

Tornar visível o invisível: A materialização plástica da Encarnação de Cristo através da iconografia do Menino Jesus em representações da Anunciação

Clara Habib de Salles Abreu¹

Submetido em: 26/02/2018

Aceito em: 02/04/2018

Publicado em: 15/06/2018

Abstract

Through the art history, the artists used a lot of strategies to materialize the invisible, the divine, mainly through its anthropomorphization. An example of this strategy is the presence of the Christ Child in the annunciation scenes. Thus, the objective of this paper is to understand the iconography of the Child in the annunciation as a strategy to plastically materialize the invisible mystery of the Incarnation of Christ in Mary's womb, through the anthropomorphization of His soul.

¹ Doutoranda em História da Arte pelo PPGARTES/UERJ e professora substituta do departamento de História da Arte da EBA/UFRJ.

No ano de 1357, Lorenzo Veneziano pintou um políptico [Fig. 1] para ocupar o altar principal da, hoje demolida, Igreja de *Sant'Antonio di Castello* em Veneza. Uma Anunciação ocupa a tábua central do políptico. Nela vemos o anjo Gabriel ajoelhado diante da Virgem Maria que tem as mãos cruzadas sobre o peito. No alto, vemos a figura de Deus pai, representado antropomorficamente, conduzindo o Espírito Santo, em forma de pomba² em direção a Maria. “O Espírito Santo virá sobre ti e o poder do Altíssimo te cobrirá com a sua sombra; e por isso aquele que vai nascer será santo e será chamado Filho de Deus”, teria dito o anjo Gabriel à Virgem durante o Colóquio. No ano de 1371, Lorenzo Veneziano pintou outro políptico [Fig. 2] com uma Anunciação ocupando a tábua central. A composição das duas Anunciações é muito similar com exceção de um detalhe insólito e novo: a representação de um Menino Jesus, carregando uma cruz, localizado entre Deus pai e o Espírito Santo.

Na Europa Católica, ao longo dos séculos XIV e XV³ foram pintadas numerosas Anunciações que possuem essa insólita iconografia. O objetivo deste trabalho é entender a iconografia do Menino Jesus na Anunciação como uma estratégia de materializar plasticamente o mistério invisível da Sua Encarnação no ventre da Virgem Maria, através da antropomorfização da Sua alma. Na construção do nosso discurso, começaremos por refletir sobre a materialização do invisível na arte. Tentaremos entender algumas estratégias que os artistas utilizaram para materializar os mistérios invisíveis do Cristianismo. Em um segundo momento, enfrentaremos mais detalhadamente a questão da materialização da própria Encarnação de Cristo através da iconografia do Menino partindo de seu primeiro e emblemático exemplo: a *Árvore da Vida* de Pacino de Buonaguida.

² As fontes literárias que embasam a representação iconográfica do Espírito Santo como uma pomba se encontram nos Evangelhos, nas passagens nas quais os quatro Evangelistas descrevem o Batismo de Cristo. O relato dos Evangelhos autorizou, por analogia, a representação do Espírito Santo, manifestado sob a forma de pomba, em imagens de outras passagens, como por exemplo, da Anunciação.

³ Esses séculos marcam o auge da representação da iconografia do Menino, porém um menor número de exemplos perdurou ao longo dos séculos seguintes.

Tentaremos inserir a pintura de Buonaguida em um contexto mais amplo de um Cristocentrismo medieval, carregado de certo antropocentrismo, que possibilitou a antropomorfização da alma de Cristo na iconografia da Anunciação.



Figura 1
Lorenzo Veneziano
Políptico de Lion, 1357
Têmpera sobre madeira
Galeria da Academia, Veneza



Figura 2

Lorenzo Veneziano

Anunciação com santos, 1371

Têmpera sobre madeira, 111 x 54 cm (painel central), 94 x 24 cm (painéis laterais)

Galeria da Academia, Veneza

A materialização do invisível na arte: Entre a didática da imagem e a complexidade das metáforas visuais

Ele é a imagem do Deus invisível⁴

Como tornar visível o invisível? Como circunscrever em uma imagem visual a grandeza e o mistério invisível que é o Deus Cristão? Desde muito cedo a teologia e a arte cristã se ocuparam com estes questionamentos.

⁴ “Colossenses” (1:15). In.: **Bíblia Sagrada**. Tradução Ecumênica. São Paulo: Edições Loyola, 1994, p. 2293.

Como eram representados plasticamente os conceitos invisíveis e misteriosos da teologia cristã? Ao longo da história da arte ocidental, os artistas, apoiados pelo discurso teológico, utilizaram várias estratégias para materializar plasticamente o invisível e o divino, por vezes através de fórmulas didáticas e por vezes através de complexas metáforas visuais. Através de símbolos, através de antropomorfismos.

Mas começaremos do início, e *no início era o Verbo*⁵, Uno e invisível. O Velho Testamento insiste na essência invisível de Deus e na impossibilidade de representá-lo. Os termos da Velha Aliança são claros: é impossível circunscrever Deus em uma imagem e adorá-la.

Não farás para ti ídolos ou coisa alguma que tenha forma de algo que se encontre no alto do céu, embaixo na terra ou nas águas debaixo da terra. Não te prosternarás diante desses deuses e não os servirás, porque eu sou o Senhor, teu Deus, um Deus ciumento⁶.

O Gênesis afirma, entretanto, em uma aparente discordância, que Deus criou o homem “à sua imagem e semelhança”⁷. Assim, já seria possível encontrar no Velho Testamento uma justificativa para a representação antropomórfica de Deus a partir de uma das possíveis interpretações da metáfora da semelhança. De acordo com Bessançon, “é como se no auge da visão mística esta afirmação encontrasse, de modo misterioso, sua recíproca. Ou seja, um Deus à imagem de um homem”⁸.

A superação definitiva da proibição veterotestamentária da representação do divino, entretanto, é tomada do Novo Testamento. A Nova Aliança traz o advento de Deus que se fez carne e habitou entre os homens se

⁵ A metáfora do princípio é tomada do Novo Testamento, Evangelho de João, porém, se torna lícito utilizá-la aqui uma vez que nesse trecho, o Evangelista retoma a ideia veterotestamentária da criação do mundo presente no livro do Gênesis.

