

**ANUNCIAÇÃO À VIRGEM MARIA: A ICONOGRAFIA DA ENCARNAÇÃO DE CRISTO  
EM LIVROS DE HORAS<sup>1</sup>**

**ANUNCIACIÓN A LA VIRGEN MARÍA: LA ICONOGRAFÍA DE LA ENCARNACIÓN DE CRISTO EN LOS  
LIBROS DE HORAS (SIGLO XV)**

**ANNUNCIATION TO THE VIRGIN MARY: THE ICONOGRAPHY OF CHRIST'S INCARNATION IN  
BOOKS OF HOURS (FIFTEENTH CENTURY)**

**Patrícia Marques de Souza**

*Mestranda em História Social*

*(PPGHIS/ UFRJ). Bolsa Erasmus Mundus (Ação 2) da União Europeia*

[marquesdesouzsap@gmail.com](mailto:marquesdesouzsap@gmail.com)

Fecha de recepción: 30/07/2016

Fecha de aprobación: 29/09/2016

**Resumo**

Este *paper* se propõe a analisar sete iluminuras que possuem como tema o episódio da Anunciação do anjo Gabriel à Virgem Maria e que estão presentes em Livros de Horas confeccionados na segunda metade do século XV. Estes códices encontram-se atualmente na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Neste sentido, objetiva-se explicar o simbolismo presente nas imagens e as possíveis funções das iluminuras. Assim como destacar o papel primordial que o culto mariano assumiu na Baixa Idade Média e as transformações iconográficas da cena da Encarnação ao longo do medievo.

**Palavras-chave**

Anunciação– Iluminuras - Livros de Horas - Iconografia Cristã - Devoção Mariana

**Resumen**

Este *paper* tiene como meta analizar siete iluminaciones que tienen como tema el episodio de la Anunciación del ángel Gabriel a la Virgen María y que están presentes en Libros de Horas de la segunda mitad del siglo XV. Estos códices se encuentran actualmente en la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro. En este sentido, el objetivo es explicar el simbolismo de las imágenes y las posibles

---

<sup>1</sup> Este artigo é uma versão sintética do trabalho monográfico de final curso realizado em 2014, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, com o título: *Annunciation Domini: A devoção leiga e a produção artística dos Livros de Horas da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Século XV)*.

funciones de las miniaturas. Así como destacar el papel primordial que la devoción mariana asumió a finales de la Edad Media y las transformaciones iconográficas de la escena de la Encarnación a lo largo del medievo.

**Palabras clave**

Anunciación - Miniaturas - Libros de Horas - Iconografía cristiana – Devoción Mariana

**Abstract**

This paper aims to analyze seven illuminations whose theme are the episode of the angel Gabriel's Annunciation to the Virgin Mary and that are present in Books of Hours made up in the second half of the fifteenth century. These codices are currently in the National Library of Rio de Janeiro. In this sense, the objective is to explain the symbolism in the images and the possible functions of the illuminations and to highlight the key role that Marian devotion took in the Late Middle Ages and the iconographic transformations of the Incarnation scene throughout the medieval art.

**Keywords**

Annunciation - Illuminations - Books of Hours - Christian Iconography - Devotion

“[Maria] É formosa pela humildade, amiga pela caridade, suave pela contemplação, cheia de graça pela virgindade, como Jerusalém celeste, em que Deus habita, e a Virgem é a sua habitação. “Aquele que me criou, diz, descansou no meu tabernáculo”, isto é, no meu ventre”<sup>2</sup>.

A prevalência do tema da Anunciação na arte cristã se justifica pela sua importância teológica: é o momento da Encarnação da segunda pessoa da Santíssima Trindade, Jesus Cristo, conforme é narrado por Lucas em seu Evangelho e conforme é exultado na citação acima feita por Santo Antônio de Pádua ou Lisboa em seu sermão sobre a festa litúrgica de 25 de março.

A iconografia da Anunciação é muito cara ao cristianismo desde seus primórdios. Já nos primeiros séculos da era cristã, este episódio foi considerado eficaz para representar visualmente o mistério da Encarnação, ou seja, tornar o invisível, *visível*. Portanto, esta cena deveria figurar nos ciclos da vida do Cristo e posteriormente nos ciclos marianos. Ao longo da Idade Média, a representação visual da cena passou por algumas transformações e pelo seu gradativo enriquecimento devido à utilização dos evangelhos apócrifos, como o Protoevangelho de Tiago ou do Evangelho da Infância, textos estes que a partir do século XIII foram popularizados com a difusão da Legenda Áurea.

Neste sentido, este *paper* tem como objetivo explicar o simbolismo e as possíveis variantes iconográficas na representação visual da cena da Anunciação no século XV, assim como analisar as funções do gênero de livro devocional mais popular da Baixa Idade Média, os Livros de Horas. Para que a análise das iluminuras seja possível, este texto que está dividido em três grandes partes, irá primeiramente abordar o conteúdo do Ofício da Virgem —principal seção do Livro de Horas. Em seguida, serão analisadas sete iluminuras que retratam o episódio da Encarnação de Cristo e por fim, buscar-se-á analisar as possíveis funções das imagens que compõem os livros devocionais.

O *corpus* iconográfico privilegiado neste trabalho são sete códices manuscritos iluminados que se encontram na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.<sup>3</sup> Este acervo é formado por nove códices: quatro deles (Livros 50, 1, 1; 50, 1, 16; 50, 1, 19 e 50, 1, 22) são

---

<sup>2</sup> Santo ANTONIO DE LISBOA (c. 1195-1231), *Obras Completas: Sermões Dominicais, Sermões Marianos, Sermões Festivos*, Introdução de Henrique Pinto Rern, Prefácio de Jorge Borges de Macedo, Edição Bilingue Latim-Português, Vol 2, Porto, Editorial Restauro Lello & Irmão, 1987. p. 813.

<sup>3</sup> Este acervo ainda carece de poucos estudos. Os principais foram realizados por: Damião BERGE, *Livros de Horas. Manuscritos Iluminados da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1973; Vera Lúcia Miranda FAILLACE, *Catálogo dos Livros de Horas da Biblioteca Nacional do Brasil*, Dissertação de Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais, Rio de Janeiro, FGV, 2009; Vânia Leite FRÓES, “O Livro de Horas dito de D. Fernando. Maravilha para Ver e Rezar”, *Anais da Biblioteca Nacional*, Vol. 129, Rio de Janeiro, 2011, pp. 83-136 e Maria Izabel Escano Duarte de SOUZA, *Orações pintadas: iconografia mariana, práticas devocionais e funções das iluminuras dos livros de horas da Real Biblioteca Portuguesa*, Dissertação de Mestrado em História Social, Rio de Janeiro, UFRJ, 2015.

provenientes da Casa do Infantado – Real Biblioteca Portuguesa<sup>4</sup> que veio para o Brasil após a transferência da corte em 1808; outros dois livros vieram de coleções que foram doadas à Biblioteca Nacional, como a do Marquês de Pombal e a coleção José Antônio Marques, doada em 1889 e, o restante dos códices foram adquiridos por compras nos séculos XIX e XX.<sup>5</sup>

### **O Ofício da Virgem Maria e as iluminuras das *Horae***

Os Livros de Horas surgiram no século XIII e possuem este nome porque os ofícios que compõem a estrutura do códice eram divididos de acordo com as oito horas canônicas. Este livro de caráter devocional destinado à alta aristocracia ou a ricos burgueses eram fabricados nos ateliês urbanos e poderiam ser ornados com ricas iluminuras e ao gosto do proprietário. Portanto, uma característica importante do Livro de Horas é a simultaneidade entre os textos e as imagens.

