleição de Maria, de pureza, inocência, virgindade e castidade<sup>15</sup>.

Retomando a questão das vestimentas, apesar de grande parte dos registros pictóricos da *Vida* da Virgem Maria a figurarem vestindo túnica vermelha e manto azul, pode ocorrer, em algumas representações, uma variação de cor. Quando isto acontece alguns historiadores da arte não discutem esse aspecto e não tratam dos possíveis significados para tais diferenças. Outros, como Luís Alberto Casimiro, apenas justifica essa variação como reflexo da época e dos gostos dos artistas. Portanto, em casos como estes, as variações nas cores deixam de ser considerados por alguns autores como um dado importante a ser problematizado nas representações da santa.

Todavia, é preciso ressaltar que as representações artísticas, mesmo quando se tratam de imagens religiosas, não necessariamente figuram os atributos “reais” daqueles que são representados, e isso está relacionado com a diversidade das práticas artísticas e suas particularidades, dependendo do tempo e lugar nos quais estão inseridas e as diferentes formas de apreensão das imagens pelo seu público<sup>16</sup>.

Voltando à composição geral das cenas, além da Virgem Maria e do Anjo Gabriel, a figura divina do “Deus Pai” aparece também em algumas pinturas encontradas com esse tema, na Itália do século XVI.

<sup>15</sup> Cf. FERGUSON, George – “Signs & Symbols in Christian Art (1961)”. *Apud* CASIMIRO, Luís Alberto Esteves. *Iconografia da Anunciação: símbolos e atributos*. Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Patrimônio. Porto 2008-2009. p.153.

<sup>16</sup> CÉSAR, Aldilene Marinho. *Imagens e práticas devocionais. A estigmatização de Francisco de Assis na pintura ibero-italiana dos séculos XV-XVI*. Rio de Janeiro: UFRJ / Programa de Pós-graduação em História Social, 2010. p. 82.



Deus Pai

**Figura 3.** LOTTO, Lorenzo. *Anunciação*, 1534-1535. Óleo sobre tela, 166 x 114 cm. Pinacoteca Cívica, Recanati.

Deus Pai



**Figura 4.** CARPACCIO, Vittore. *A Anunciação*, 1504. Óleo e têmpera sobre tela, 130 x 140 cm. Galeria Franchetti, Veneza. [À direita, detalhe da figura]

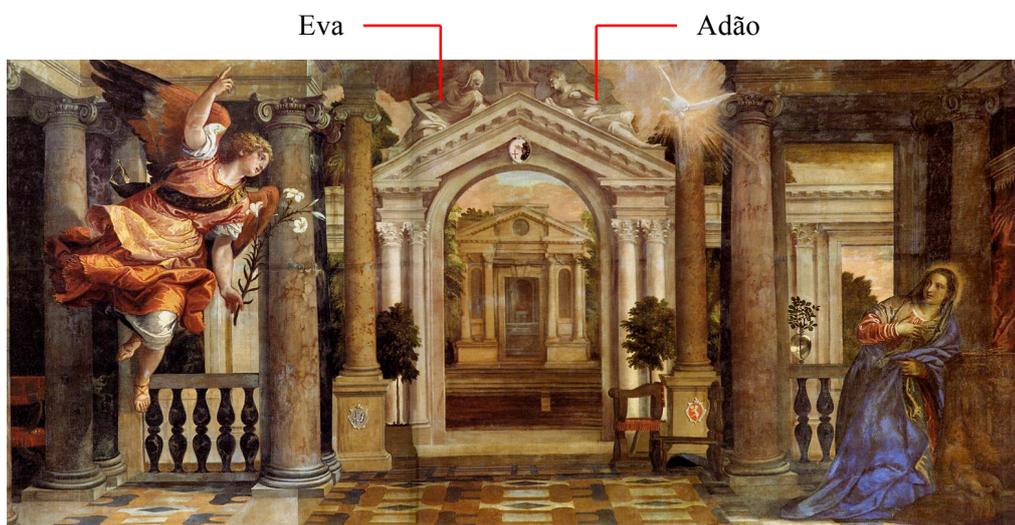
Representado normalmente em meio corpo e geralmente situado no alto da cena, a figura do “Deus Pai” aparece em meio às nuvens procurando dar a ideia de um ambiente pertencente a

um mundo superior transcendente. As **Figuras 3 e 4** proporcionam um bom exemplo da presença do Deus Pai, idoso e de longas barbas, de acordo com o modelo iconográfico mais difundido.