⁶ “Êxodo” (20: 4). In: **Bíblia Sagrada**, *op. cit.*, p. 126.

⁷ “Gênesis” (1: 26). In: **Bíblia Sagrada**, *op. cit.*, p. 25.

⁸ BESSANÇON Alain. **A imagem proibida. Uma história intelectual da iconoclastia**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997, p. 121.

tornando visível e representável.

A proibição do Horeb já não é válida, do momento em que Deus se manifestou na carne, e pôde ser percebido, portanto, não apenas pelo ouvido, mas pela vista também. Deus passou a ter um “caráter visível”, deixou “marca talhada” numa matéria – em sua carne⁹.

Assim, a chave para a superação da proibição da representação do invisível está na própria Encarnação de Cristo. Se Ele é o próprio Deus invisível que se tornou visível ao se circunscrever na carne para redimir os pecados dos homens, então é lícito representar, através de uma imagem visível, o próprio Deus. De acordo com São Paulo, Cristo é

a imagem do Deus invisível, Primogênito de toda criatura, pois nele tudo foi criado, nos céus e na terra, tanto os seres visíveis como os invisíveis, Tronos e Soberanias, Autoridades e Poderes. Tudo foi criado por ele e para ele, e ele, existe antes de tudo, tudo nele se mantém [...] ¹⁰.

Bessançon observa que “A Igreja liga a imagem à Encarnação. O que autoriza a imagem na Nova Aliança é justamente sua proibição na Antiga”¹¹. No auge da crise iconoclasta no Oriente, João Damasceno se apoia nas Palavras de São Paulo para defender a representação de Deus:

a carne transforma-se no Verbo sem que suas qualidades sejam aniquiladas, mas em tudo se identificando com o Verbo por virtude da hipóstase.

Essa é a razão pela qual ousou representar o Deus invisível e o faço não com relação a sua essência imponderável, mas com respeito a sua manifestação visível tornada apreensível por meio de sua participação na carne e no sangue. Não represento a Deus em sua

⁹ *Ibidem*, p. 206.

¹⁰ “Colossenses” (1:15-17). In: **Bíblia Sagrada**, *op. cit.*, p. 2293.

¹¹ BESSANÇON, *op. cit.*, p. 198.

essência invisível, mas a Ele represento por meio de sua carne visível¹².

A Igreja Ocidental frequentemente se apropriou das considerações de Damasceno para validar a representação de Deus e o uso da imagem em seu contexto de culto. Entretanto, o Ocidente medieval também testemunhou, desde muito cedo, outra notável defesa da imagem, aquela fundamentada, principalmente, na sua importância pedagógica. Uma das mais emblemáticas funções da imagem religiosa para os medievais consistia em ensinar as histórias sacras e os dogmas cristãos, de maneira clara, aos fiéis, muitas vezes iletrados e sem acesso à leitura dos textos sagrados. No ano de 600, em uma emblemática carta ao bispo iconoclasta Serenus de Marselha, o Papa Gregório Magno defende a legitimidade do uso da imagem pela Igreja Latina apontando, dentre outras, sua função didática entre os menos instruídos. Dizia Gregório Magno:

Uma coisa, com efeito, é adorar uma pintura, e outra aprender por uma cena representada em pintura aquilo que se deve adorar. O que os escritos proporcionam a quem os lê, a pintura oferece aos analfabetos que a contemplam porque assim esses ignorantes vêem o que devem imitar; as pinturas são a leitura daqueles que não sabem ler, de modo que funcionam como um livro, sobretudo entre os pagãos¹³.

Na carta em questão, Gregório claramente enfatiza a função didática da imagem, mas não a reduz a essa função, ele também aponta sua importância na rememoração das histórias sagradas capazes de emocionar o fiel. Ao longo da carta, também aborda o poder da imagem de suscitar a compulsão no fiel que assim se torna capaz de reconhecer, humildemente, sua posição de pecador e se arrepender. De acordo com Baschet, “Instruir, rememorar, emocionar: tal é a tríade das justificações da

¹² João DAMASCENO, in: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org). **A pintura: Textos essenciais**. Vol. 2: A teologia da imagem e o estatuto da pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004.

¹³ GREGÓRIO MAGNO, apud BESANÇON, *op. cit.*, p. 243.

imagem que os clérigos retomam ao longo da Idade Média”¹⁴.

Assim, é impossível reduzir os argumentos de Gregório e os usos da imagem sacra a uma mera pedagogia para os iletrados¹⁵. Entretanto, por outro lado, também é impossível negar que a importância didática da imagem se tornou central nos debates acerca de suas funções, principalmente na cristandade ocidental. A função didática da imagem foi evocada pela Igreja Latina, como argumento de autoridade, sempre que necessária uma defesa de sua legitimidade não só durante a Idade Média, como também no contexto da Reforma e Contrarreforma. O decreto do Concílio de Trento orientava que:

não se exiba nenhuma imagem de um dogma falso e que possa dar ensejo a um erro perigoso para os incultos. E sempre que forem representadas e expressas histórias e narrativas da Sagrada Escritura, quando isso for útil à plebe inculta, o povo será instruído de que não representam a divindade, como se pudesse vê-la com os olhos corpóreos ou expressá-la com cores e figuras¹⁶.

A representação no contexto cristão nunca se viu completamente livre de querelas. A crise iconoclasta no Oriente e as constantes indagações sobre a legitimidade da imagem no discurso da Igreja Latina – principalmente ao longo da Idade Média e no contexto da Reforma e Contrarreforma – atestam a complexa relação entre iconografia e culto cristão.

No que diz respeito ao tema desse trabalho, nos perguntamos: já que a chave da representação cristã está na Encarnação de Cristo, quais foram as estratégias utilizadas para representar plasticamente esse mistério

¹⁴ BASCHET, Jérôme. “A expansão ocidental das imagens”. In: **A civilização feudal**. São Paulo: Globo, 2006, p. 485.

¹⁵ Não vamos entrar no mérito dos usos e funções da imagem medieval aqui, porém, é válido apontar que frequentemente vemos essa solução simplista ser aplicada sem critério na análise das imagens medievais.