O principal e o maior ofício dos Livros de Horas eram as Horas da Virgem Maria, tanto em quantidade de orações e antífonas quanto de imagens. Muitos historiadores associam a grande popularidade dos Livros de Horas com o crescente papel de mediadora que a Virgem assumiu no cristianismo a partir do século XIII, mesmo período de surgimento deste livro devocional.<sup>6</sup>

As Horas da Virgem relembavam as principais festas litúrgicas da vida mariana e da infância de Jesus. Um ofício completo apresentaria a seguinte ordem: Anunciação (Matinas); Visitação (Laudes); Natividade (Primas); Anúncio aos Pastores (Tercias); Adoração dos Magos (Sextas); Apresentação no Templo (Nonas); Fuga para o Egito (Vésperas) e a Coroação da Virgem (Completas). Um Livro de Horas rebuscado e pertencente a um rico comanditário poderia apresentar iluminuras para todas as horas canônicas listadas. Contudo, um códice mais modesto poderia apresentar apenas uma única imagem e esta provavelmente seria a cena mais importante da vida mariana: o momento da Anunciação.

---

<sup>4</sup> A Casa do Infantado foi criada em 1654 por D. João IV e era uma organização patrimonial que possuía obras destinadas à formação dos infantes portugueses. A transferência do acervo da Real Biblioteca para o Rio de Janeiro começou a ser feita em 1810. Sobre a história e a formação da Real Biblioteca e sua transferência para os Trópicos, consultar os estudos de: FAILLACE, op. cit., pp. 25-37 e Lilia M. SCHWARCZ, *A longa viagem da biblioteca dos reis: do terremoto de Lisboa à independência do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

<sup>5</sup> Cf. FAILLACE, op. cit., p. 38.

<sup>6</sup> Sobre as origens e a popularização dos Livros de Horas, consultar os principais estudos de: Ingo F. WALTHER; Norbert WOLF, *Codices Ilustres: Los Manuscritos Iluminados más Bellos del Mundo desde 400 hasta 1600*, Madrid, Taschen, 2005; Roger S. WIECK, *Painted Prayers: The Book of Hours in Medieval and Renaissance Art*, New York, The Pierpont Morgan Library, 1997; Christopher de HAMEL, *A History of Illuminated Manuscripts*, Londres, Phaidon Press, 2006 e John HARTHAN, *Books of Hours and Their Owner*, 2ª Edição, Thames and Hudson, Londres, 1977.

A iluminura da Anunciação pode ser considerada como uma das mais importantes do Livro de Horas se não a mais relevante, pois ela começava o ciclo iconográfico das Horas da Virgem e representava o momento da Encarnação de Cristo e o início da redenção humana. Esta seria também a cena mais importante para os fiéis que quisessem compartilhar a



**Fig. 1.** Anunciação. F. 39r. **Livro de Horas 50, 1, 001.** Século XV. Uso de Sarum. 200 fólhos. Pergaminho. Em Latim. Carimbo da Real Biblioteca Portuguesa - Caso do Infantado. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. **Fonte:** [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_manuscritos/mss1212389/mss1212389.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1212389/mss1212389.pdf)



**Fig. 2.** Robert Boyvin. Anunciação. f. 15 r. **Livro de Horas 50, 1, 010.** c. 1490 - 1500. Uso de Roma. 102 fólhos. Pergaminho. Em Francês e em latim. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. **Fonte:** [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_manuscritos/mss35452/mss35452.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss35452/mss35452.pdf)



**Fig. 3.** Mestre de Coetivy. Anunciação. **Livro de Horas 50, 1, 016.** F. 32 r. c. 1450. Uso de Paris. 160 fólhos. Pergaminho. Em Francês e em latim. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. **Fonte:** [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_manuscritos/mss\\_50\\_1\\_016.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss_50_1_016.pdf)



**Fig. 4.** Anunciação. F. 27r. **Livro de Horas 50, 1, 019.** c. 1430. Uso de Rouen. 158 fólhos. Pergaminho. Em Francês e em latim. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. **Fonte:** [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_manuscritos/mss1212393/mss1212393.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1212393/mss1212393.pdf)



**Fig. 5.** Enguerrand Quarton. Anunciação. F. 1r. **Livro de Horas 50, 1, 020.** c. 1460. Uso de Roma. 64 fólhos. Pergaminho. Em latim. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. **Fonte:** [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_manuscritos/mss1212394/mss1212394.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1212394/mss1212394.pdf)



**Fig. 6.** Mestre Echevinage de Rouen. Anunciação. F. 27r. **Livro de Horas 50, 1, 022.** c. 1460 - 1470. Uso de Rouen. 132 fólhos. Pergaminho. Em Francês e em latim. Carimbo da Real Biblioteca Portuguesa - Casa do Infantado. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. **Fonte:** [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_manuscritos/mss1212395/mss1212395.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1212395/mss1212395.pdf)

experiência da entrega mariana à designação divina. Por conseguinte, é nas margens desta miniatura que os comanditários seriam, muitas vezes, representados em oração. Além dos motivos listados até o momento, geralmente a iluminura da Anunciação era realizada pelo mestre da oficina, pois esta seria uma das principais imagens que chamariam a atenção de um potencial comprador. Já as outras miniaturas ficariam a cargo dos aprendizes.

No próximo tópico será realizada uma análise iconográfica de sete iluminuras da Encarnação de Cristo pintadas no estilo que se convencionou chamar de “gótico internacional”<sup>7</sup>. Neste sentido, primeiramente serão analisados os personagens da história (a Virgem, o arcanjo Gabriel e o Espírito Santo); em segundo lugar, o espaço onde o evento ocorreu e por último, os objetos e os atributos que ajudam a compor a imagem. Também é importante destacar, desde já, que a imagem nunca é um texto a ser “lido”, pois ler e

visualizar uma imagem são processos cognitivos complementares, porém essencialmente diferentes.

### Os personagens

#### A Virgem Maria

Conforme descrito nos textos bíblicos, a escolhida para gerar Cristo foi Maria da cidade de Nazaré. Porém, a escolha do seu nome só foi justificada no evangelho apócrifo conhecido como o Livro sobre a Natividade de Maria III, 3, onde se conta que um anjo fez o anúncio a Joaquim, pai da Virgem: “Fica, pois, a saber que Ana, tua mulher, vai dar à luz uma filha, a quem tu porás o nome de Maria”. Com efeito, é significativa a preocupação teológica em destacar a missão de Maria na história da salvação desde antes da sua concepção, assim como ressaltar suas virtudes que justificaram seu papel na história da salvação.



**Fig. 7.** Mestre de Le Pelly. Anunciação. F. 21r. **Livro de Horas 50, 1, 023.** c. 1480-90. Uso de Auxerre. 81 fólhos. Pergaminho. Em latim. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. **Fonte:** [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_manuscritos/mss1212396/mss1212396.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1212396/mss1212396.pdf)

<sup>7</sup> O termo “gótico internacional” foi cunhado pelo historiador francês Louis Courajod (1841- 1896) no final do século XIX. Este termo genérico servia para caracterizar as obras que eram produzidas e que circulavam na Europa latina, sobretudo, na Boêmia, Itália e França em finais do século XIV. Portanto, este “estilo” surgido do intercâmbio entre diferentes culturas era marcado pelo apreço aos detalhes, pelo uso abundante do ouro –em iluminuras e pinturas– e pelo gradativo interesse em melhor contar a história sagrada através da representação visual de fragmentos da natureza que fossem “fiéis” à observação humana. Cf. Ernst H. GOMBRICH, *A História da Arte*, Rio de Janeiro, Editora LTC, 1999, pp. 215-218.

### A tradição iconográfica da Anunciação

O tema da Anunciação esteve presente na arte cristã desde seus primórdios. O primeiro exemplo conhecido é o afresco da catacumba de Priscila, no início do século IV (figura 8). O fato de este episódio ter sido precocemente representado demonstra a sua importância teológica e doutrinal. Como a Anunciação foi narrada por Lucas em seu evangelho canônico em forma de um diálogo (Lucas 1, 26-38), a representação e a dramatização desta cena foi facilitada apesar do seu significado



**Fig. 8.** Anunciação. Nesta imagem, Maria encontra-se sentada em um trono e vestindo uma túnica. O arcanjo Gabriel não foi representado com asas. Sua mão levantada indica gesto de diálogo. Afresco da Catacumba de Priscila. Séc. IV. Roma.

ser um complexo conceito teológico. Segundo este dogma, Maria teve a função de “revestir” o *Logos* de uma autêntica realidade, pois foi com o mistério da Encarnação que aconteceu a materialização do divino, isto é, Jesus pode se transformar em homem. É justamente a Encarnação do Cristo e sua entrada na história que legitima, para muitos teólogos, a representação do sagrado e a produção de imagens religiosas. Diversas passagens bíblicas são utilizadas para justificar este fim: “Nós somos transformados na própria imagem do Senhor” (2 Coríntios 3, 18); “Aquele que me viu [Jesus], viu o Pai.” (João 14,9.) e “[Cristo é] a imagem do Deus invisível.” (Colossenses 1,15).

