A TRAJETÓRIA DE UMA ANUNCIAÇÃO PROIBIDA.

Clara Habib de Salles Abreu[1]

Este trabalho visa demonstrar a trajetória de uma composição sobre o tema da Anunciação de Cristo. A trajetória se inicia com um desenho de Jacques Stella [Fig. 1] que compunha uma série de 22 desenhos sobre a vida da Virgem Maria realizados em meados do século XVII. A primeira parada na nossa trajetória diz respeito a uma fraude em torno das obras de Jacques Stella que teve curso quase um século depois da realização dos desenhos. Michel de Masso, herdeiro de todo o espólio da sobrinha de Jacques Stella que, por sua vez, havia herdado as obras do tio se aproveitou da proximidade do artista com Poussin e atribuiu a série de desenhos à Poussin de modo que ela atingisse maior valor econômico. A série de desenhos, atribuída à Poussin, veio à tona em Roma em meados do século XVIII e serviu de modelo para as gravuras de Francesco Polanzani. Na Anunciação gravada por Polanzani [Fig. 2] vemos, desse modo, a inscrição: "Nic. Poussin inv. - F. Polanzani sculp.", ou seja, Poussin teria inventado a composição e Polanzani aberto a gravura a partir do seu modelo. O caso, nos leva a refletir sobre o estatuto do artista e sobre o mercado de arte que, naquele momento teria recebido melhor obras atribuídas à Poussin do que obras atribuídas ao, menos célebre, Jacques Stella. A fraude de Michel de Masso, entretanto, foi descoberta ainda no século XVIII pelo colecionador Pierre Jean Mariette[2].

Após essas breves reflexões sobre o caso, partiremos para uma nova etapa da trajetória da nossa Anunciação. Uma ou mais impressões da gravura de Polanzani teriam viajado até Portugal onde possivelmente serviram de modelo para duas pinturas. A primeira é uma Anunciação pintada na segunda metade do século XVIII sem atribuição conhecida que ocupa a Igreja do Convento do Bonsucesso em Lisboa [Fig. 3].

---

[1] Mestre pelo PPGAV/EBA/UFRJ, doutoranda pelo PPGARTES/UERJ e professora substituta do BAH/EBA/UFRJ.

[2] BLUNT, 1974 p 748.

A segunda pintura, já do século XIX, é da autoria do Frei José dos Mártires e está localizada no Convento de Santa Cruz dos Carmelitas Descalços no Buçaco [Fig. 4], ponto final do trânsito da composição em questão.

Assim, nosso primeiro objetivo foi entender a trajetória de quase dois séculos dessa composição que começa em meados do século XVII e se estende até Portugal no início do século XIX.

Nosso segundo objetivo no estudo desse caso é a análise de uma questão que diz respeito à iconografia dessa Anunciação. A composição em questão é marcada por um detalhe insólito: a presença de um Menino Jesus que desce do céu em direção à Virgem.

De acordo com Robb[3], a primeira aparição da iconografia do Menino Jesus na Anunciação foi na *Árvore da Vida* de Pacino de Buonaguida [Fig. 5], obra hoje exposta na Galeria da Academia em Florença.

A *Árvore da Vida*, obra baseada no *Lignum vitae* de Boaventura, consiste em uma representação do Cristo crucificado, na qual a cruz faz analogia a um tronco de árvore do qual saem doze galhos nos quais encontramos medalhões que simbolizam os frutos da árvore e possuem representações de eventos da vida de Cristo. O medalhão que representa a Anunciação de Cristo encontra-se no primeiro galho da árvore. No primeiro medalhão desse galho encontramos a figura de Deus Pai entronado segurando uma figura nimbada, dessa figura emergem raios de luz que extrapolam o primeiro medalhão e atingem a Virgem Maria representada no medalhão ao lado, aquele no qual está representada a cena da Anunciação [Fig. 6]. Sendo lançado juntamente com os raios de luz, identificamos a figura de um menino nu e, segurando o pescoço da Virgem Maria, identificamos outro menino nu.