¹⁶ “Decreto sobre a invocação, a veneração e as relíquias dos santos”, in: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org), *op. cit.*, p. 68.

invisível? Como foi representada a Encarnação de Cristo no ventre da Virgem Maria de modo a facilitar o entendimento do fiel, estimular sua devoção e rememorar a narrativa das Sagradas Escrituras? De que modo era representado o Deus ainda não nascido? Notamos que a tendência de antropomorfizar o divino se fez presente nas mais diferentes tentativas de materializar a Encarnação de Cristo.



Figura 3
Platytera, c. séc. XII, 59 cm x 57,2 cm
Catedral de Santa Sophia, Veliky Novgorod, Rússia

Na arte Bizantina¹⁷ a partir dos séculos V e VI, surge e se desenvolve um

¹⁷ É importante lembrar que as funções da imagem no Oriente nem sempre são as mesmas das citadas anteriormente, mas para entendermos algumas estratégias de materialização do invisível na representação da Encarnação de Cristo se faz necessário voltarmos nosso olhar brevemente para a Arte Bizantina.

tipo de representação chamado de *Platytera*¹⁸, também conhecida como “Nossa Senhora do Sinal”. O ícone é constituído, tipicamente, da representação da Virgem Maria em postura “Orante”, com Jesus Cristo sobre seu peito em uma espécie de mandorla e representa simbolicamente o momento da Encarnação de Cristo. Uma das mais emblemáticas imagens dessa categoria é o ícone realizado para a Catedral de Santa Sophia da antiga República de Novgorod [Fig. 3]. O ícone, da primeira metade do século XII, mostra a Virgem Maria com as mãos direcionadas para cima em posição de oração, gesto normalmente chamado de “Orante” como observamos anteriormente. Sobre o peito da Virgem, em um medalhão, aparece a figura do Menino Jesus ainda não nascido. O ícone, que possui dois lados, tem no seu lado reverso a representação de Santana e São Joaquim orando.

Helen Rosenau acredita que motivos derivados da *Platytera* se difundiram pela Europa e foram assimilados pela arte ocidental a partir da Idade Média, ajudando a construir estratégias de materializar visualmente a Encarnação de Cristo no Ocidente. Notamos uma derivação da *Platytera*, por exemplo, em um relevo atribuído à Bartolomeo Buon¹⁹ [Fig. 4], localizado atualmente no Museu Victoria e Albert em Londres. O relevo, de meados do século XV, foi idealizado para ocupar o tímpano da porta principal da *Scuola Vecchia di Santa Maria della Misericordia*, em Veneza. Nele figuram a Virgem e o Menino Jesus sobre seu peito em uma mandorla. Em torno da Virgem estão profetas que anunciam a vinda do Menino ainda não nascido. A preocupação com a materialização visual da Encarnação de Cristo que preenche a arte ocidental a partir do século XIV pode estar relacionada com a emergência de uma teologia cada vez mais centrada na Encarnação e na natureza humana de Cristo que ganha destaque com os escritos de Boaventura, como analisaremos detalhadamente mais adiante.

¹⁸ ROSENAU, Helen. “A study in the iconography of the Incarnation”. **Burlington Magazine for Connoisseurs**, n. 85, 1944, p. 176.

¹⁹ ROSENAU, *op. cit.*, p. 179.



Figura 4
Bartolomeo Buon
Virgem da Misericórdia, c. 1445-1450
Victoria and Albert Museum, Londres

Outros exemplos da materialização visual da Encarnação de Cristo podem ser encontrados em cenas da Visitação, principalmente no Norte da Europa. Em uma pintura atribuída a Konrad Witz [Fig. 5] vemos a representação da Santíssima Trindade acompanhada da representação da Visitação. A Trindade é representada por Deus Pai como um homem idoso, com barbas brancas; o Espírito Santo em forma de pomba; e Jesus como um homem adulto com barbas e cabelos escuros, modelos de representação sedimentados pela iconografia e autorizados pela esfera religiosa. No detalhe da Visitação, notamos a representação de São João Batista e de Jesus, ainda não nascidos, nos ventres de suas mães. A pintura se configura quase como um tratado visual de estratégias para materializar aspectos invisíveis e complexos do Cristianismo como o

dogma da Santíssima Trindade e o mistério da Encarnação de Cristo. O Norte da Europa viu certa popularização da representação da Visitação com os meninos, ainda não nascidos, nos ventres de suas mães. Novamente não podemos deslocar representações desse tipo de um discurso veiculado através da teologia de São Boaventura e dos Franciscanos em geral. Ainda de acordo com Rosenau, a Festa da Visitação foi inicialmente adotada pelos Franciscanos a partir do século XIII a partir do conselho do próprio Bonaventura, e foi gradualmente ganhando popularidade até ser confirmada pela Igreja no Concílio de Basileia no século XV²⁰.



Figura 5
Konrad Witz (atr.)
Visitação, c. 1444
Gemäldegalerie, Berlim

²⁰ ROSENAU, *op. cit.*, p. 179.

No Ocidente, outra notável estratégia de materializar o mistério invisível da concepção de Cristo é através da presença do Menino Jesus sendo lançado em direção à Virgem Maria no momento da Anunciação, iconografia que nos interessa neste trabalho De acordo com Montañés:

Com a presença, na Anunciação, de um Menino nu descendo do céu, os artistas, ou melhor, seus mentores iconográficos, tratavam sem dúvida de fazer visível o mistério da Encarnação. A figura do Menino não pretende ser uma representação do embrião de Cristo, mas sim do *Logos*. Recorrer para isso a um dos símbolos tradicionais na arte para a representação das almas entra na ortodoxia apesar da confusão que pode causar na cena da Anunciação²¹.