Em determinadas pinturas não se registra a presença direta do Deus Pai. No entanto, em alguns casos, essa presença é retratada - mesmo que de forma sugerida - mediante a representação de um feixe de raios luminosos provenientes do alto que se orientam em direção à Virgem Maria. Essa presença *divina* na cena da *Anunciação* é simbolizada como uma alusão à primeira pessoa da Santíssima Trindade – *o Deus Pai* – que, como esboçado por Casimiro, “envia o Espírito Santo em forma de pomba”<sup>17</sup>.

“Esta iconografia que coloca em relevo a figura do Deus Pai surge apenas a partir dos finais do século XII”<sup>18</sup>, e, apesar da presença *descrita* do Deus Pai no momento do episódio não constar de nenhum dos escritos sobre a *Anunciação*, doravante ele manter-se-á constantemente representado nas imagens do tema, principalmente na Itália.

No painel produzido em Veneza, cerca de 1578, aparecem outros dois elementos iconográficos relativos ao “testemunho” da *Anunciação*. Nessa obra, *Adão e Eva* são figurados como “testemunhas” do ocorrido já que estão presentes na cena. Os dois - situados num plano superior - ao contrário das tradicionais representações sobre eles, são retratados vestidos.



**Figura 5.** VERONESE, Paolo. *A Anunciação*, 1578. Óleo sobre tela, 279 x 551 cm. Galeria Acadêmica, Veneza.

A possível explicação para presença de Adão e Eva em algumas das representações do tema se relaciona com a alusão feita entre a *desobediência* de ambos e a “colaboração de Maria, que

<sup>17</sup> CASIMIRO, Luís Alberto Esteves. “A Anunciação do Senhor...”, p. 386.

<sup>18</sup> *Ibidem.* p. 379.

permitiu a Encarnação do Verbo o qual, através do sacrifício na Cruz e Ressurreição abriu as portas do Paraíso, restituindo-o à Humanidade”<sup>19</sup>.

No caso da pintura, os artistas enxergaram nesta relação - tomada de profundo significado teológico - uma ampla fundamentação para representarem as figuras de Adão e Eva no episódio da *Anunciação*, como se pode observar na **Figura 5**.

Para além dos “testemunhos” do Deus Pai e de Adão e Eva, na iconografia da *Anunciação* do século XVI são verificadas ainda outras figuras: *Os Querubins*, “classe de anjos pertencentes à primeira hierarquia celestial”.

Esta classe de anjos é a primeira a ser nomeada em toda a Bíblia quando, no Livro do Génesis, Deus coloca os Querubins, de espada flamejante na mão, como guardiães do jardim do Éden, onde se encontrava o caminho para a Árvore da Vida (Gn 3,24)<sup>20</sup>.



**Figura 6.** TINTORETTO. *A Anunciação (detalhe)*, 1583 - 1587. Óleo sobre tela. Grande Escola de São Rocco, Veneza.

Para Philippe Faure, a figuração de anjos em representações religiosas, além de pôr em “movimento” as imagens, desempenha também outra função: a de aproximar a esfera celeste do fiel<sup>21</sup>. Nos textos bíblicos, como também em outros, observa-se uma relação de proximidade entre

<sup>19</sup> CASIMIRO, Luís Alberto Esteves. “Iconografia da Anunciação...”, p.164.

<sup>20</sup> CASIMIRO, Luís Alberto Esteves. “A Anunciação do Senhor...”, p. 537.

<sup>21</sup> FAURE, Philippe. “Anjos”. *Apud* CÉSAR, Aldilene Marinho. “Imagens e práticas devocionais...”, p. 89.

*Deus e os Querubins*, por isso são inúmeras as pinturas nas quais se representam a Santíssima Trindade, em conjunto, ou isoladas, rodeadas de anjos<sup>22</sup>.