Apesar de considerado por Robb, como o primeiro caso no qual a figura do Menino Jesus aparece em pinturas da Anunciação, a *Árvore da Vida* de Buonaguida é um caso único, pois a estratégia de representar dois meninos não foi repetida em pinturas posteriores. O motivo do Menino Jesus em cenas da Anunciação se cristaliza, se difunde e se torna popular contando com a representação de apenas um menino. Na maioria das pinturas, o Menino Jesus é representado com características físicas infantis, com um nimbo ou auréola, nu ou envolto em panos. Muitas vezes, Ele é representado carregando a cruz, representação que faz alusão à Sua missão redentora na terra. Em raras ocasiões, esse modelo de representação do Menino é substituído por um homúnculo com feições adultas e barba como, por exemplo, na Anunciação do Tríptico da Coroação da Galeria da Academia de Florença [Fig. 7]

Em territórios italianos foram pintadas, entre os séculos XIV e XV, numerosas Anunciações que possuem o motivo do Menino Jesus. O motivo também é encontrado em representações da Anunciação presentes em manuscritos iluminados, livros ilustrados com gravuras e pequenas esculturas portáteis de alabastro; suportes responsáveis por uma possível difusão do motivo iconográfico pela Europa durante os séculos XIV e XV. Assim, possível encontrar exemplares de Anunciações com o Menino na pintura espanhola;

[3] ROBB, 1936.

portuguesa; alemã; flamenca; inglesa; e francesa. Resumindo as conclusões sobre a aparição e difusão do motivo do Menino Jesus em representações da Anunciação Robb diz:

> O motivo é derivado da *Lignum Vitae* de Bonaventura, e sua primeira e mais completa representação está na *Árvore de Vida* de Pacino de Buonaguida de cerca de 1310. Ele é encontrado na pintura florentina e sienense na primeira metade do século XIV e se espalha pelo norte da Itália, para a Espanha, Boêmia e Alemanha na segunda metade do século. Ele aparece primeiramente, portanto, nos países cujas tradições artísticas estão mais ligadas com a influência italiana. No decorrer do século XV ele também aparece nas escolas menos italianizadas de Flandres, da Inglaterra e do norte da França.[4]

Montañés, entretanto, acredita que o motivo não é derivado exclusivamente do *Lignum Vitae* de Boaventura, visto que somente a representação de Buonaguida conta com a presença dos dois meninos. De acordo com Montañés, outras fontes literárias também podem ter sido fundamentais para o desenvolvido da iconografia em questão. Ele cita como exemplo as *Meditationes vitae Christi*, atribuído ao próprio Bonaventura, como uma das possíveis fontes literárias para a representação do Menino Jesus em cenas da Anunciação. Segundo Montañés, todos os elementos presentes nas Anunciações com o Menino fazem parte da concepção da Encarnação descrita nas *Meditationes vitae Christi*[5].

Feitas essas considerações sobre a origem, difusão e fontes literárias da iconografia do Menino na Anunciação nos perguntamos: qual seria o significado simbólico da representação do Menino Jesus na Anunciação? Quais seriam os motivos que levaram os artistas, seus mentores iconográficos, ou os encomendantes das obras, a acrescentarem esse novo elemento em uma iconografia já sedimentada pela tradição artística cristã? Montañés acredita que a função mais elementar da iconografia do Menino na Anunciação seria materializar plasticamente o mistério invisível da Encarnação de Cristo[6]. A iconografia ainda enfatizaria a crença teológica de que toda a Santíssima Trindade teria uma participação específica na Encarnação do Verbo[7]. Outro objetivo seria mostrar, através da representação do Menino que por vezes aparece