Montañés aponta que a estratégia de representar visualmente a alma humana através de um corpo nu não é desconhecida pela história da arte²². O pesquisador cataloga em seu banco de dados uma série de imagens que sustentariam essa hipótese como, por exemplo, uma iluminura de Jean Mancel [Fig. 6], presente no manuscrito *Vie de Notre Seigneur Jésus Christ*. Do lado esquerdo da composição figura uma representação da Santíssima Trindade simbolizada pela imagem de Deus Pai, do Espírito Santo em forma de pomba e de Jesus. Na faixa que ladeia a Trindade vemos escrito, em latim, a passagem do Gênesis “*Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram*”, ou seja, “Façamos o homem à nossa imagem e semelhança”²³. Do lado esquerdo da

²¹ Tradução da autora. “Con la presencia en la Anunciación de un Niño desnudo que descende del cielo, los artistas, o mejor sus mentores iconográficos, trataban sin duda de hacer visible el misterio de la Encarnación. La figura del Niño no pretende ser una representación del embrión de Cristo sino del *Logos*. Recurrir para ello a uno de los símbolos tradicionales en el arte para la representación de las almas entra dentro de la ortodoxia a pesar de la confusión a la que puede inducir en la escena de la Anunciación”. MONTAÑÉS, Julio I. González. “Parvulus Puer in Annuntiatione Virginis: Un estudio sobre la iconografía de la Encarnación”. **Espacio, Tiempo y Forma**, serie VII, H. del Arte, t. 9, 1996, p. 19.

²² MONTAÑÉS, *op. cit.*, p. 20.

²³ “Deus disse: *Façamos o homem à nossa imagem, segundo a nossa semelhança*”. “Gênesis” (1: 26-28). In: **Bíblia Sagrada**, *op. cit.*, p. 25.

composição figura um casal, aparentemente nu, deitado em uma cama. Assim como em muitas representações da Anunciação de Cristo, vemos nessa iluminura, um menino sendo lançado dos céus. No caso da iluminura, porém, o menino lançado dos céus não é uma representação do *Logos* divino, mas da alma do filho do casal, sendo lançada da Santíssima Trindade até eles no momento da concepção.



Figura 6

Jean Mancel (atr.)

Iluminura do Livro *Vie, passion, et vengeance de nostre seigneur Jhesu Christ* (fol. 174), 11,1 x 15,8 cm 1486-1493

Biblioteca Arsenal, Paris, (Ms. 5206, fol. 174)

Montañés também exemplifica como a representação de um corpo nu pode simbolizar a alma humana ao destacar representações sobre o tema da “Animação de Adão”. Em uma iluminura francesa, que compõe a *Bíblia de Guyart des Moulins* [Fig. 7], figura sobre um trono a representação da

Santíssima Trindade. Cristo envia, através de uma fístula, a alma de Adão, que penetra no seu corpo pela boca.



Figura 7
Animação de Adão, c. 1450
Miniatura da *Bible Historiale*, de Guyart des Moulins
Morgan Library, Nova York (MS M. 394, fol. 5v)



Figura 8
Crucificação, 1494-1496
Miniatura de manuscrito iluminado
Biblioteca Nacional de Madri (Vit. 24-1, fol. 95r)

Temos acesso, ainda pelo trabalho de Montañés, a uma imagem de uma Crucificação [Fig. 8], na qual a alma de Cristo, representada por um Menino nu, volta para o céu depois de cumprida sua missão na terra.

Montañés também identifica uma gravura alemã [Fig. 9] com a mesma intenção de antropomorfizar a alma invisível que volta para seu lugar de origem após a morte do corpo.



Figura 9

Moribundo exalando sua alma, 1508

Gravura do livro *Mortilogus* de Conrad Reiter (E. Öglin & G. Nadler, Augsburg, 1508, p. 28)
Universidade de Harvard, Houghton Library (Rare Books 1, Mg.33)

Esse conjunto de imagens, levantadas e catalogadas pelo pesquisador, demonstra de maneira clara que a iconografia não desconhecia a estratégia de representar plasticamente a alma humana como um corpo nu. Baseados nessas evidências, podemos inferir, portanto, que o objetivo dos artistas ao inserirem um Menino na Anunciação não era representar simbolicamente o *Logos* divino, a alma de Cristo.

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. 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. Assim, o Menino na Anunciação poderia ser entendido como o embrião de Cristo e não Sua alma. Tal confusão 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 como veremos adiante, 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”²⁴. 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 Maria²⁵. 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 ele²⁶.

Aproximadamente dois séculos após a suposta alegação de St. Cher, tal debate sobre a Encarnação de Cristo é assimilado pelo discurso das artes

²⁴ T. da a.: “ela concebeu em seu interior, não recebendo nada de fora”. BOAVENTURA, *Opera omnia*, vol VII, p. 24.

²⁵ Ainda não encontramos a fonte primária que confirmaria essa suposta alegação de St. Cher que acessamos através de GULDAN Ernst. “Et Verbum caro factum est: Die Darstellung der Inkarnation Christi im Verkündigungsbild”. *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte*, 63, 3-4, 1968, p. 156.

²⁶ MONTAÑÉS, *op. cit.*, p. 41.

através da crítica de Santo Antonino, Arcebispo de Florença, à representação do Menino Jesus em cenas da Anunciação. Nas palavras do próprio 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”²⁷. A crítica de Antonino, foi repetida e ganhou força com os teólogos e tratadistas tridentinos, como Molanus e Francisco Pacheco, em um momento no qual as polêmicas no que diz respeito à Encarnação de Cristo parecem ter sido revividas no seio dos debates da Reforma e Contrarreforma.

A iconografia do Menino em cenas da Anunciação materializa plasticamente, através de uma metáfora visual, o mistério invisível da concepção milagrosa do Verbo Divino no ventre da Virgem Maria no momento em que ela escuta a saudação angélica. Começamos nossa reflexão sobre a materialização do invisível na arte como uma possibilidade de ensinar aos fiéis os mistérios invisíveis do Cristianismo de maneira simples e clara. Nesse ponto, porém, precisamos considerar que as estratégias de materialização do divino, por vezes, assumem uma complexidade que torna essas representações inacessíveis para alguns. Os simbolismos utilizados pelos artistas para materializar o invisível se tornaram cada vez mais intrincados, passando de uma teologia visual para os iletrados para complexas metáforas visuais. Assim, existia a possibilidade dessas imagens, em vez de simplificarem o entendimento dos mistérios para os fiéis, gerassem inúmeras confusões acerca dos dogmas católicos. O Menino Jesus nas cenas da Anunciação, como disseram os teólogos e tratadistas, poderia facilmente ser interpretado pelos fiéis como uma representação do embrião de Cristo, já formado, sendo enviado para Maria e não como uma representação do *Logos* como atestamos que desejavam os pintores.