Conforme narrado no evangelho de Lucas, os personagens essenciais que compõem a iconografia da Anunciação são o anjo Gabriel (o mensageiro de Deus) e a Virgem Maria. Esta geralmente era representada como uma jovem mulher que vestia uma túnica ou um longo manto e carregava uma auréola. O cenário em que o anúncio angélico aconteceu não era representado de forma unânime nas imagens, pois a única fonte canônica que descreveu o momento da Anunciação praticamente ignorou o local onde o fato ocorreu, mencionando apenas que este se sucedeu em uma cidade da Galileia, chamada Nazaré (Lc 1, 26). Desta maneira, muitas representações artísticas se utilizaram dos relatos não oficiais para enriquecer a iconografia mesmo que estas imagens se encontrassem no interior das igrejas ou então nos mosteiros.

Após a insistência da Igreja em se afastar dos evangelhos apócrifos, as imagens da Anunciação passaram a se centrar mais no relato de Lucas e a enfatizar tanto a relação de Maria com Gabriel quanto à presença do Espírito Santo. Assim, do século IX ao XI, a

iconografia gradativamente começou a preocupar mais com a chegada do anjo.<sup>8</sup> Desde modo, a ênfase dramática da cena recaiu sobre o diálogo entre os personagens, como veremos mais adiante. Nos séculos seguintes, sobretudo na Baixa Idade Média, a cena da Anunciação passou a ser cada vez mais interiorizada, isto é, o cenário começou a variar entre o interior de um quarto tipicamente medieval ou de uma igreja. O próximo tópico se dedicará a estudar a singularidade da iconografia da Anunciação em livros de caráter devocional: os Livros de Horas.

### **A anatomia e o vestuário**

Nas sete iluminuras deste *corpus* iconográfico (figuras 1 a 7), Maria foi interrompida em seu momento de leitura e silêncio pelo anjo Gabriel. Ela foi representada como uma jovem mãe que teria por volta dos doze anos, idade que teria deixado de morar no templo e se casado com o já ancião São José, segundo o Proto-Evangelho de Tiago (capítulos VIII e IX). Nestas iluminuras, a Virgem apresentava algumas características físicas que seriam facilmente identificadas nos retratos europeus da época: a sua pele era alva, ela possuía feições suaves e um cabelo levemente ondulado que era longo, loiro e que estava solto. Contudo, uma característica distintiva da sua excepcionalidade na história cristã foi acrescentada: a auréola elíptica, exceto na figura 1.

O vestuário da jovem mãe também seguia à moda da época de confecção do Livro de Horas (século XV) e não os trajes tradicionais do povo judaico do século I. Assim, a indumentária da Virgem poderia ser facilmente utilizada por uma jovem donzela das cortes medievais. Sua roupa era composta por um longo manto azul - que gerava várias e delicadas dobras que foram precisamente ressaltadas por sutis tons de dourado que tocavam o chão - e por uma túnica que poderia variar entre o cinza claro (figuras 2 e 7), o dourado (figura 5) e novamente o azul (figuras 1,3,4 e 6). Desta forma, o traje de Maria servia para ajudar a destacar a sua importância, ou seja, através de um elemento figurativo era possível indicar valores mais subjetivos da sociedade medieval e ao mesmo tempo reforçar a mensagem que se tentava transmitir: a Virgem era uma jovem educada, pacata e que estava absorvida em uma atividade de leitura e aprendizagem em seu lar.

O simbolismo das cores marianas deve ser pontuado, pois a cor não é apenas um fenômeno físico e sensitivo, mas também uma construção social complexa. Por exemplo: a

---

<sup>8</sup> Cf. Laura Rodríguez PEINADO, “La Anunciación”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, 12 (2014), pp. 1-16 Acesso em 03 de junho de 2016. p. 2. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-12-06-03.%20Anunciaci%C3%B3n.pdf>



cor azul figurava com preferência nas imagens da Virgem e isto demonstra que a cor também era um problema teológico. Este fato é extremamente significativo, pois a escolha de uma determinada coloração podia ter um caráter ideológico, político, social e simbólico. Outra questão importante é entender o significado da cor na época da sua utilização: na Europa medieval, por exemplo, o azul era considerado uma cor quente, se não a mais quente de todas, diferentemente dos dias atuais.<sup>9</sup> Assim, para o “olho” medieval, o azul seria denso e luminoso e poderia estar mais próximo de outras cores com estas mesmas características como: o vermelho, o amarelo ou o verde.<sup>10</sup>

A partir do século XIII, sobretudo em ambiente eclesiástico, a cor passou a ter uma função indumentária: a escolha de determinada tonalidade em uma roupa seja ela opaca ou vívida, saturada ou descolorida, indicava e classificava a importância da pessoa que a vestia naquela sociedade. Além disso, é preciso considerar a “revolução cromática” que aconteceu na França a partir de 1140: os tons de azul se espalharam por todas as camadas da sociedade, além de converterem-se em cores cristológicas e marianas.<sup>11</sup> Por isso, a escolha do azul nas imagens cristãs medievais: esta cor era entendida como uma das mais vivas e luminosas, digna de ser usada pela mãe do Salvador.

### **A disposição espacial**

O tamanho da figura de Maria era ligeiramente maior que o anjo Gabriel em todas as iluminuras, pois ela tinha maior importância na cena e conforme já era tradição, os personagens mais relevantes deveriam ser maiores que os demais. Porém, não é possível estabelecer um padrão sobre a disposição espacial da Virgem: em quatro das sete imagens, ela foi colocada no lado esquerdo (figuras 2, 3, 5 e 6), solução mais utilizada nas primeiras representações da Anunciação. Contudo, desde o século VI, a convenção mais recorrente era representar a Virgem do lado direito da imagem, pois este seria o local de maior honra e dignidade.<sup>12</sup> Mas, apesar desta tradição iconográfica, os iluminadores buscaram as suas próprias soluções para compor a miniatura e dispor as figuras em um espaço que ocupava o centro do fólio. Assim, nas imagens em que a Virgem encontrava-se do lado esquerdo, o olhar

---

<sup>9</sup> Cf. Michel PASTOUREAU, *Uma história simbólica de la Edad Media Occidental*, Tradução de Julia Bucc, Madri, Katz Editores, 2013, p. 131.

<sup>10</sup> Sobre a história da cor azul, consultar: Michel PASTOUREAU, *Bleu. Histoire d'une couleur*. Édition Seuil, 2000.

<sup>11</sup> Michel PASTOUREAU, *Uma história simbólica de la Edad Media Occidental*, op. cit., p. 143.

<sup>12</sup> Cf. Luís Alberto Esteves CASIMIRO, *Anunciação ao Senhor na pintura quinhentista portuguesa (1500-1550)*, Tese de doutorado em História da Arte, Universidade do Porto, 2004, pp. 458 e 459. Também é importante destacar que o lado direito era frequentemente associado com o lado dos justos nos textos bíblicos.

do espectador era primeiramente direcionado para o anjo, figura que transmitia a sensação de movimento, pois seus pés teriam acabado de tocar o chão.

Nas sete miniaturas, Maria era a figura mais próxima do observador e estava ligeiramente inclinada além de possuir gestos suaves. A delicadeza dos traços era essencial para Alberti que foi o responsável por escrever, em 1435, o primeiro tratado sobre a pintura. Para ele, a arte de pintar deveria ser um objeto de teoria e doutrina sistematizada: “A pintura deve ter movimentos suaves e graciosos, convenientes ao que nela acontece. Sejam os movimentos e as poses das moças, leves, cheios de simplicidade, em que haja de preferência a doçura da alma [...]”<sup>13</sup>. Esta descrição de Alberti se refere aos traços femininos de forma geral, contudo esta preocupação é essencial quando se trata dos gestos marianos: estes deveriam ser contidos e graciosamente representados.