[4] T. da a.: "The motive is derived from the Lignum vitae of Bonaventura, and its first and most complete representation is in Pacino da Buonaguida's Tree of Life of c. 1310. It is found in Florentine and Sienese painting of the first half of the fourteenth century, and spreads to North Italy, to the Midi, to Spain, to Bohemia, and to Germany, in the second half of the century. It appears first, therefore, in those countries whose artistic traditions were most closely linked with and influenced by that of Italy. In the course of the fifteenth century, it also appears in the less Italianate schools of Flanders, England, and northern France." (ROBB, 1936, p. 525/526)
[5] MONTAÑÉS, 1996, p. 30
[6] Ibidem, p. 19
[7] MONTAÑÉS, 1996, p. 23.

carregando uma cruz[8], a finalidade redentora da Encarnação de Cristo, uma vez que a cruz faz alusão à redenção da humanidade, condenada pelo pecado original, através do sacrifício de Cristo, objetivo final de Sua Encarnação.

Dentre as possíveis motivações para a representação dessa iconografia, fazer especulações teológicas profundas a respeito do mistério da Encarnação de Cristo não parece ter sido um dos objetivos dos pintores ou dos encomendantes das obras, porém tais estratégias pictóricas de representar o invisível através do visível poderiam gerar confusões no que diz respeito ao "*modus incarnationis*" de Cristo. Assim, a iconografia do Menino Jesus em Anunciações foi acusada de fazer referência à ideia de que o corpo de Cristo havia sido enviado do céu já formado e não concebido a partir da própria carne da Virgem Maria como prega a ortodoxia católica. Tal pensamento poderia dar a entender que a humanidade de Cristo era preexistente à sua Encarnação, acendendo debates cristológicos acerca da Encarnação de Cristo e da União Hipostática das Suas naturezas humana e divina.

O próprio Boaventura, considerado pela historiografia como fonte literária para a criação do motivo iconográfico, já havia deixado clara, em seus escritos, a crença ortodoxa na qual o corpo de Cristo havia sido formado no útero da Virgem Maria e não recebido já formado do exterior: "[...] *ut concipiat intra, nihil recipiendo ab extra* [...]"[9]. Mesmo que ortodoxa, a crença na concepção uterina do corpo de Cristo não era consenso. Hugo de St Cher, contemporâneo de Boaventura, por exemplo, acreditava que o corpo de Cristo havia se formado no céu e entrado milagrosamente no ventre da Virgem Maria[10]. Tal crença parece ter aparecido, pela primeira vez, através de Valentin, um filósofo do século II que só é conhecido pela historiografia a partir das críticas que São Irineu e Tertuliano fizeram sobre ele[11].

Aproximadamente dois séculos após a suposta alegação de St. Cher, tal debate sobre a Encarnação de Cristo é assimilado pelo discurso das artes através da crítica de Santo Antonino, Arcebispo de Florença, à representação do Menino Jesus em cenas da Anunciação. Antonino era um forte opositor, não só do motivo do Menino Jesus em representações da Anunciação, mas de uma série de iconografias que considerava inadequadas como as Trindades trifrontes e tricéfalas e a presença de parteiras em cenas da natividade, pois era certo que a Virgem havia parido sem dor.

[8] MONTAÑÉS, 1996, p. 22.
[9] T. da a.: "[...] ela concebeu em seu interior, não recebendo nada de fora [...]". (BOAVENTURA, *Opera omnia* vol VII, p. 24)
[10] Ainda não encontramos a fonte primária que confirmaria essa suposta alegação de St. Cher que acessamos através de GULDAN, 1968, p. 156.
[11] MONTAÑÉS, 1996, p. 41

Segundo Santo Antonino "*Repreensíveis são os pintores que representam, na Anunciação à Virgem, Jesus no formato de menino sendo lançado para o seio da Virgem Maria dando a entender que ele não teria sido formado da substância do seu corpo*."[12]

A condenação de Santo Antonino foi assimilada, posteriormente, no contexto da Reforma Católica por autores como Molanus e os espanhóis Francisco Pacheco e Interián de Ayala. Molanus diz:

