

## ICONOGRAFIA DA IMACULADA CONCEIÇÃO: NOVAS INTERPRETAÇÕES E SIMBOLOGIA DAS LADAINHAS LORETANAS

**Carlos A. Moreira Azevedo**

Delegado do Conselho Pontifício da Cultura no Vaticano

### RESUMO

O estudo pretende dar a conhecer como se representou em diferentes esquemas iconográficos uma ideia, verdade da fé cristã. Não se tratando de um episódio, a criatividade dos artistas e seus mentores recorreu a três tipologias essenciais. A primeira é a das metáforas bíblicas, nascidas no lirismo medieval e levadas ao auge no barroco para cantar a beleza de Maria através de símbolos, seja dos astros, dos animais e das plantas. Codificados em ladainhas, como a clássica do Loreto, e atingindo a emblemática. A segunda, através de personagens, descobrindo na ascendência de Maria e José a parentela, como na Árvore de Jessé, o que denominou a genealogia da natureza e a genealogia da graça. Finalmente, representa-se isoladamente a mulher imaculada, como visão ideal da história.

**Palavras-chave:** Ladainha de Loreto. Árvore de Jessé. Santa Parentela.

### INTRODUÇÃO

Uma das ideias-verdade da fé cristã mais reveladora da lenta procura de expressões e formas é a que se denomina *Imaculada Conceição*. A verdade evoluiu através do esclarecimento doutrinal; as formas de arte seguiram os passos desses avanços luminosos.

O culto em Portugal só se implantou verdadeiramente por ação dos franciscanos e de vários teólogos, impulsionados pela célebre defesa imaculista de Duns Escoto. No séc. XVI começa, de facto, a ser evidente para os teólogos. Uma rara iconografia representa a Imaculada pintada pelo Pai Eterno<sup>1</sup>. Deus Pai sentado segura com a mão esquerda uma paleta na atitude de pintar a imagem da Imaculada. Joaquim e Ana contemplam a pintura. Os dominicanos permanecem fiéis à palavra “santificação” de Maria e os franciscanos lideram a defesa da “Imaculada Conceição”.

A consagração de Portugal, em 1646, feita por determinação do Rei D. João IV, foi momento cume de promoção do culto a esta invocação mariana. A definição dogmática de Pio IX em 1854 é o eclodir de uma ideia clara na fé católica e o evidenciar de uma verdade vivida nos corações crentes. A devoção criou espaços, lugares, formas e imagens. A ideia-

9

<sup>1</sup> Por exemplo: Anónimo, séc..XVI, Valencia, Real Parroquia de San Andrés. Vide *IMMACULADA. Catedral de la Almudena*. Madrid: Conf. Episcopal Española, 2005, p. 52-53.

<sup>2</sup> SANTA MARIA, Agostinho de – *Santuário mariano e historia das imagens milagrosas de Nossa Senhora*. 10v. Lisboa: Off. A. Pedrozo Galvão, 1707-1723. Arcebispado da Baía: Senhora da Conceição Camboa na Baía, fundada por 1707-1708, com imagem de barro (Vol. 9, p. 57), Convento de São Francisco, com imagem de madeira estofada, com as mãos levantadas (Vol. 9, p. 73), Itapagipe de Cima, fundada em 1624 por António Cardoso de Barros, com imagem de madeira estofada (Vol. 9, p. 74-75), Praia da Baía, fundada pela família Aragão, com Irmandade ereta por volta de 1645 (Vol. 9, p. 89), Quinta da Torre, de André de Brito e sua mulher, imagem de madeira estofada colocada em 1694 (Vol. 9, p. 100), Convento da Vila de São Francisco, com imagem de madeira estofada (Vol. 9, p. 111), Ilha da Maré, da Vila da Matoim, com imagem de madeira estofada e mãos levantadas (Vol. 9, p. 135-136), Paróquia da Madre de Deus, da ilha de Cururupeba, imagem com cabeça e mãos levantadas de marfim, por devoção do P. Manuel Rodrigues (Vol. 9, p. 152-153), Coligipe (Vol. 9, p. 177-178), Sabaçú, com imagem de madeira (Vol. 9, p. 208), Campos da Cachoeira, fundada por Manuel de Araújo Aragão em 1675 (Vol. 9, p. 216), Convento do Carmo da Cachoeira, com capela e irmandade criada cerca de 1713 (Vol. 9, p. 223-224), vila de Ilheos, na ermida dedicada a São Sebastião, com imagem de madeira estofada (Vol. 9, p. 233-234), Camamú, na Igreja paroquial (Vol. 9, p. 244). No Pernambuco: Olinda, no convento das Donzelas, com imagem de roca (Vol. 9, p. 321-322), Ilha de Tamaracá (Vol. 9, p. 325-329), Paraíba, convento de Santo António, com imagem em altar colateral (Vol. 9, p. 345-346), Capuchos do Maranhão, com imagem realizada em Lisboa (363-365), Convento de Santo António do Pará (Vol. 9, p. 389-390), Aldeia de Iguarape Jaguarire, em missão dos capuchos, com imagem de madeira estofada (Vol. 9, p. 394-395), Guarapirangá, em missão dos padres do convento de santo António de Belém, com escultura de madeira estofada (Vol. 9, p. 395-398).