**Fig. 9.** Giotto di Bondone. Anunciação. Afresco. c. 1305. Cappella degli Scrovegni, Pádua.

Nas iluminuras, a Virgem foi representada em três posições diferentes. Em três delas (figuras 1 a 3), Maria estava ajoelhada; em outras três, ela estava em pé (figuras 4, 6 e 7) e em um único exemplo, ela encontrava-se sentada (figura 5). Sobre a Virgem ajoelhada: existem algumas explicações possíveis para ela estar nesta posição. A primeira delas se refere à circulação do livro *Meditationes Vitae Christi*, escrito pelo Pseudo- Boaventura em c. 1400. Neste texto, Maria é apresentada como uma jovem de profunda devoção que estaria ajoelhada e de mãos postas no momento do anúncio angélico. Por esse motivo, muitos estudiosos acreditam que a exegese feita por Boaventura possa ter encontrado manifestações no campo artístico. Contudo, outros autores defendem que esta explicação não é suficiente, ou pelo menos, não é a única.

---

<sup>13</sup> Cf. Leon Battista ALBERTI, *Da Pintura (1435)*, Tradução de Antonio da Silveira Mendonça, 3ª edição, Campinas, Editora Unicamp, 2009, p. 119.

Uma alternativa viável seria também a busca por tentar humanizar os personagens e aproximar as figuras bíblicas e os fiéis. Isto poderia explicar, por exemplo, a escolha de Giotto em colocar tanto a Virgem quanto Gabriel ajoelhados, um de frente para o outro e indicando uma posição de igualdade entre o divino e o humano, mesmo que as figuras estivessem pintadas em painéis diferentes (figura 9). Não por acaso, este afresco é considerado como a primeira representação conhecida da Virgem ajoelhada na cena da Anunciação e foi executada na Capela Scrovegni em c. 1305. Portanto, o livro das *Meditações sobre a vida de Cristo* escrito por Boaventura somente em c. 1400 não pode ser considerado o único fator para explicar a Virgem ajoelhada.

Também é preciso considerar que o hábito de rezar de joelhos já encontrava os primeiros exemplos no século XIV, graças ao estímulo dos frades pregadores, e passou a ser regra no século seguinte.<sup>14</sup> Este é um fator importante para se considerar ao analisar as iluminuras dos Livros de Horas: nas três imagens onde a Virgem encontrava-se ajoelhada, ela também realizava um gesto de oração, seja com as mãos postas ou com elas levantadas para o alto, indicando também sinal de prece. É possível supor que a representação visual destes gestos realizados por Maria refere-se também a elementos importantes da nova espiritualidade cristã na Baixa Idade Média: a oração individual e a meditação. Estas práticas



**Fig. 10.** Anunciação. Mosaico de influência bizantina da Basílica Eufrosiana, Croácia. Séc VI.

eram esperadas de todos os cristãos, especialmente dos que poderiam usufruir da leitura ou da audição dos textos dos Livros de Horas.<sup>15</sup> A segunda posição possível da Virgem na cena da Anunciação era sentada. Nos primeiros séculos da era cristã, a Virgem da Anunciação era representada preferencialmente sentada, quase sempre em um trono seguindo o modelo das imagens imperiais bizantinas (figura 10). Era uma convenção representar as figuras socialmente mais importantes nesta posição enquanto um

mensageiro chegava. Assim, a dignidade e a distinção daquele que acolhia era destacado.

Na figura 5, a jovem encontra-se repousada diretamente ao chão. Esta escolha do iluminador demonstra uma preocupação em enfatizar a humildade de Maria e expressar de forma visual, a resposta dela à pergunta angélica: “Eis aqui a serva do Senhor” (Lc 1, 38). O paradigma da humildade mariana foi discutido com insistência por diversos teólogos e

<sup>14</sup> CASIMIRO, op. cit., p. 503.

<sup>15</sup> O papel do livro na imagem da Anunciação será discutido com mais detalhes no tópico 3.1.

utilizado como modelo de submissão e obediência cristã em contraponto à soberba, o pecado de Lúcifer.<sup>16</sup> Santo Antônio de Lisboa, por exemplo, discutia a importância da humildade para uma vida santificada e ao mesmo tempo alertava os fiéis para as tentações usando a Virgem como modelo: “Maria santíssima esmagou a soberba do diabo com a humildade, mas ele armou-lhe insídias com o seu calcanhar na Paixão de seu filho [...] a alma, se estiver cheia de graça, não pode entrar a imundice do pecado”<sup>17</sup>. São Bernardo de Claveral analisou a



Fig. 11. Anunciação (detalhe). Evangeliário de Rábula. c. 586. Ms. syr 56. Biblioteca Lauzerina, Florença.

saudação do anjo à Virgem (“Ave, cheia de graça, o Senhor é contigo”) e destacou que a humildade era um dos fatores que a fazia ser digna de gerar o Senhor: “Ela [Maria] é cheia de

graça [...] por quatro razões que fulguravam em seu espírito – a devoção pela humildade, o respeito ao pudor, a grandeza da fé e o martírio do coração”<sup>18</sup>.

A terceira e última posição possível da Virgem na cena da Anunciação seria em pé. Esta postura encontrou suas primeiras manifestações no final do século VI (figura 11): a partir desta época, Maria começou a ser vista como uma mulher que não apenas fiava no templo ou realizava simples tarefas domésticas, mas também como alguém que se distinguia por sua sabedoria e que estaria atenta aos acontecimentos ao seu redor.<sup>19</sup> No Livro de Horas (figura 5), esta fórmula compositiva evoca, sobretudo, a prudência de Maria em reconhecer a dignidade do mensageiro celeste e por isso, ela se levanta em respeito ao anjo. Esta atitude de reverência e vigilância é um contraponto à Eva, primeira vivente facilmente seduzida e enganada pela serpente. Mais uma vez, enfatizava-se a observância da fé e o decoro da Virgem.

<sup>16</sup> José María Salvador GONZÁLEZ, *La Virgen de la Anunciación, un paradigma de humildad en la doctrina y la imagen de la Edad Media*, *Mirabilia, Electronic Journal of Antiquity & Middle Ages* (15). 2012, p. 321.

<sup>17</sup> ANTONIO DE LISBOA, Santo (c. 1195-1231), op. cit., p. 822.

<sup>18</sup> *Apud* Jacoppo VARAZZE. (c. 1229-1298), *Legenda Áurea: Vida dos Santos*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003, p. 313.

<sup>19</sup> Cf. CASIMIRO, op. cit., p. 493.

## O anjo Gabriel

A palavra anjo procede do grego *ánghelos* que significa “mensageiro” ou “enviado” e foi traduzida para o hebraico bíblico como *mal’ak*, de igual significado.<sup>20</sup> No cristianismo, os anjos são ao mesmo tempo: uma ponte entre o divino e o humano, os servos de Deus e os sábios guias tanto na vida terrena quanto no Além. Suas presenças nas Sagradas Escrituras serviam para comunicar a vontade de Deus.

## A tradição iconográfica

Segundo Pseudo-Dionísio, o Areopagita, as potências angélicas poderiam se transformar em imagens figurativas como o fogo, as nuvens, a forma antropomórfica entre outras.<sup>21</sup> Esta última é de extrema importância para a arte cristã, pois foi o modelo figurativo



**Fig. 12.** Vitória de Samotrácia ou Nice de Samotrácia. 220 e 190 a.C. Museu do Louvre, Paris

mais utilizado desde os primórdios do cristianismo. Na confecção das imagens religiosas, a tarefa dos artesãos era criar uma figura angélica que ao mesmo tempo resplandecesse o celeste e fosse também perceptível e de fácil identificação. O primeiro exemplo conhecido remonta há 2 500 a. C. e foi esculpido em uma tumba encontrada na Suméria, Golfo

Pérsico.<sup>22</sup> Também há registros arqueológicos de seres alados nas representações artísticas da Mesopotâmia, incluindo a Assíria e a Babilônia; em tumbas faraônicas egípcias como também nas esculturas e afrescos greco-romanos.<sup>23</sup>

Os primeiros exemplos utilizados para figurar os anjos na arte cristã foram empréstimos das deidades pagãs. Neste sentido, a principal referência foi a imagem da deusa Nice, a personificação da Vitória e muitas vezes representada como uma mulher alada e vestida com roupas largas, cumpridas e esvoaçantes<sup>24</sup> (figura 12).