> De fato, encontramos em alguns lugares na história da Anunciação e da Encarnação do Senhor, a representação de uma espécie de um pequeno corpo humano descendo de raios que emergem do Espírito Santo até as entranhas da Virgem. Esse tipo de pintura não é somente um erro perigoso, mas pior: herético. De fato, desde a Antiguidade Valentin é considerado herege pela Igreja por ter ensinado que o corpo de Cristo teria sido formado no céu e entrado na Virgem Maria através de um tubo ou uma fístula. É por isso que Santo Antonino censurou severamente este tipo de pintura [...][13]

Já Francisco Pacheco diz:

> [...] ousado é o autor de uma estampa [...] que, em vez do Espírito Santo [...] colocou um resplendor sobre a cabeça da Virgem, e nele um Menino Jesus nu com uma cruz em seu ombro, e uma glória de anjos com Deus Pai, tal pintura não é apenas um erro perigoso, mas herético, como advertiu Molano, porque está em conformidade com a opinião de Valentino que a Santa Igreja há muito condenou como herege, porque ele ensinava que Cristo, nosso Senhor, trouxe Seu corpo do céu, e, portanto, Santo Antonino repreende rigorosamente esta pintura, porque é de fé que o Espírito Santo formou o corpo de Cristo Senhor da substância da santíssima Virgem, em suas puríssimas entranhas.[14]

[12] T. da a.: "Reprehensibiles sunt pictores, cum pingunt... in Annunciatione Virginis par-vulum puerum formatum, scilicet Iesum, mitti in uterum Virginis, quasi non esset ex substantia Virginis corpus eius assump-turn." (ANTONINO DE FLORENÇA, 1583, p. 101.)

[13] T. da a.: "On représente en effet dans certains lieux le récit de l'Annonciation et de l'Incarnation du Seigneur avec une sorte de petit corps humain qui descend vers les entrailles de la très bienheureuse Vierge, parmi des rayons que répand l'Esprit-Saint. Or il semble que cette peinture donne l'occasion d'une erreur non seulement dangereuse, mais pire: hérétique. De fait, depuis l'Antiquité, Valentin est considéré comme hérétique par l'Église, pour avoir enseigné que le Christ aurait apporté son corps du ciel et serait entré dans le corps de Marie comme à travers un tube et une fistule. C'est pourquoi saint Antonin censura sévèrement cette peinture [...]." (MOULANUS, 1996, p. 185/186.)

[14] T. da a.: "[...] pero quien anduvo atrevido es el autor de una estampa [...] que, en lugar del Espíritu Santo (que es tan forzoso en este paso) puso un resplandor sobre la cabeza de la Virgen, y en él un Niño Jesús desnudo, con una cruz sobre el hombro, y una

Por fim, Interian de Ayala também condena a representação em seu tratado *El Pintor Cristiano y Erudito* de 1730 quando diz:

> O que vemos algumas vezes na história da Anunciação à Virgem, e da Encarnação do Senhor [...] sem dúvida é uma ignorância, ou ao menos uma pintura que dá origem a erros fatais e perniciosos. Pois nela, entre os raios de luz que descem do céu à terra, até à Virgem, se vê pintado um pequeno corpo bem formado que, ainda que pequeno, desce até o sagrado ventre da Virgem. E quem, medianamente instruído, deixará de reconhecer que essa pintura guarda o herético erro de Valentino [...]? [...] Por isso Santo Antonino repreende e condena com razão esta pintura, pois abre o caminho para a heresia.[15]

De acordo com Robb[16], a iconografia foi, finalmente, condenada como heresia, no século XVIII, pelo papa Bento XIV, mesmo papa que condenou várias outras representações polêmicas como as Trindades trifrontes e tricéfalas e as Virgens Abrideiras com o Trono da Graça. Ainda não localizamos, entretanto, a fonte na qual o Papa supostamente teria condenado a representação do Menino nas Anunciações.