²⁷ 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-tum”. FLORENÇA, Antonino de. **Summa Sacrae Theologia**. Terceira Parte. Veneza, 1583, p. 101.

A centralidade da Encarnação e a antropomorfização da alma de Cristo: Boaventura e a Árvore da Vida de Buonaguida

*Mas ao chegar a plenitude dos tempos, Deus enviou o seu Filho, nascido de mulher e sujeito à lei [...]*²⁸

Destacamos até aqui, a estratégia de materializar o divino, o invisível, através da sua antropomorfização. Agora vamos nos debruçar sobre como a antropomorfização da alma de Cristo, principalmente através da iconografia do Menino na Anunciação, pode ser entendida no contexto mais amplo de um Cristocentrismo medieval e de uma conseqüente tendência à devoção à humanidade de Cristo presente, principalmente, nos círculos Franciscanos, onde a iconografia surgiu.

A iconografia do Menino Jesus em cenas da Anunciação apareceu pela primeira vez na *Árvore da Vida* [Fig. 10] de Pacino di Buonaguida²⁹, pintor florentino que viveu e atuou na primeira metade do século XIV. A pintura, exposta atualmente na Galeria da Academia em Florença, foi originalmente idealizada para o Convento delle Monache di Monticelli das Clarissas³⁰, ordem fundada por Santa Clara e pelo próprio São Francisco de Assis. A *Árvore da Vida* de Buonaguida é baseada no *Lignum Vitae* de Boaventura de Bagnoregio, teólogo, filósofo e Ministro Geral da Ordem Franciscana dos Frades Menores.

²⁸ “Gálatas” (4:4). In: **Bíblia Sagrada**, *op. cit.*, p. 2258.

²⁹ ROBB, David M. “The iconography of the Annunciation in the fourteenth and fifteenth centuries”. **The Art Bulletin**, vol. 18, n. 4, Dec., 1936, p. 524.

³⁰ ESLER, Philip F. “Pacino di Bonaguida’s Tree of Life: Interpreting the Bible in paint in early fourteenth-century Italy”. In: **Biblical Reception**. Sheffield Phoenix Press, 2015, p. 3.



Figura 10
Pacino de Buonaguida
Árvore da Vida, 1305-1310
Galeria da Academia, Florença, Itália

A pintura consiste em uma representação do Cristo crucificado, na qual a cruz forma um tronco de árvore do qual brotam doze galhos, seis de cada lado. Cada um dos doze galhos da árvore/cruz termina com a representação de uma espécie de fruto e possui, ao longo de sua extensão, quatro medalhões com representações de eventos da vida de Cristo, organizados cronologicamente de baixo para cima e da esquerda para a direita. Nota-se, entretanto, que o último galho possui apenas três

medalhões, sendo o quarto e último substituído pela cena que ocupa toda a parte superior da pintura, com a representação de Jesus e da Virgem entronados acompanhados de uma corte celeste de anjos, santos, apóstolos e profetas. No topo do Crucifixo, seguindo uma tradição medieval de representação, Buonaguida insere a figura simbólica do pelicano que alimenta seus filhos com o próprio sangue fazendo uma analogia ao Cristo que se sacrificou pela humanidade. Ladeando o pelicano, encontramos representações dos profetas do Velho Testamento Ezequiel e Daniel³¹. Do lado esquerdo do pelicano, o profeta Ezequiel carrega uma faixa que diz “Et erunt fructus eius in cibum, et folia eius ad medicinam”³² e do lado direito o profeta Daniel uma faixa com a citação “Folia ejus pulcherrima, et fructus ejus nimius, et esca universorum in ea”³³.

As raízes da árvore/cruz formam uma espécie de gruta que abriga uma figura que traja um hábito franciscano, possivelmente, o próprio Boaventura³⁴. Ladeando a gruta, encontramos um pequeno ciclo narrativo de representações do Gênesis, da Criação do homem até a Expulsão do Éden. Entre as representações do Gênesis e os dois primeiros galhos da árvore estão representados Moisés, São Francisco, Santa Clara e São João Evangelista carregando faixas com passagens bíblicas³⁵. Do lado esquerdo, Moisés carrega uma faixa com os dizeres “Lignum vitae in medio paradisi”³⁶ e São Francisco uma com os dizeres “Mihi absit gloriari nisi cruce Domini Nostri”³⁷. Do lado direito da árvore/cruz, Santa Clara

³¹ ESLER, *op. cit.*, p. 16.

³² “Seus frutos servirão de alimento e suas folhas, de remédio”. “Ezequiel” (47:12). In.: **Bíblia Sagrada**, *op. cit.*, p. 871.

³³ “Sua folhagem era bela e seus frutos, abundantes: havia nela alimento para todos”. “Daniel” (4:9). In: **Bíblia Sagrada**, *op. cit.*, p. 1373.

³⁴ ESLER, *op. cit.*, p. 15.

³⁵ *Ibidem*, p. 16.

³⁶ “a árvore da vida no meio do jardim”. “Gênesis” (2:9). In.: **Bíblia Sagrada**, *op. cit.*, p. 26.

³⁷ “Eu, por mim, nunca vou querer outro título de glória que a cruz de nosso Senhor Jesus Cristo”. “Gálatas” (6:14). In: **Bíblia Sagrada**, *op. cit.*, p. 2262.

carrega uma faixa com o trecho “Fasciculus myrrhae dilectus meus mihi, inter ubera mea commorabitur”³⁸ e, por fim, São João uma com a citação “Lignum vitae afferens fructus duodecim, per menses singulos reddens fructum suum”³⁹. Ainda na base do Crucifixo, acima da gruta, Buonaguida pinta duas placas, uma com a inscrição “ALPHA” e outra com a inscrição “ET Ω” fazendo referência ao trecho do Apocalipse⁴⁰ que cita Jesus como o alfa e o ômega, ou seja, o começo e fim de tudo.