<sup>20</sup> Cf. Laura WARD; Will STEEDS, *Los ángeles en la Arte*, Madri, Edilupa Ediciones, 2006, p. 6.

<sup>21</sup> Cf. Pseudo-Dionísio AREOPAGITA, *Da Hierarquia Celeste*. Acesso em 01 de julho de 2016. [https://sumateologica.files.wordpress.com/2010/02/pseudo-dionisio\\_da\\_hierarquia\\_celeste.pdf](https://sumateologica.files.wordpress.com/2010/02/pseudo-dionisio_da_hierarquia_celeste.pdf), p. 35.

<sup>22</sup> Cf. WARD; STEEDS, op. cit., p. 8.

<sup>23</sup> O significado e as funções dos seres angélicos variam de acordo com cada religião. Cf. WARD; STEEDS, op. cit., pp. 6-11.

<sup>24</sup> *Ibidem*, pp. 8-9.

### **Fisionomia e vestes**

Outras divindades greco-romanas também eram aladas, a saber: Hebe, a deusa grega da juventude; Hypnos, deus grego do sono; Eros ou Cupido, deus do amor e Hermes ou Mercúrio, o mensageiro que possuía sandálias e um capacete com asas. Além disso, também é preciso considerar os textos bíblicos que atribuem à qualidade de voar aos anjos, como exemplificado no livro de Isaías: “Os serafins se mantinham junto dele. Cada um deles tinha seis asas; com um par (de asas) velavam a face; com outro cobriam os pés; e, com o terceiro, voavam” (Is 6, 2).

As imagens do arcanjo Gabriel variaram ao longo do tempo, pois nos primeiros séculos não era necessário que ele apresentasse asas (figura 8). Contudo, a iconografia dos anjos alados logo se consolidou e foi ganhando grande popularidade. Nas iluminuras dos Livros de Horas, Gabriel possuía longas asas que receberam os tons de branco, azul, verde ou dourado. Sua fisionomia era jovem e não indicava particularmente nenhum sexo. O arcanjo também possuía cachos loiros.

Nas figuras 1 e 5, o arcanjo usava apenas uma roupa branca. Nas festas litúrgicas, o branco era símbolo de pureza e deveria ser utilizado nas comemorações: dos anjos, das virgens, dos confessores, do Natal, da Epifania, da sexta-feira santa, do domingo de Páscoa, da Ascensão e para o dia de todos os santos.<sup>25</sup> Já nas figuras 2, 3, 4, 6 e 7, Gabriel vestia uma túnica vermelha por cima da roupa branca. O vermelho era outra cor litúrgica que recordava o sangue derramado por e para o Cristo e servia, assim, para as festas dos apóstolos, dos mártires, da cruz e de Pentecostes.

### **Gestos e atitudes**

A presença do anjo Gabriel na iconografia da Anunciação é de fundamental importância para a decodificação da cena. É através da interação e da atitude dele perante a Virgem que é possível identificar o momento que está sendo retratado. Nas iluminuras, Gabriel assumiu três posturas diferentes. Na figura 3, a sensação é de que a miniatura foi capaz de registrar o exato momento em que o arcanjo pousava no quarto da Virgem. Já nas figuras 1, 5 e 6, Gabriel está de pé, com uma atitude serena, solene, quase imóvel e cheia de dignidade perante a anunciada. Enquanto nas figuras 2, 4 e 7, ele encontra-se ajoelhado e

---

<sup>25</sup> PASTOUREAU, *Uma historia simbólica de la Edad Media Occidental*, op. cit., p. 163.

prestando homenagem à jovem. É raro encontrar exemplos do anjo Gabriel ajoelhado na cena da Anunciação antes do século XIV.<sup>26</sup>



**Fig. 13.** Anunciação. Mosaico da igreja de Santa Maria Maggiore. Roma. 432-20

da luz divina em sua plenitude.<sup>27</sup> Contudo, coube a um arcanjo se ajoelhar perante uma mulher especial. Tomás explica: “[...] não convinha ao Anjo inclinar-se diante do homem, até o dia em que apareceu urna criatura humana que sobrepujava os anjos por sua plenitude de graças [...], por sua familiaridade com Deus [...] e por sua dignidade. Esta criatura humana foi a bem-aventurada Virgem Maria”<sup>28</sup>. A genuflexão de Gabriel também pode ter inspiração nos dramas litúrgicos, nos quais, o anjo adota a postura de um cavaleiro diante de sua dama, como era comum nos romances de cavalaria e nas trovas.<sup>29</sup>

Sobre os gestos do arcanjo: em três imagens (figuras 1, 2 e 7) ele segura um cetro dourado e com a outra mão aponta para a Virgem. Este gesto serve para mostrar para ao espectador que ela é a escolhida de Deus. Já o cetro é um dos atributos característicos de Gabriel na cena da Anunciação e serve para lembrar ao espectador que o arcanjo é o embaixador do Altíssimo e que sua missão na terra é comunicar a mensagem divina. Sendo assim, o cetro, assim como a vara de Moisés, é um símbolo do poder e da autoridade de Deus.<sup>30</sup> Há também uma analogia com

Em seu sermão sobre a oração da “Ave Maria”, Tomás de Aquino comentou que não era comum um anjo se ajoelhar perante um humano por três motivos: o anjo era uma criatura hierarquicamente superior, ele tinha contato direto e familiar com Deus e também participava



**Fig. 14.** Batismo de Cristo. Saltério de Fécamp. c. 1180. Manuscrito. 76f. 155 x 115 mm. Biblioteca

<sup>26</sup> Cf. CASIMIRO, op. cit., p. 610.

<sup>27</sup> Tomás de AQUINO (1225-1274), *Sermões de S. Tomás de Aquino. O Pai-Nosso e a Ave-Maria*, p. 55 e 56. <https://sumateologica.files.wordpress.com/2009/07/santo-tomas-de-aquino-sermoes-sobre-o-pai-nosso-e-a-oracao-angelical.pdf> Acesso em 01 de julho de 2016.

<sup>28</sup> *Ibidem*. p. 57.

<sup>29</sup> Cf. PEINADO, op. cit., p. 2

o anjo que porta um bastão descrito no Livro dos Juízes: “Então o anjo do Senhor estendeu a ponta da vara que tinha na mão, tocou na carne com os pães sem fermento e imediatamente jorrou fogo da rocha que consumiu a carne e os pães sem fermento [...]” (Jz 6, 21). Nas outras iluminuras (figuras 3 a 7), Gabriel segurava um filactério que era um recurso muito utilizado pelos pintores para representar as palavras iniciais da saudação que eram dirigidas à Maria: “*Ave gratia plena*” (Ave, cheia de graça), como ocorre nas figuras de 3 a 6.

### O Espírito Santo e os raios de luz

A pomba como símbolo da terceira pessoa da Santíssima Trindade apareceu pela primeira vez nos mosaicos de Santa Maria Maggiore, em Roma no século V<sup>31</sup> (figura 13). Ela foi incorporada na iconografia da Anunciação como forma de indicar a seguinte passagem: “O Espírito virá sobre ti e a força do Altíssimo a cobrirá com sua sombra”. (Lucas 1, 35). A associação deste animal com o Espírito Santo faz referência às palavras de São João Batista durante a realização do Batismo de Cristo (figura 14) descrito nos quatro evangelhos canônicos, a saber: Mateus 3,16; Marcos 1,10; Lucas 3, 21-22 e João 1, 32: “Vi o Espírito descer do céu em forma de uma pomba e repousar sobre Ele”.

A pomba é um dos poucos animais citados tanto no Antigo quanto no Novo Testamento de forma positiva. Em Gêneses, ela foi o animal escolhido por Noé para descobrir se as águas tinham baixado após o Dilúvio (Gen. 8, 8-12). Enquanto o corvo não voltou à arca e preferiu se alimentar de cadáveres, a pomba regressou com um galho de oliveira demonstrando assim sua obediência e valor para a cultura judaico-cristã (figura 15).