Iconograficamente, a representação dos Querubins se dá habitualmente por meio de anjos portando quatro asas. Porém, existem também representações em que eles aparecem portando apenas duas<sup>23</sup>, como no caso da **Figura 6**, onde inclusive, são *figurados nus*.

Em relação aos elementos iconográficos comumente presentes na *Cena da Anunciação*, a *pomba do Espírito Santo* está entre aqueles que raramente se mantiveram ocultos nas representações do tema. Segundo Casimiro, “[...] os raios que se 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”<sup>24</sup>. As **Figuras 4, 5 e 6** apresentadas anteriormente retratam bem a presença desse elemento.

## O núcleo da cena

A iconografia da *Anunciação* se tornou bastante explorada na Europa Católica, principalmente na Itália dos séculos XV e XVI. Tais representações se constituem de cenas narrativas que buscam mostrar a ocasião e o plano em que se deu o episódio legendário de acordo, principalmente, com os relatos hagiográficos conhecidos na época.

Muito embora se tratem de cenas narrativas e, por isso, compostas de inúmeros elementos iconográficos, o núcleo da cena da *Anunciação* se constitui basicamente de dois elementos: as figuras da *Virgem* e do *Anjo* que lhe anuncia a encarnação do *Filho* de Deus. Dentre os outros elementos que compõem a imagem, a figuração do livro, de plantas e até mesmo da pomba do Espírito Santo nem sempre está presente na cena. Como o personagem principal do acontecimento é a jovem escolhida por Deus para ser a Mãe do seu Filho, *Maria de Nazaré*, concentraremos primeiramente nossa atenção em sua pessoa.

Nas pinturas da *Anunciação*, salvo raras exceções, Maria é representada pelos artistas esboçando gestos *suaves e delicados*. Porém, em algumas situações, contrariando esta tendência, a Virgem Maria também é representada manifestando a sua “perturbação” por meio de gestos

<sup>22</sup> CASIMIRO, Luís Alberto Esteves. “A Anunciação do Senhor...”, p. 540.

<sup>23</sup> *idem*.

<sup>24</sup> CASIMIRO, Luís Alberto Esteves. “Iconografia da Anunciação...”, *Op. Cit.*, p. 169-170. Grifo meu.

exuberantes sentida pela chegada inesperada do mensageiro divino. É o caso, por exemplo, da *Anunciação* de Tintoretto (**Figura 6**), na qual observamos certo exagero na expressão gestual mariana.

Em relação à posição ocupada em cena, grande parte das composições da *Anunciação* representa a Virgem Maria do lado direito<sup>25</sup>, sendo sua presença muito pouco representada do lado esquerdo. Dentro deste enquadramento, Maria aparece voltada para o anjo Gabriel ao mesmo tempo em que volta-se também para o observador, enquanto que o anjo mensageiro é normalmente visto de perfil.

Nas imagens, a Virgem Maria assume três posturas básicas: sentada, de pé ou de joelhos. Nos primeiros registros da *Anunciação*, a iconografia mais difundida figurava Maria *sentada*. “O fato de estar sentada, [...] fica a dever-se, possivelmente, à influência da arte pagã que representava algumas divindades femininas sentadas.”<sup>26</sup> Durante o Renascimento, esta postura de Maria constitui uma das formas compositivas mais representadas pelos pintores da época.



**Figura 7.** BECCAFUMI, Domenico. *A Anunciação*, c 1545. Óleo sobre madeira, sem informações sobre as dimensões. SS. Martino e Vittorio, Sarteano, Siena.

A figuração Mariana nas pinturas da *Anunciação* onde é representada *de pé* possui sua manifestação por volta século VI. Contudo, ainda neste período predominam as pinturas onde a Virgem Maria é retratada sentada. Já o tipo de composição onde a Virgem é vista *ajoelhada* diante de uma estante ou oratório, torna-se a mais utilizada não somente durante o período Medieval, mas também durante o Renascimento e em épocas artísticas posteriores.

---

<sup>25</sup> Considera-se o ponto de vista do observador.