Como já anunciado anteriormente, a pintura de Buonaguida é baseada no *Lignum Vitae* de Boaventura, obra que as Clarissas, naturalmente, deveriam estar familiarizadas. O *Lignum Vitae* é uma espécie de poema teológico que tem objetivo de estimular nos fiéis a devoção ao Cristo a partir da compreensão dos mistérios de Sua vida. Boaventura diz no prólogo

Entreteci-lhe umas breves e poucas sentenças, ordenadas e correlativas que facilitem a memória, servindo-me de palavras simples, ordinárias e vulgares para evitar a viciosa curiosidade e a fim de acender a devoção e edificar a piedade dos fiéis⁴¹.

Para além de seu prólogo, o *Lignum Vitae*, se estrutura a partir de três grupos textuais que versam sobre três mistérios da vida de Cristo, o Mistério da Origem, o da Paixão e o da Glorificação. Cada um dos três mistérios é composto por quatro partes que Boaventura denomina de “frutos”. Cada “fruto”, por sua vez, se divide em quatro passagens da história de Cristo. O poema, então, é composto por um total de quarenta e

³⁸ “Meu querido é para mim um bolsinho de mirra, passa a noite entre meus seios”. “Cântico dos cânticos” (1:13). In: **Bíblia Sagrada**, *op. cit.*, p. 1296.

³⁹ “há uma árvore da vida que frutifica doze vezes. Cada mês ela dá seu fruto”. “Apocalipse” (22:2). In: **Bíblia Sagrada**, *op. cit.*, p. 2452.

⁴⁰ “Eu sou o Alfa e o Ômega, o Primeiro e o Último, o começo e o fim”. “Apocalipse” (22:13). In: **Bíblia Sagrada**, *op. cit.*, p. 2452.

⁴¹ BOAVENTURA. **A Árvore da Vida. Escriptos espirituales de S. Boaventura Cardeal e Doutor da Igreja**. Petrópolis: Editora Vozes, 1937, pp. 237-238.

oito passagens da história de Cristo distribuídas nos doze “frutos” de sua árvore metafórica. Uma imagem do índice [Fig. 11] da obra nos ajuda a visualizar melhor a estrutura do texto de Boaventura.

I	II	III
<p>Do mysterio da origem</p> <p>I Fructo — Glorífice da origem Jesus, gerado por Deus Jesus, purificado Jesus, enviado do céu Jesus, nascido de Maria.</p> <p>II Fructo — Identidade do encarnação Jesus, conhecido aos Pais Jesus, mostrado aos Magos Jesus, obediente ao pai Jesus, espírito de reino.</p> <p>III Fructo — Atitude de cidade Jesus, luzida celestial Jesus, tentado pelo inimigo Jesus, vencedor em prodígios Jesus, transfigurado.</p> <p>IV Fructo — Pivotalidade de profeta Jesus, Pai da salvação Jesus, batizado em rio Jesus, aclamado Rei da vida Jesus, Filho consagrado.</p>	<p>Do mysterio da Paixão</p> <p>V Fructo — Condição em paixão Jesus, traição vendido Jesus, crucificado na terra amada Jesus, coroado pelo turba Jesus, agonizante e ligado.</p> <p>VI Fructo — Penitente em sofrer Jesus, descoberto pelos seus Jesus, lavado e coroado Jesus, entregue a Pilatos Jesus, condenado à morte.</p> <p>VII Fructo — Condição em suplicio Jesus, por todos derramado Jesus, crucificado na terra Jesus, colocado entre dois ladrões Jesus, abençoado com o Pai.</p> <p>VIII Fructo — Finitura no combate de morte Jesus, Sol empallidado pela morte Jesus, trespassado pela lança Jesus, batizado em seu sangue Jesus, sepultado.</p>	<p>Do mysterio da glorificação</p> <p>IX Fructo — Natividade da Ressurreição Jesus, morto triunfante Jesus, ressuscitado glorioso Jesus, singular fortissimo Jesus, impozer de mundo.</p> <p>X Fructo — Sublimidade do Assento Jesus, general do exercito Jesus, servado no céu Jesus, senhor do Egipcio Jesus, perdoador dos culpados.</p> <p>XI Fructo — Evidência do Reino Jesus, restaurado crucifixo Jesus, Rei do mundo Jesus, vencedor dos angulos Jesus, Regna interredito.</p> <p>XII Fructo — Eternidade do Reino Jesus, Rei Filho do Rei Jesus, Rei do mundo Jesus, Rei do céu Jesus, Rei de todos os deuses.</p>

Figura 11

Boaventura

A Árvore da Vida. Escriptos espirituales de S. Boaventura Cardeal e Doutor da Igreja. Petrópolis: Editora Vozes, 1937, pp. 140-142.

Guardadas algumas diferenças⁴², a pintura de Buonaguida representa plasticamente o esquema poético de Boaventura. Cada um dos doze galhos da árvore de Buonaguida possui um fruto e quatro representações visuais das passagens da vida de Cristo descritas por Boaventura, totalizando quarenta oito representações correspondentes às quarenta e oito passagens do poema.

Nessa breve análise, percebemos que, tanto o poema de Boaventura quanto a pintura de Buonaguida são obras extremamente complexas. Cabe a nós, portanto, analisar com mais profundidade a representação da Anunciação de Cristo presente na *Árvore da Vida* e sua relação com o texto de Boaventura. Assim, voltemos nossa atenção para o primeiro galho

⁴² Philip Esler descreve, em seu artigo, “Pacino di Bonaguida’s Tree of Life: Interpreting the Bible in paint in early fourteenth-century Italy”, algumas características que julga serem diferenças entre a pintura de Buonaguida e o texto de Boaventura. ESLER, *op. cit.*

da *Árvore da Vida* [Fig. 12] que representa visualmente as quatro passagens do primeiro fruto do poema de Boaventura, chamado “Clareza da Origem”.