Retornando, por fim, ao nosso caso, percebemos, através de uma comparação entre as datas das condenações teóricas e as datas de realizações das obras de arte, que as obras em questão foram feitas mesmo após as condenações teóricas do motivo. Sendo assim, delineamos uma breve conclusão: documentos escritos como bulas papais e tratados contendo tais proibições talvez não tivessem o mesmo alcance que documentos imagéticos como gravuras que circulavam e serviam de modelo para pinturas perpetuando na esfera prática, através da cópia, uma iconografia proibida pela esfera teórica.

---

gloria de ángeles con Dios Padre, la cual pintura, no sólo es ocasión de error, peligroso, pero herético, como advirtió Molano, porque se conforma con el parecer de Valentino y sus secuaces a quien la Iglesia santa ha muchos que condenó por hereje, porque enseñó que Cristo, nuestro Señor, traxo el cuerpo del cielo, y, por esto, San Antonino reprehende con rigor esta pintura, porque es de fe que el Espíritu Santo formó el cuerpo de Cristo nuestro Señor de la sustancia de la sacratísima Virgen, en sus purísimas Entrañas." (PACHECO, 2001, p. 594/595)

[15] T. da a.: "Y lo que vemos algunas veces en la historia de la Anunciacion de la Vírgen, y de la Encarnacion del Señor [...] sin duda es yerro, ó á lo menos una pintura que da ocasion á fatales y perniciosos errores. Pues en ella, entre los rayos de luz que bajan desde el Cielo á la tierra, y hasta la misma Vírgen, se ve pintado un cuerpecillo bien organizado, aunque pequeño, en cual baja al sagardo vientre de la Vírgen. Y quién por medianamente que esté instruido, dejará de conocer que esta pintura abriga el herético error de Valentino [...]? [...] Por esto reprehende y condena con razon esta pintura S. Antonio, como que abre camino para la heregía." (AYALA, 1883, p. 61/62)

[16] ROBB, 1936, p. 526.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Fr. António José de, O.P. Annuntiationis Puer: O Menino na Anunciação, em Portugal. *Via Spiritus, Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso,* CITCEM, nº 17, 2010, págs.133-196.

ANTONINO DE FLORENÇA. *Summa Sacrae Theologia.* Terceira Parte. Veneza, 1583.

AYALA, Juan Interian de. *El Pintor Cristiano y Erudito.* Ó tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas. Barcelona: Imprenta de la Viuda é Hijos de J. Subirana, 1883.

BESSANÇON, Alain. *A Imagem Proibida.* Uma história intelectual da iconoclastia. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997

BLUNT, Anthony. *Jacques Stella, the de Masso Family and Falsifications of Poussin.* The Burlington Magazine, Vol. 116, No. 861, 1974, págs. 744-749+751.

BOAVENTURA. *A Árvore da Vida.* Escriptos espirituaes de S. Boaventura Cardeal e Doutor da Igreja. Petrópolis: Editora Vozes, 1937.

BOAVENTURA. *Opera Omnia.* Escriptos espirituaes de S. Boaventura Cardeal e Doutor da Igreja. Petrópolis: Editora Vozes, 1937.

GULDAN, Ernst. Et Verbum caro factum est: Die Darstellung der Inkarnation Christi im Verkündigungsbild. *Römische Quartalschirift für christliche Alterumskunde und Kirchengeschichte,* 63, 3-4 (1968), pp. 145-69.

MONTAÑÉS, Julio I. González. Parvulus Puer in Annuntiatione Virginis: Un estudio sobre la iconografía de la Encarnación. *Espacio, Tiempo y Forma,* Serie Vil, H. del Arte, t. 9, 1996.

MOULANUS, Jean. *Traité des saints images.* Paris: Les Éditions du Cerf, 1996.

PACHECO, Francisco. *El Arte de La Pintura.* Madrid: Cátedra, 2001.