<sup>26</sup> PRAMPOLINI, Giacomo — “L'Annunciazione nei pittori primitivi italiani (1939)”. *Apud* CASIMIRO, Luís Alberto Esteves. “A Anunciação do Senhor...”, *Op.Cit.*, p. 484.

Isso porque, segundo João Molanus<sup>27</sup>, essa postura de Maria - *ajoelhada meditando em oração* - certamente é a mais provável no instante da chegada do anjo, e, como para se pintar é necessário acrescentar esse tipo de informação, o que parece ter maior probabilidade é estabelecido pelo senso comum dos pintores e pela aprovação dos outros<sup>28</sup>.



**Figura 8.** TIZIANO, Vecellio. *Anunciação*, c 1535. Óleo sobre tela, 166 x 266 cm. Grande Escola de São Rocco, Veneza.

Sobre a indumentária tradicionalmente representada, o conjunto formado pela *túnica, manto e véu* se manteve inalterado, resistindo, inclusive, à passagem das “modas”. Nas representações da cena da *Anunciação*, os pintores ilustravam as vestes marianas de acordo com os seus critérios e gostos da época, e não segundo a real condição de Maria. Tanto, que em algumas representações são verificados vestígios de *realiza* simbolizados pela presença de uma *coroa* colocada sobre sua cabeça, conforme percebemos no painel pintado por Veroneze (**Figura 9**).

<sup>27</sup> Johannes Molanus ou Jan Van der Meulen (1533-1585) foi um destacado teólogo da Contrarreforma católica flamenga da Universidade de Louvain, onde foi professor de Teologia. Dentre outros temas, escreveu sobre o conteúdo que considerava adequado às imagens religiosas no seu tratado “História das imagens e pinturas sagradas (1570)”.

<sup>28</sup> Ver MOLANUS, Jean. “História das imagens e pinturas sagradas (1570)”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A Pintura. Textos essenciais*. Tradução Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004. Vol. 2. p. 72-73.



A Coroa

**Figura 9.** VERONEZE, Paolo. *Anunciação*, c 1560. Óleo sobre tela, 110 x 87 cm. Coleção Fundação Thyssen-Bornemisza, Pedralbes.

Apesar de uma análise iconográfica sobre a Virgem Maria permitir um maior detalhamento, partiremos agora para o estudo das representações referentes à principal *figura angélica* presente no episódio da *Anunciação*: o *anjo Gabriel*.

Nas cenas, o *Anjo anunciador* aproxima-se de Maria colocando-se geralmente à sua frente a fim de proferir a mensagem que lhe foi incumbida. Na maior parte das pinturas, o *Anjo* é representado do lado esquerdo do espaço pictórico, sendo pouco frequente a sua figuração no lado direito.

Dependendo da representação, o *Anjo* pode portar-se *em pé* diante da Virgem, *de joelhos* ou ainda *voando ou pairando*. Essa propriedade de “voar ou pairar” está associado à sua condição de *figura alada*, motivo pelo qual é habitualmente figurado portando asas, mesmo que em algumas representações essa propriedade não seja exercida, ou até mesmo, suas asas ocultadas.

A representação mais freqüente do *Anjo* nas pinturas relativas ao tema da *Anunciação* é, efetivamente, aquela onde se apresenta *de pé*. Esta composição assume particular significado quando o mensageiro celeste caminha em direção a Maria. Quando representado *de joelhos*, apóia

um, ou mesmo os dois, quando se encontra diante da Virgem. Essa novidade na atitude do anjo Gabriel tem raras manifestações antes do século XIV.

O facto dos pintores adaptarem e conservarem esta postura por parte do Anjo revela naturalmente uma mudança de mentalidade relativamente à importância de Maria face ao Anjo Gabriel [...]. Apesar de muitas pinturas a representarem numa atitude de submissão e humildade, ela é vista pelos fiéis como a Mãe do Filho de Deus, por isso, os gestos do Anjo parecem, por vezes, suplicar o consentimento de Maria: frequentemente dobra o joelho diante da Virgem e esboça com a mão direita um gesto evocador da chamada, em nome do Deus Altíssimo<sup>29</sup>.