Figura 12
Pacino de Buonaguida
Árvore da Vida (detalhe), 1305-1310
Galeria da Academia, Florença, Itália

O primeiro medalhão do galho é dedicado à representação visual da primeira passagem do primeiro fruto, intitulada “Jesus gerado por Deus”, que diz

Quando ouves que Jesus é gerado por Deus, guarda-te bem de apresentar aos olhos de tua alma qualquer coisa de vil que te provoque pensamentos carnavais; antes, com olhar de pomba e de águia, crê simplesmente e contempla sutilmente como daquela eterna Luz, imensa e simplíssima, fulgentíssima e sumamente misteriosa nasce coeterno, coigual e consubstancial esplendor, Aquele que é virtude e sabedoria do Pai, em que o Pai *dispôs todas as coisas desde a eternidade, por quem também fez os séculos* (Hb 1,2), governando e dirigindo todas as coisas à sua glória, parte por natureza, parte por graça, parte por justiça, parte por misericórdia, de

maneira que não deixa no mundo coisa alguma sem ordem⁴³.

No medalhão em questão, encontramos a figura de Deus Pai entronado com uma figura nimbada sobre seu peito. De acordo com uma possível interpretação do trecho citado anteriormente, é possível identificar a figura nimbada como o próprio Jesus, representado como o Verbo Eterno no seio do Pai. Frei António-José de Almeida parece compartilhar dessa identificação ao dizer que “está representada a figura de um jovem no seio de Deus Pai, representando Deus Filho, o Verbo eterno”⁴⁴. Essa identificação, porém, não é consensual entre os pesquisadores, como veremos adiante. Da figura nimbada emergem raios de luz que extrapolam o primeiro medalhão e atingem a Virgem Maria representada, no momento da Anunciação, no medalhão ao lado. Esse medalhão, com representações visuais da Anunciação e da Visitação, corresponde à terceira passagem do primeiro fruto do poema de Boaventura, intitulada “Jesus enviado do céu”. Os raios de luz que marcam o trajeto de um medalhão ao outro levam Robb a identificar a figura nimbada não como Jesus, como afirma Frei Almeida, mas como o Espírito Santo que age sobre a Virgem Maria e possibilita a Encarnação de Cristo durante a Anunciação. Segundo Robb, “o busto nimbado segurado por Deus Pai no primeiro medalhão deve ser o Espírito Santo cuja ação sobre a Virgem é indicada pelos raios de luz que passam dele para ela”⁴⁵.

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 [Fig. 13]. A análise do trecho “Jesus enviado do céu”, do poema de Boaventura, é fundamental para entendermos tanto a

⁴³ BOAVENTURA, *op. cit.*, p. 243.

⁴⁴ 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, n. 17, 2010, p. 135.

⁴⁵ T. da a.: “the nimbed bust held by God the Father in the first medallion must be the Holy Spirit whose action upon the Virgin is indicated by the rays passing from Him to her”. ROBB, *op. cit.*, p. 524.

representação dos dois meninos quanto a interpretação de Robb da figura nimbada como o Espírito Santo.

Finalmente, *chegada a plenitude dos tempos*, assim como no sexto dia o homem foi plasmado de terra pelo poder e sabedoria de Deus, assim também no começo da sexta idade, enviado o arcanjo Gabriel à Virgem e dado pela Virgem o consentimento, desceu sobre ela o Espírito Santo qual fogo divino, inflamando-lhe a mente e santificando sua carne com perfeitíssima pureza. *Obumbrou-a também a virtude do Altíssimo*, afim de que pudesse suportar tamanho ardor. E, imediatamente, foi formado o corpo e criada a alma, e um e outra juntamente unidos à Divindade na pessoa do Filho, de maneira que o mesmo fosse Deus e Homem, salvas as propriedades de uma e de outra natureza⁴⁶.



Figura 13
Pacino de Buonaguida
Árvore da Vida (detalhe), 1305-1310
Galeria da Academia, Florença, Itália

⁴⁶ BOAVENTURA, *op. cit.*, p. 245.

A hipótese de Robb seria fortalecida pela interpretação da luz que incide na Virgem como o “fogo divino” do Espírito Santo citado por Boaventura. Já no que diz respeito à representação dos dois meninos, seria possível interpretar a figuração do primeiro como a alma de Cristo e o segundo, aquele que segura o pescoço da Virgem, como Cristo já encarnado⁴⁷. Ambos, Robb e Frei Almeida, compartilham dessa identificação. Segundo Robb, “O Menino nu na borda do medalhão da Anunciação é Cristo como o Espírito – *emissus calitus* – e o menor agarrando-se ao pescoço da Virgem é Cristo como Homem”⁴⁸.

A representação antropomórfica da alma de Cristo na *Árvore da Vida* parece dizer muito a respeito do período no qual ela está inserida. Tanto o século XIII, período no qual o *Lignum Vitae* de Boaventura foi escrito, quanto o século XIV, período no qual Buonaguida pintou sua *Árvore da Vida*, testemunharam uma espiritualidade cada vez mais centrada na existência terrena de Cristo e consequentemente nos eventos que destacam Sua natureza humana, ou seja, Sua Encarnação e Paixão.

A sensibilidade cristã começou a se modificar entre os séculos XI e XIII, dando ênfase a uma devoção cada vez mais centrada na humanidade de Cristo que atingirá seu auge nos séculos XIV e XV. A imagem de um Cristo triunfante, vencedor da morte passa dar lugar, gradualmente, à imagem de um Cristo sofredor, da Paixão, ou seja, do Deus que encarnou entre os homens para morrer e redimir a humanidade. Desde finais do século XI, a produção teológica erudita já demonstrava uma preocupação maior com a natureza humana de Cristo e sua Encarnação como atestam escritos como *Cur Deus homo?* (1098) de Anselmo de Canterbury⁴⁹. Assim, o período

⁴⁷ Além de marcar a primeira vez na qual a iconografia do Menino aparece na Anunciação, a *Árvore da Vida* de Buonaguida é um caso único e emblemático, 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.

⁴⁸ T. da a.: “The nude child at the edge of the Annunciation medallion is Christ as the Spirit-emissus calitus-and the smaller one clinging to the Virgin’s neck is Christ as Man”. ROBB, *op. cit.*, p. 524.