Fig. 15. Noé soltando a pomba. Detalhe. Mosaico da Basílica de São Marcos em Veneza. Séc. XIII

Apesar de parecer uma simples atitude, a volta da pomba é revestida de uma forte carga simbólica, pois para a exegese cristã, a história do Dilúvio pode ser entendida como uma segunda Criação, isto é, um segundo recomeço para a humanidade que só foi possível graças ao seu aviso. Posteriormente, os teólogos encontraram um paralelismo entre o

---

<sup>30</sup> Cf. Luís Alberto Esteves CASIMIRO. *Iconografia da Anunciação: símbolos e atributos*, Revista da Faculdade de Letras CIÊNCIAS E TÉCNICAS DO PATRIMÓNIO, Porto, 2008-2009, I Série, Volume VII-VIII, pp. 156-157. <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/9411.pdf> Acesso em 9 de julho de 2016.

<sup>31</sup> Cf. Anna Paola BAPTISTA, “Marianismo e Iconografia nos Primórdios da Igreja Católica: A Anunciação à Virgem Maria”, *Phoenix*, (1998), p. 34.



retorno do pássaro à Arca e a descida do Espírito Santo sobre os apóstolos no dia de Pentecostes<sup>32</sup> Outro exemplo positivo da pomba nos textos bíblicos aparece em Mateus 10, 16: “[...] Sede, pois, prudentes como as serpentes, mas simples como as pombas”. Neste trecho, percebe-se o valor moral associado ao animal: a pomba também é exemplo de humildade para os homens.

A utilização da pomba como figuração do Espírito Santo ressurgiu no século IX em ilustrações de livros de salmos. Mas, somente a partir do século XI no Oriente e nos séculos XII e XIII no Ocidente que esta figura tornou-se praticamente obrigatória em todas as representações da cena da Anunciação, sejam elas em pinturas, esculturas, manuscritos ou afrescos.

Nas seis iluminuras (figuras 2 a 7), raios de Sol multiplicados em percorrem o espaço desde o alto em direção à Maria e representam a materialização da ação do Espírito Santo. Neste sentido, raios de luz que passam pela janela sem sofrer alteração representam a virgindade perpétua de Maria - antes, durante e após o parto - sendo também uma metáfora para a Encarnação. Esta analogia foi criada ainda no século IX, porém só foi representada visualmente a partir de finais do século XIV. Santa Brígida da Suécia foi a responsável por popularizar essa metáfora: “Da mesma forma que o Sol penetra em uma janela de vidro e não pode danificá-la, a virgindade da Virgem também não é atingida pela concepção da forma humana de Cristo”<sup>33</sup>. Posteriormente, um hino medieval incorporou as referências desta metáfora: “Assim como o raio de Sol que através do vidro/ Passa, mas não mácula,/ Assim, a Virgem, como ela era, /Virgem, ainda permanece”<sup>34</sup>.

## O cenário

O local do anúncio angélico, segundo o evangelho de Lucas, foi a cidade de Nazaré, na Galileia, que significa “flor”. Sobre a escolha desta cidade e da estação do ano, Bernardo de Claveral disse: “A flor quis nascer de uma flor, numa flor e na estação das flores”<sup>35</sup>. O simbolismo floral no cristianismo exprimiu os conceitos de beleza, fragilidade e perfeição. Neste sentido, na cena da Anunciação é comum aparecer um vaso com flores brancas,

---

<sup>32</sup> Cf. Michel PASTOUREAU, *Os animais célebre*, Tradução de Estela dos Santos Abreu, São Paulo, Martins Fontes - selo Martins, 2015, p. 28.

<sup>33</sup> Tradução minha: “As the sun penetrating a glass window does not damage it, the virginity of the Virgin is not spoiled by Christ’s assumption of human form” apud Mary DAWES, *A Investigation into a French Fifteenth-Century Book of Hours*, Tese submetida à Escola de Artes da Universidade de Nova Orleans, 2005, Acesso em 9 de agosto de 2014. pp. 47-48. [http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-06142005-153505/unrestricted/Dawes\\_thesis.pdf](http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-06142005-153505/unrestricted/Dawes_thesis.pdf)

<sup>34</sup> Tradução minha : “As the sunbeam through the glass/ Passeth but not staineth/ Thus the Virgin, as she was, Virgin still remaineth” apud DAWES, op. cit., p. 48.

<sup>35</sup> Apud. VARAZZE, op. cit., p. 312.

geralmente lírios, que podem aludir a três significados. Primeiramente, as flores fazem uma alusão à data da Encarnação (25 de março), época em que é primavera no continente europeu; em segundo lugar: o vaso com flores que se refere ao nome da própria cidade de Nazaré e por fim, a virgindade perpétua de Maria.

Contudo, esta é a única menção feita ao lugar onde teria ocorrido a Encarnação de Cristo. Esta ausência de detalhes geográficos permitiu certa liberdade artística para criar os espaços onde o evento teria ocorrido. São eles: 1) o espaço externo: próximo ao poço, um jardim ou no contexto urbano; 2) os espaços intermediários: como um claustro ou um pátio e por fim, 3) os espaços totalmente fechados: como igrejas, palácios ou casas que contavam com no máximo, uma janela para o mundo exterior. Desde já é importante destacar que o cenário usado para representar visualmente as figuras nunca foi pensado de forma neutra, mas ao contrário, ele servia para sustentar e dar sentido à interação entre os personagens. Desta forma, o contexto espacial também serve como uma reafirmação da mensagem doutrinal.

Em todas as iluminuras da Anunciação que estão sendo analisadas até o momento, a história se passa em um ambiente interno, com chão de ladrilhos, que alude a um quarto tipicamente medieval que poderia ser utilizado por jovens da aristocracia ou da burguesia que combinam alguns elementos do espaço eclesiástico como o baldaquino e o genuflexório. O mobiliário presente no quarto ajuda a trazer familiaridade para os espectadores do Livro de Horas, sobretudo para as mulheres, que poderiam estar lendo ou rezando com a ajuda do seu códice em um ambiente muito parecido com o da sua figura de devoção. Desta forma, o cenário também é revestido de conteúdo simbólico. Com efeito, alude-se para a necessidade de um espaço individual destinado às “tarefas” da alma e que impelem ao isolamento como: rezar, meditar e ler. Sobre a associação entre o quarto individual e o ambiente de oração cristã, Michelle Perrot comentou:

“A prostração do homem deitado, oferecido, aberto, desprendido de si mesmo favorece a contemplação. [...] São Bernardo evoca o *secretum cubiculi*, o mistério da vida interior; em seu sermão sobre o Cântico, ele traça um percurso indo do jardim (os tempos) à adega (os méritos) e ao quarto: a recompensa. “Entre no pequenino quarto de sua alma”, diz Anselmo. Retirar-se aí é procurar Deus e encontrar-se a si mesmo. Talvez encontrar Deus”<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Michelle PERROT, *História dos Quartos*, São Paulo, Editora Paz e Terra, 2011, p. 84.

## A coluna

Na figura 5, o espaço interno era marcado por uma coluna branca, que delimitava o



**Fig. 16.** GHERARDUCCI, Don Silvestre dei. Anunciação em letra historiada. Livro litúrgico. c. 1370. British Library, Londres



**Fig. 17.** Irmãos LIMBOURG. Anunciação. As Belas Horas do Jean, Duque de Berry. Séc. XV. Metropolitan Museum of Art, Nova York



**Fig. 18.** BELLINI, Jacopo. Anunciação. Painel. 1444. Sant'Alessandro, Brescia

local da Virgem e do anjo Gabriel servindo assim para evidenciar e separar o ambiente entre a figura terrena e celeste. Neste caso, a coluna pode ser entendida como um recurso visual para mostrar que a natureza dos dois personagens é diferente e que, portanto, o local onde eles habitavam e se encontravam no espaço terreno também. Este elemento arquitetônico que separava os personagens era semelhante à disposição espacial de outras imagens produzidas na Baixa Idade Média (figuras 16 a 18).