ROBB, David M. The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. *The Art Bulletin,* Vol. 18, No. 4 (Dec., 1936), pp. 480-526.

FIGURAS

Figura 1 – Jaques Stella. Anunciação. Desenho, 35,8 x 26,5 cm. Localização desconhecida. Fonte:https://www.latribunedelart.com/spip.php?page=docbig&id_document=5389&id_article=2056

Figura 2 – Francesco Polanzani baseado em Jaques Stella. Anunciação, Ca. 1746-1756. Gravura. British Museum, Londres (Inv. nº 1872,0810.967).

Figura 3 – Desconhecido. Anunciação, Ca. 1750-1800. Óleo sobre tela. Igreja do Convento do Bonsucesso, Lisboa.

Figura 4 – Fr. José dos Mártires. Anunciação, 1820. Óleo sobre madeira. Convento de Santa Cruz dos Carmelitas Descalços do Buçaco. Foto: Fr. Antônio-José de Almeida.

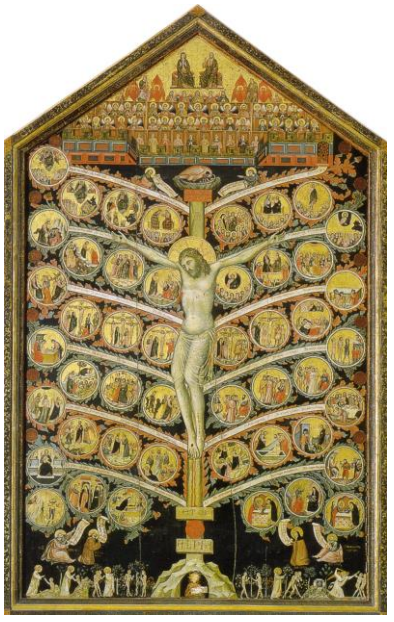

Figura 5 – Pacino de Buonaguida. Árvore da Vida, 1310-15. Têmpera e ouro sobre madeira, 248 cm x 151 cm. Galeria da Academia, Florença.

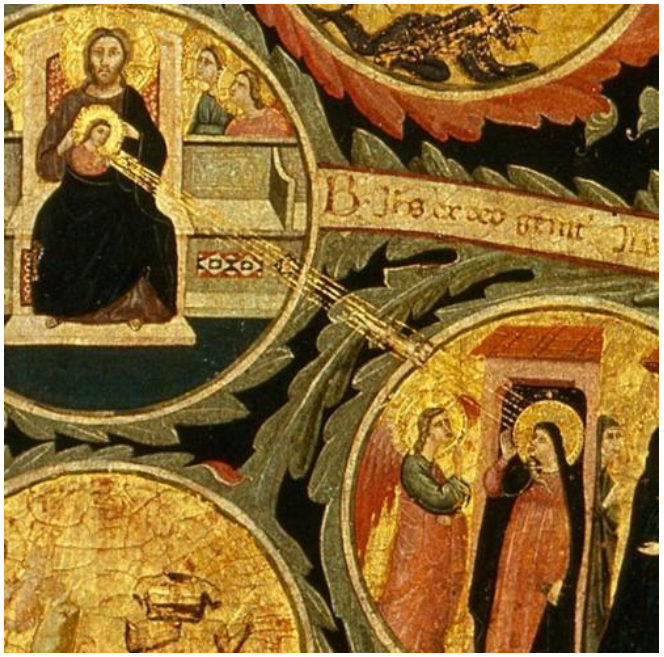

Figura 6 – Pacino de Buonaguida. Árvore da Vida (detalhe), 1310-15. Têmpera e ouro sobre madeira, 248 cm × 151 cm. Galeria da Academia, Florença.

Figura 7 – Giovanni dal Ponte. Coroação da Virgem com Santos (detalhe), 1400-10. Têmpera sobre madei-ra, 194 x 208 cm. Galeria da Academia, Florença.