A representação do *Anjo* em pleno vôo, ou simplesmente pairando sobre nuvens diante de Maria, alude o significado sobrenatural do mensageiro, reafirmando a sua origem e enfatizando a diferença de natureza entre os dois personagens do diálogo. Na época do Renascimento, no ímpeto de compreender e representar de forma mais fiel o mundo que os rodeava, os artistas tornaram os anjos seres tridimensionais, existentes num espaço de representação real.

Assim, o Anjo anunciador do Medievo, construído por traços largos e sem abundância de pormenores, vai dando lugar, à medida que se adentra a época Renascentista, a um Anjo mais consistente, corpóreo, representado em todos os seus pormenores respeitantes às suas vestes, fisionomia e atributos<sup>30</sup>.

Com base nos inúmeros textos que descrevem os seres angélicos, a indumentária utilizada no tratamento para o anjo Gabriel era formada por túnica, manto, capa ou dalmática<sup>31</sup>, sendo a primeira geralmente na cor branca. Entretanto, ao contrário das vestes marianas, o vestuário do anjo Gabriel vai evoluindo segundo costumes e influências que, muitas vezes o retratará com vestes eclesiásticas ou mesmo principescas. Assim, a partir do século XIII, as vestes do anjo Gabriel tornam-se mais ricas e complexas<sup>32</sup>.

Por fim, em relação aos tradicionais atributos, *o ceptro, a flor de lírio, ou ainda, o ramo de oliveira*, são elementos comumente visto na mão do *Anjo*, podendo este último formar uma espécie de coroa sobre sua cabeça, conforme visto na **Figura 10**.

<sup>29</sup> Cf. BROUSSOLLE, J.-C. — “De la Conception Immaculée à l'Annonciation angélique (1909)”. *Apud* CASIMIRO, Luís Alberto Esteves. “A Anunciação do Senhor ...”, p. 610.

<sup>30</sup> CASIMIRO, Luís Alberto Esteves. “A Anunciação do Senhor...”, p. 626.

<sup>31</sup> Vestimenta eclesiástica.

<sup>32</sup> CASIMIRO, Luís Alberto Esteves. *A Anunciação do Senhor na pintura Quinhentista portuguesa (1500-1550)*. p. 627-631.



Ramo de oliveira

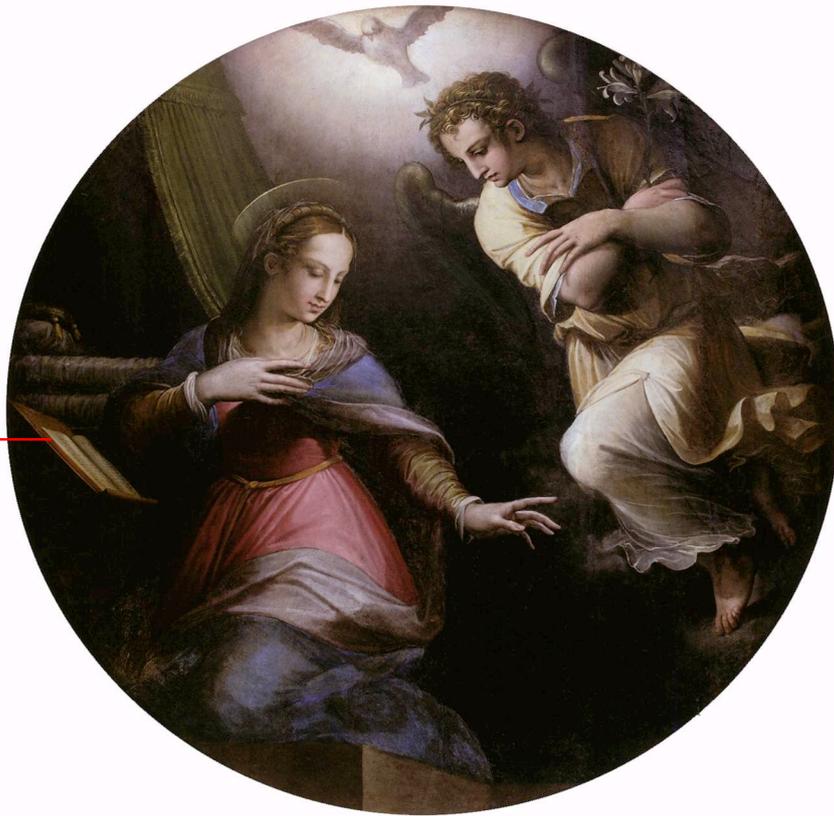
**Figura 10.** VASARI, Giorgio. *Anunciação*, 1564-1567. Óleo sobre madeira, 216 x 166 cm. Museu do Louvre, Paris.