Após a análise das sete iluminuras percebe-se a importância dada ao espaço onde o colóquio angélico ocorreu: a representação visual do local merecia a devida atenção, pois nele ocorrera a manifestação do poder de Deus aos homens. Preocupações com a perspectiva e com o realismo da cena eram sutis, mas serviam ao objetivo final de apresentar o espaço terrestre em que o divino se fazia presente. Por conseguinte, a Virgem era o elo entre as duas esferas: ao mesmo tempo em que ela era filha de Deus ela também aceitou tornar-se a mãe Deste (*Theotokos*).

## Os objetos e os atributos

### O livro

A Virgem leitora começou a ser representada na cena da Anunciação a partir do século XII após os antigos atributos marianos - como a cesta de lã e o fuso - começarem a

desaparecer das imagens, já que havia uma tentativa de se afastar dos relatos apócrifos.<sup>37</sup> A principal referência para esta iconografia é de que acordo com diversos teólogos, especialmente São Bernardo, Maria estaria lendo a profecia de Isaías quando foi interrompida pela chegada do anjo: “Por isso, o próprio Senhor lhes dará um sinal: uma virgem conceberá e dará a luz a um filho, e o chamará Emanuel” (Is, 7,14). Assim, seria mais provável supor que o livro que estava nas mãos da Virgem era uma Bíblia.

Outra explicação possível seria que o livro representado nas imagens seria, na verdade, um Livro de Horas. Apesar do anacronismo aparente, a representação visual do livro devocional foi muito comum em pinturas dos séculos XIV e XV, período de auge da produção e circulação deste gênero literário. A presença do livro dentro do próprio Livro de Horas serve para aproximar ainda mais os comanditários e a mãe de Deus: assim como os fiéis estariam absorvidos em sua leitura e meditação —conforme foi representado na sofisticada iluminura do códice de Maria de Borgonha (figura 19)— a Virgem também poderia estar folheando as páginas iluminadas e lendo pequenas passagens das *Horae*.



**Fig. 19.** Anunciação. Livro de Horas de Maria de Borgonha. 1470-1480. Biblioteca Nacional de Österreichische, Viena

A própria construção espacial do cômodo onde a Virgem encontra-se sugere um espaço fechado e privado destinado à leitura, aprendizagem e oração. Neste sentido, Maria poderia servir como modelo de piedade e como exemplo e estímulo para seus fiéis realizarem práticas devocionais. Por conta disso, em seis miniaturas analisadas, um pequeno móvel/genuflexório foi representado e servia para auxiliar a oração particular de Maria. Apesar da sua função banal e corriqueira, o móvel abrigava um livro com trechos das Sagradas Escritas, ou seja, a Palavra de Deus, assim como a Virgem que aceitou abrigar o próprio Salvador tornando-se assim, para a teologia, o seu verdadeiro tabernáculo.

### ***O drap d'honneur***

O *drap d'honneur* ou o pano de honra aparecia em muitas imagens da Anunciação e não foi diferente em cinco das sete iluminuras analisadas (figuras 2, 3, 4, 6 e 7). Nestes exemplos, a cortina vermelha ou azul com detalhes dourados poderia ter dois significados: o

<sup>37</sup> BAPTISTA, op. cit., p. 34.

primeiro deles seria uma referência ao véu do Templo de Jerusalém que foi confiado à Maria após os sacerdotes terem tirado a sorte, segundo consta no Proto-Evangelho de Tiago XI, 1 e no evangelho do Pseudo-Mateus IX, 2. Contudo, esta associação parece equivocada na cena da Anunciação, pois nas imagens orientais, nas quais a tradição dos relatos apócrifos teve maior durabilidade, representava-se a Virgem ocupada na tarefa de fiar e não o próprio véu. Além disso, o historiador Luís Casimiro<sup>38</sup> chama a atenção para a passagem bíblica em que Cristo comenta sobre o véu: “o véu do Templo se rasgou em dois, de alto a baixo” (Mt 27, 51; Mc 15, 38 e Lc 23, 45). Neste caso, ele simboliza a barreira entre Deus e os homens que foi rompida. Desta forma, a presença do véu do Templo na cena da Anunciação também não faria muito sentido, pois ele significaria justamente o distanciamento entre Deus e os homens que é o oposto do sentido da Encarnação (Deus Filho se fazer presente na terra).

A explicação mais provável para o *drap d'honneur* na cena da Anunciação seria uma alusão à exegese feita por grandes teólogos desde os primórdios do cristianismo, com Santo Inácio de Antioquia (séc. I) em sua carta aos Efésios 19,1; com Santo Ambrósio (séc. IV) no seu Tratado sobre o Evangelho de Lucas e por fim, com São Tomás de Aquino (séc. XIII) na Suma Teológica (vol. III, questão 29, artigo 1). Todos estes religiosos concordavam que o nascimento do Cristo teve de ser escondido do Diabo, o príncipe deste mundo, através do casamento entre Maria e José.

Sendo assim, é possível concordar com a hipótese defendida por Luís Casimiro de que nas imagens, o pano de honra se transformou em uma metáfora visual para simbolizar que o mistério da Encarnação deveria ficar oculto aos olhos dos demônios. Outro exemplo importante levantado pelo historiador é a pintura da Anunciação realizada por Lorenzo Costa no final do século XV (figura 20). No detalhe mostrado acima, o pano de honra serve para resguardar o arcanjo e não a Virgem. De qualquer forma, o significado do objeto continuou sendo o mesmo: o anúncio angélico ficou escondido dos ouvidos e dos olhos maléficos. Esta pintura também serve para descartar a hipótese de que a cortina faria uma referência ao véu do Templo de Jerusalém.



**Fig. 20.** Lorenzo Costa. Arcanjo Gabriel (Detalhe). Anunciação. Final do séc. XV. Basílica de São Petronio, Bolonha

<sup>38</sup> Cf. CASIMIRO, *Iconografia da Anunciação: símbolos e atributos*, op. cit., p. 160.

### As funções das iluminuras da Anunciação nos Livros de Horas

As imagens da Anunciação do século XV privilegiaram o colóquio angélico que facilitava o entendimento da cena e que também possibilitava tanto um maior impacto na mensagem a ser transmitida quanto na identificação dos fiéis com as suas figuras de devoção. Portanto, as iluminuras deveriam ser acessíveis e comoventes para facilitar a captação da atenção do devoto. A troca de olhares e os gestos dos personagens ajudavam na humanização da Virgem e na aproximação desta com o público. Por isso, as imagens privadas, sobretudo, deveriam ser capazes de comover e ajudar a fazer crer na história sagrada.<sup>39</sup>

O ambiente doméstico foi outra característica relevante para as pinturas do período, pois ele criava uma atmosfera de leitura e meditação para a Virgem, práticas estas que eram sugeridas e esperadas dos próprios proprietários dos Livros de Horas. Ou seja, a atitude de Maria era usada como modelo de comportamento e de fé. As imagens pintadas nos códices deveriam ser associadas às práticas de leitura, de meditação e de oração. Como defende Jean Claude-Schmitt, as imagens materiais eram, muitas vezes, suportes para práticas devocionais que só seriam plenamente compreendidas a partir de um repertório imagético prévio comum aos cristãos.<sup>40</sup>

As miniaturas da Anunciação dos Livros de Horas eram imagens privadas que favoreciam a um contato íntimo entre o fiel e a sua figura de devoção. A partir da contemplação dessas iluminuras e com a leitura ou audição dos textos dos Livros de Horas, o proprietário do livro poderia usá-lo como uma forma de devoção privada e individual, além de se *espelhar* nos exemplos de Maria. Assim como ela, que aceitou o desígnio divino e se entregou à Sua vontade, o bom cristão deveria fazer o mesmo: ter fé e ser capaz de dizer o seu próprio “sim”.

Desta forma, a espiritualidade da Baixa Idade Média tornou necessária a reflexão sobre os episódios da vida mariana, por isso vemos estas representações nos mais variados suportes, inclusive nos livros devocionais. Assim, as iluminuras teriam como função ajudar a *lembrar* e a *fixar* os eventos mais importantes da história sagrada, além de *comover* o fiel através da dramaticidade e ao mesmo tempo simplicidade da cena, dos gestos das figuras, da solenidade do anjo, da humildade e obediência da Virgem e do poder do Espírito Santo.