⁴⁹ JIMÉNEZ, Raquel Torres. “Notas para una reflexión sobre el Cristocentrismo y la devoción

entre os séculos XI e XIII é chamado de “Idade de Cristo”, uma vez que nesse momento Sua natureza humana passa a preponderar, nos discursos teológicos, sobre Sua Natureza divina⁵⁰.

Essa teologia erudita, centrada na humanidade de Cristo, foi assimilada pelos fiéis, nas esferas mais populares, através de narrativas sobre a vida de Jesus divulgadas por Evangelhos Apócrifos e por obras como a *Legenda Áurea*⁵¹. A partir da divulgação dessas obras, os fiéis se tornaram cada vez mais familiarizados com histórias sobre o nascimento e infância de Jesus, tendo Maria em posição de destaque e a Encarnação como evento central da história cristã. Maria, portanto, passou a ser venerada como aquela que possibilitava o evento mais importante da história Cristã, a Encarnação de Cristo; e como uma advogada entre os homens e seu filho. De acordo com Le Goff, o culto mariano tem papel preponderante nesse contexto.

Este culto está no coração da reforma da Igreja entre meados do século XI e do século XII. Está ligado à evolução da devoção a Cristo e, em particular, ao culto eucarístico. A Virgem é um elemento essencial da encarnação e desempenha um papel cada vez maior nas relações entre os homens e Cristo.⁵²

Le Goff ainda destaca que a crescente devoção na humanidade de Cristo permeia um contexto de antropocentrismo marcado por uma nova relação entre os homens e Deus. A partir do século XI o homem já não se enxerga mais como um ser aniquilado diante de Deus. De acordo com Le Goff, novas leituras do Gênesis contribuem para a visão de um homem que agora “se afirma feito à imagem de Deus e não só como um pecador

medieval a la Pasión y para su estudio en el medio rural castellano”. *Hispania Sacra*, LVIII, 118, julio-diciembre, 2006, p. 453.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 462.

⁵¹ *Ibidem*, p. 458.

⁵² LE GOFF, Jacques. **Raízes medievais da Europa**. Petrópolis: Editora Vozes, 2007, p. 112.

esmagado pelo pecado original”⁵³.

Esse contexto histórico e teológico poderia, facilmente, ter estimulado o despertar da representação antropomórfica da alma Cristo – filho e imagem perfeita de Deus – no momento de sua Encarnação, através da iconografia do Menino na Anunciação. Essa hipótese se torna apropriada, principalmente, se levarmos em conta que a iconografia surgiu em um círculo Franciscano, que assimilou essa nova espiritualidade medieval, centrada na natureza humana de Cristo, de uma maneira intensa. Os escritos do franciscano Boaventura, dentre eles o próprio *Lignum Vitae*, possuem importante papel na divulgação do modelo de espiritualidade franciscana, carregado de antropocentrismo. Essa sensibilidade foi certamente assimilada na pintura de Buonaguida para o Convento das Clarissas, possibilitando um terreno fértil para o surgimento da representação antropomórfica da alma de Cristo.

Seguindo os ensinamentos de São Francisco, que buscava “seguir nu o Cristo nu”⁵⁴, os franciscanos procuravam imitar o Cristo homem, no seu exemplo de pobreza e humildade. Segundo Le Goff, São Francisco, “Tomando e dando como modelo o próprio Cristo e não mais seus apóstolos, [...] comprometeu o Cristianismo com uma imitação do Deus-Homem que voltou a dar ao humanismo as ambições mais altas, um horizonte infinito”⁵⁵. Boaventura foi um dos grandes responsáveis pela divulgação do ideal franciscano de imitação do Cristo, de acordo com Ilia Delio, “Ele coloca uma ênfase especial na devoção à humanidade de Cristo, pela qual a imitação de Cristo é parte integrante da jornada para Deus”⁵⁶.

Nesse contexto, é necessário levar em conta a visão que os franciscanos

⁵³ *Ibidem*, pp. 111-112.

⁵⁴ LE GOFF, Jacques. **São Francisco de Assis**. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Record, 2011, p. 38.

⁵⁵ LE GOFF, *op. cit.*, pp. 113-114.

⁵⁶ DELIO, Ilia. **Simply Bonaventure: An introduction to his life, thought, and writings**. New City Press, 2001, pp. 14-15.

tinham da própria humanidade, visão que se insere no contexto do crescente antropocentrismo descrito por Le Goff. A partir do Franciscanismo o homem passa, mais do que nunca, a se enxergar como imagem de Deus e ter em Jesus o exemplo de homem a ser seguido no caminho da comunhão com o Pai e do retorno à perfeição perdida pelo Pecado Original. Boaventura, portanto, entende a humanidade como centro da Criação e o homem como a imagem e semelhança de Deus que se tornou visível através de Seu filho, o Verbo encarnado. Boaventura

escreve que a pessoa humana está na imagem de Deus não em um sentido geral de ser como Deus, mas em um sentido específico de ser como o Filho. A capacidade da pessoa humana para ser uma imagem de Deus, portanto, está fundamentada no Verbo como imagem do Pai. Assim como o Verbo é a “imagem” expressa do Pai, a pessoa humana é criada para ser uma “imagem” expressa do Verbo.

[...] Quando o Verbo se torna carne na Encarnação, a verdadeira imagem humana do divino é expressa na pessoa de Jesus Cristo. Como imagem de Deus, portanto, Cristo não só nos revela Deus, mas revela quem somos em relação a Deus, isto é, a verdade de nossa humanidade⁵⁷.

Assim, a Encarnação, evento que possibilitou que o Verbo se fizesse carne e se tornasse exemplo para o homem comum, tem grande destaque na teologia franciscana e na obra de Boaventura. Os franciscanos, portanto, enfatizavam a Encarnação como a *plenitude dos tempos*, como o momento no qual o Verbo se fez carne e se tornou modelo a ser seguido. A Encarnação tornou a imagem de Deus visível através de Seu Filho, e se tornou chave até mesmo para justificar a representação da alma de Cristo sob a forma humana, como atesta a iconografia do Menino Jesus em cenas da Anunciação.

⁵⁷ DELIO, *op. cit.*, p. 72.