### Outros elementos iconográficos

Além desses personagens, o cenário no qual a cena é ambientada por todo o século XVI constitui-se de inúmeros elementos simbólicos, dos quais citaremos alguns. A figuração do *livro* nas pinturas da *Anunciação*, por exemplo, constitui o único atributo próprio da Virgem Maria. A introdução das Sagradas Escrituras na cena do episódio, a partir do século XII, apesar de constituir um anacronismo, visto que na época o mais provável é que Maria não soubesse ler nem escrever, indica uma vida de oração e meditação.

Desse modo, quando representado fechado nas mãos Virgem, poderá indicar que a jovem acabara de ler uma determinada passagem ou oração e se encontrava meditando sobre o seu conteúdo. Porém, quando aberto sobre algum móvel, ou ainda, sobre os joelhos da Virgem, é uma indicação que Maria se encontrava ocupada na sua leitura, a qual abandona repentinamente, quando recebe a visita inesperada do Anjo Gabriel.

O Livro



**Figura 11.** VASARI, Giorgio. *Anunciação*, 1570-1571. Óleo sobre álamo, painel, 157 cm de diâmetro. Museu Móra Ferenc, Szeged.

A partir do século XIII, vê-se nas pinturas da *Anunciação* um acessório que tomará, depois, um papel primordial em quase todas as representações do tema: a *Jarra*<sup>33</sup>. A presença simbólica da jarra alude ao tempo primaveril onde ocorreu episódio, aspecto este também atribuído a flor de lírio. A presença da jarra nas pinturas de *Anunciação*, geralmente situadas entre a Virgem e o Anjo, pode ser utilizada pelos pintores como um artifício para separar dois universos distintos: *celeste e terreno*.

Para dar uma figuração mais completa ao espaço representativo, os pintores do século XV passaram a ilustrar a *janela* na cena da *Anunciação*. Esse espaço aberto, que simboliza receptividade, se relaciona ao consentimento de Maria à mensagem angélica.

Assim como a janela, a *porta*, representada nas cenas da *Anunciação*, é um elemento de passagem e de transição entre dois mundos. A presença dessa figura alude à passagem bíblica do

<sup>33</sup> Cf. LÉPICIER, Augustin-Marie – “L’Annonciation. Essai d’Iconographie Mariale (1943)”. *Apud* CASIMIRO, Luís Alberto Esteves. “Iconografia da Anunciação...”, p.165.

evangelho de João em que Cristo diz: “*eu sou a porta*”<sup>34</sup>. Porém, apesar do simbolismo associado à Cristo, não permanece ausente o significado *da porta* como uma alusão à concepção de Maria, a qual dará vida ou “passagem” ao *Filho de Deus*.

Para finalizar, além desses elementos e situações que foram citados, nas pinturas da *Anunciação* do século XVI existem ainda outros igualmente característicos de alegorias e metáforas, como é o caso do próprio *ambiente* onde teria se passado o episódio, ilustrado muitas vezes de forma que não nos dão a certeza de estarmos a assistir ao verdadeiro local onde ocorreu o encontro entre Maria e o Anjo Gabriel. Porém, pela grandeza de representação dessas imagens, e, conseqüentemente, de seus mais variados atributos, não nos estenderemos a esse respeito.

## Referências

### 1. Fontes

#### 1.1 Fontes Iconográficas

##### 1.1.1 Fontes Principais

ARCANGELO DI JACOPO DEL SELAIO. *A Anunciação*, 1582-1584. Têmpera sobre madeira, 131 x 79 cm. Coleção Privada.