---

<sup>39</sup> Cf. Jérôme BASCHET; Jean-Claude SCHMITT (Org), *L'Image. Fonctions et Usages des Images dans l'Occident Medieval*, Paris, Éditions Le Léopard d'Or, 1996, p. 19.

<sup>40</sup> Cf. Jean-Claude SCHMITT, *O corpo das imagens. Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média*, São Paulo, Editora EDUSC, p. 79.

Na Idade Média, assistiu-se a uma lenta formação do personagem mariano no seio do cristianismo, até que o culto e a iconografia da Virgem assumiram maior proeminência. Maria passou a ser conhecida como a *Notre Dame* ou a *Madonna*, por exemplo, a patrona de inúmeras confrarias e guildas e a figura preferida das devoções populares. Neste sentido, compreender o papel de Maria na cultura cristã medieval é de extrema importância, pois a sua figura articulava, muitas vezes, os ideais e os modos de comportamento que eram bem vistos por esta civilização:

“Trata-se de compreender as interações entre o ideal religioso e a vida secular que transformam a figura de Maria, rica em atributos e funções, em um espaço em que os homens e as mulheres se perguntavam a cerca deles mesmos: as descrições da Virgem se traduzem nas autodescrições do homem medieval”<sup>41</sup>.

A partir do século XIII, a religiosidade cristã se modificou, pois as práticas devocionais passaram a ser cada vez menos privilégio exclusivo do clero. Sendo assim, as práticas de audição/leitura e meditação da história sagrada tornaram-se necessárias para quem quisesse aspirar a uma vida mais santificada.<sup>42</sup> Além disso, a prática da leitura pública e em voz alta passou gradativamente a se tornar um processo murmurado ou silencioso e privado, pois se acreditava que a leitura individual favorecia a meditação e a um melhor aprendizado.<sup>43</sup> Portanto, o ato de ler era associado ao ato de memorizar. Sendo assim, a leitura e a meditação preparavam o fiel para a oração: um diálogo particular com Deus. O livro era o instrumento utilizado, pois através da escrita e da visualidade pictórica era possível rememorar e fixar a história sagrada além de estimular a piedade dos cristãos com exemplos visíveis e comoventes.<sup>44</sup>

Outra mudança na espiritualidade cristã foi a crescente popularização do culto à Virgem Maria, muito forte entre os cistercienses desde o século XII e largamente difundida pelas ordens mendicantes, especialmente pelos franciscanos e pelos carmelitas no século seguinte. A intercessão mariana, considerada infalível perante seu Filho, passou a ser fortemente estimulada em sermões e livros, fazendo com que práticas devocionais como o recital de orações em sua honra, como a *Ave Maria* e antífonas como a *Salve Regina* passassem a integrar o cotidiano dos fiéis, que buscavam uma boa morte e a salvação eterna. Era preciso, cada vez mais, ter uma forma de acesso mais individual e privada a Deus e a seus intercessores:

---

<sup>41</sup> Cf. Stefano FIORES, *María, Síntesis de Valores. Historia Cultural de la Mariología*. Editora San Pablo, Madrid, 2011, p. 22

<sup>42</sup> André VAUCHEZ, *A Espiritualidade da Idade Média Ocidental*, Rio de Janeiro, Zahar, 1995, p. 169.

<sup>43</sup> Guglielmo CAVALLO; Roger CHARTIER (org), *História da Leitura no Mundo Ocidental*, 2v, São Paulo, Ática, 1998, p. 17.

<sup>44</sup> Cf. Frances A. YATES, *A Arte da Memória*, Campinas, Editora UNICAMP, 2007, p. 90.

“Essa crença explica a importância singular da Virgem, que havia se tornado o agente universal para todas as súplicas privadas. Uma pessoa se dirigia à mãe de Deus como a sua própria mãe e ganhava o seu favor honrando-a por intermédio de uma imagem. Como havia suas imagens por todos os lados, as pessoas procuravam algum aspecto de distinção pessoal para suas próprias imagens”<sup>45</sup>.

As iluminuras da Anunciação presentes nos Livros de Horas ajudavam, primeiramente, o fiel a recordar e a memorizar que o Cristo se encarnou com o objetivo de redimir a humanidade. O ator de ler e de rezar era estimulado pela própria visualização das miniaturas: a Virgem encontrava-se em atitude de reflexão e oração em todas as imagens analisadas. Sendo assim, a ênfase dada ao momento da prece de Maria enquanto esta era interrompida pelo anúncio angélico é extremamente significativa, pois se buscava enfatizar a Virgem como modelo exemplar de devoção para os fieis que encontrariam um paralelo desta prática ao realizar suas orações individuais com seus próprios Livros de Horas. Assim, as imagens materiais faziam uma correspondência com a vida cotidiana: tanto a figura de devoção quanto o devoto estariam recolhidos em seu ambiente doméstico, absorvidos pelo silêncio e pela reflexão, durante e após a leitura privada do seu códice. O momento da oração mediado pela contemplação das iluminuras sugeria uma epifania: um encontro entre o sagrado e o terrestre, entre Deus e sua mãe perante os fiéis<sup>46</sup> conforme foi representado visualmente nas figuras 21 a 23.

---

<sup>45</sup> Hans BELTING, *Semelhança e Presença: A História da Imagem antes da Era da Arte*, [s.n.], Rio de Janeiro, 2010, p. 531.

<sup>46</sup> Cf. SCHMITT, op. cit., p. 14.





**Fig. 21.** Catarina de Cleves ajoelhada perante a Virgem e o Menino. Livro de Horas. c. 1440. Museu Morgan, Nova York



**Fig. 22.** Margarida de Cleves encontra-se ajoelhada perante Virgem e o Menino. Livros de horas. f. 19v. MS L.A. 148. Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa



**Fig. 23.** A proprietária foi representada na capitular historiada. Horas de Jeanne d'Evreux. c. 1324-1328. Acc. 54 1.2. The Metropolitan Museum of Art, Nova York

### Considerações Finais

A grande popularidade dos Livros de Horas entre os leigos estava relacionada à emergência dos novos hábitos de leitura silenciosa e com a intensificação do culto mariano, já que o Ofício da Virgem era a principal seção destes códices. Além disso, Maria era lembrada em quase todas as partes deste livro devocional – começando pelo Calendário que destacava as suas principais festas litúrgicas, passando pelos Evangelhos que lembravam o papel da mãe de Deus na história da salvação e pelas orações marianas *Obsecro Te* (Suplico-te) e *O Intemerata* (Ó Imaculada), entre outros exemplos. Nos Livros de Horas, as miniaturas principais faziam uma correspondência entre o tema da imagem e o tema da oração. Esta associação entre o visual e o textual tornava as iluminuras, ao mesmo tempo, imagens narrativas (*historiare*) e imagens devocionais (*imago*), já que elas articulavam a eficácia em narrar a história mariana e de ser um suporte para práticas devocionais.

Apesar de quase não ser mencionada nas Sagradas Escrituras, Maria foi ganhando grande importância no interior do cristianismo ao longo da Idade Média. Com a crescente popularização do culto mariano e com a ênfase no papel de mãe, mediadora e advogada que a Virgem assumiu na cristandade, a cena da Anunciação também passou a aparecer em seu ciclo iconográfico. A iconografia da Encarnação na Baixa Idade Média sofreu algumas modificações para satisfazer as novas necessidades dos féis. Com algumas variantes na representação da Virgem, do anjo e do cenário possíveis, a cena passou a ser cada vez mais interiorizada, podendo ocorrer em um quarto tipicamente medieval ou no interior de uma

igreja. Os detalhes acrescentados à cena, a partir da circulação da *Legenda Áurea*, alteraram e enriqueceram as representações visuais. O colóquio angélico e a aproximação entre os personagens bíblicos passaram a ter maior ênfase. Diferentes momentos do anúncio do anjo e da reação de Maria foram pintados no século XV. Isto demonstra como a iconografia da Anunciação - que inicialmente representava a Virgem, muitas vezes entronada, vestida de imperatriz e buscando água em um poço no Oriente e outrora meditando com seu livro, em um ambiente fechado, no Ocidente - foi capaz de se manter e reinventar desde os primórdios do cristianismo.