BAROCCI, Federico Fiori. *Anunciação*, 1582-1584. Óleo sobre tela, 248 x 170 cm. Pinacoteca, Vaticano.

BECCAFUMI, Domenico. *A Anunciação*, c 1545. Óleo sobre madeira, sem informações sobre as dimensões. SS. Martino e Vittorio, Sarteano, Siena.

CARPACCIO, Vittorio. *A Anunciação*, 1504. Óleo e têmpera sobre tela, 130 x 14 cm. Galeria Franchetti, Veneza.

FRA ANGELICO. *Anunciação (Cela 3)*, c 1440-1442. Afresco, 176 x 148 cm. Museu de São Marcos, Florença.

FRA ANGELICO. *Anunciação*, c 1442-1443. Afresco, 230 x 321 cm. Museu de São Marcos, Florença.

FRA ANGELICO. *Anunciação*, c 1451-1452. Têmpera sobre madeira, 38,5 x 37 cm. Museu de São Marcos, Florença.

---

<sup>34</sup> EVANGELHO DE JOÃO (10:7-9): In BÍBLIA SAGRADA. Edição Pastoral. São Paulo: Paulus, 1997, p.1.369-1.370.

FRA ANGELICO. *Anunciação*, c 1433-1434. Têmpera sobre madeira, 150 x 180 cm. Museu Diocesano, Cortona.

FRA ANGELICO. *Anunciação*, c 1433-1434. Têmpera sobre madeira, 175 x 180 cm. Museu Diocesano, Cortona.

LOTTO, Lorenzo. *Anunciação*, 1534-1535. Óleo sobre tela, 166 x 114 cm. Pinacoteca Cívica, Renacati.

TINTORETTO. *A Anunciação (detalhe)*, 1583 - 1587. Óleo sobre tela. Grande Escola de São Rocco, Veneza.

TIZIANO, Vecellio. *Anunciação*, c 1535. Óleo sobre tela, 166 x 266 cm. Grande Escola de São Rocco, Veneza.

VASARI, Giorgio. *Anunciação*, 1564-1567. Óleo sobre madeira, 216 x 166 cm. Museu do Louvre, Paris.

VASARI, Giorgio. *Anunciação*, 1570-1571. Óleo sobre álamo, painel, 157 cm de diâmetro. Museu Móra Ferenc, Szeged.

VERONESE, Paolo. *A Anunciação*, 1578. Óleo sobre tela, 279 x 551 cm. Galeria Acadêmica, Veneza.

VERONEZE, Paolo. *Anunciação*, c 1560. Óleo sobre tela, 110 x 87 cm. Coleção Fundação Thyse-Bornemisza, Pedralbes.

## 1.2 Fontes Escritas

MOLANUS, Jean. “História das imagens e pinturas sagradas (1570)”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A Pintura*. Textos essenciais. Tradução Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004. Vol. 2. p. 70-74.

## 2. Referências Bibliográficas

BÍBLIA SAGRADA. Edição Pastoral. São Paulo: Paulus, 1997..

CASIMIRO, Luís Alberto Esteves. *A Anunciação do Senhor na pintura Quinhentista portuguesa (1500-1550). Análise geométrica, iconográfica e significado iconológico*. Porto. Tese de doutoramento no ramo de conhecimento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004.

CASIMIRO, Luís Alberto Esteves. *Iconografia da Anunciação: símbolos e atributos*. Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Patrimônio. Porto 2008-2009.

CÉSAR, Aldilene Marinho. *Imagens e práticas devocionais. A estigmatização de Francisco de Assis na pintura ibero-italiana dos séculos XV-XVI*. Rio de Janeiro: UFRJ / Programa de Pós-graduação em História Social, 2010.

JACOPO DE VARAZZE. *Legenda Áurea: Vida de santos*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A Pintura. Textos essenciais*. Tradução Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004. v.2.

PELIKAN, J. *Maria através dos séculos: seu papel na história da cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

### **3. Referências Eletrônicas**

*Web Gallery of Art*. Disponível em: <<http://www.wga.hu/index1.html>>. Acesso em: 31 de Ago 2012.