verdade foi rezada, pregada, vista, acolhida com afeição, guardada na alma. No Brasil, temos um quadro de 48 locais referenciados por por Agostinho de Santa Maria (1642-1728), no *Santuário mariano*, obra dos inícios do século XVIII.<sup>2</sup> 19 no volume nono e 29 no volume 10.<sup>3</sup>

Proponho, para uma leitura iconográfica da Imaculada, três grandes tipos: o primeiro que chamo *metáforas bíblicas*, onde se procuram as raízes da Imaculada; o segundo denominado *Personagens*, onde se dá valor à genealogia de Nossa Senhora, chegando à ascendência próxima (parentela) e um terceiro, pelo isolamento da figura de Maria, que apelido de *Mulher Imaculada*.<sup>4</sup>

## AS METÁFORAS BÍBLICAS: TOTA PULCHRA

As preces cheias de emoção do lirismo medieval cristalizam desde o século XII em litanias, que reduzem o calor da devoção a uma série de invocações, quer laudativas, quer suplicantes.<sup>5</sup> As frases simples e incisivas, com respostas repetidas, eram adequadas para a oração em comum e acessíveis a todos os fiéis.

Desde o século XV que se sonha com a mulher de que fala o Apocalipse 12, 1: «Um sinal grandioso apareceu no céu: uma mulher vestida com o sol, tendo a lua sob os pés e sobre a cabeça uma coroa de doze estrelas». É a mulher revestida do Universo, mais antiga que o tempo, concebida antes de tudo.<sup>6</sup> Esta imagem exprime o que há de grandioso na conceição de uma personagem anterior às leis que regem a humanidade. É esta mentalidade que procura exprimir-se. Nos alvares do século XVI aparece suspensa entre o céu e a terra, como pensamento de Deus, uma jovem menina de cabelos a cair sobre os ombros, plena de poesia. As mãos erguem-se em adoração. Deus mostra-se na parte alta, e vendo-a tão bela e pura, pronuncia a palavra do Cântico dos Cânticos: *Tota pulchra est, amica mea, et macula non est in te*. Foi o tratadista Molanus a aconselhar esta representação, que consistia em rodear a figura de Maria de símbolos do Cântico dos Cânticos<sup>7</sup>. Começam a juntar-se a estes outros símbolos, retirados do Eclesiástico e do Génesis.

Os artistas, para tornar viva e sensível a ideia, rodeiam das metáforas da Bíblia esta enamorada que Deus escolheu.<sup>8</sup> Dispor à volta da imagem de Maria, cheia de beleza, as metáforas abundantes de poesia bíblica foi um recurso

<sup>3</sup> Rio de Janeiro (beneditinos), graças à devoção de Aleixo Manuel e sua mulher Francisca da Costa, da Terceira (Vol. 10, p. 30); antigo hospício dos capuchos franceses, com imagem oferecida por Miguel Carvalho Cardoso cerca de 1634 (Vol. 10, p. 32); Marinha (Pai Correia) (Vol. 10, p. 37), Guaitacazes, em Casa da Companhia de Jesus, com imagem feita em Lisboa (Vol. 10, p. 65), Vila de Gurupari, com imagem de madeira na igreja matriz (Vol. 10, p. 71), Guaratiba em fazenda com engenho do Capitão Luís Vieira Mendanha, imagem de madeira estofada a ouro (Vol. 10, p. 95-96), Vila de Angra dos Reis, com igreja matriz, com escultura de madeira, operadora de milagres (Vol. 10, p. 97-101), Igreja do Carmo de Ribeirão, Vila Leal da Senhora do Carmo (Vol. 10, p. 251-252), Vila Nova de Ubatiba (Vol. 10, p. 105-107), Bojusucanga (Vol. 10, p. 110-111), Vila da Conceição – convento dos capuchos, com nova imagem de barro de seis palmos de escultor local com Menino nos braços, da qual narra vários milagres (Vol. 10, p. 128-135). Cidade de São Paulo, da qual José de Anchieta dedicou uma igreja (Vol. 10, p. 161-164), vila de Paranambica na fazenda do P. Guilherme Pompeio (Vol. 10, p. 171-172), Jacaréi, com paróquia dedicada (Vol. 10, p. 181), Tremembe, nas margens do rio Paraíba do Sul (Vol. 10, p. 183-184), bairro de Inhahuma (Vol. 10, p. 188), Irajá, com ermida fundada por Inácio Rangel Cardoso e imagem de madeira estofada (Vol. 10, p. 190), Irajá, fundada por António Barbosa Galheiros (Vol. 10, p. 190-191), fazenda com ermida fundada por Manuel de Távora (193-194), capela fundada por Afonso de Gaia (Vol. 10, p. 203-204), Guapeimarim, com capela fundada por P. António Vaz (Vol. 10, p. 211-213), foz do rio Macacu, com santuário dedicado por Estevão Maciel Tourinho, com imagem de madeira estofada (Vol. 10, p. 215), Tapucurá, capela fundada por João Correia da Silva, com imagem de madeira estofada (Vol. 10, p. 219), Penditiba, fazenda com ermida dedicada pelo Capitão Gonçalo Morato (Vol. 10, p. 228), Ribeiras do Mar, fundada pelo P. Manuel Rodrigues, com escultura de madeira estofada (Vol. 10, p. 228-229), Ilha do Governador, com ermida fundada pelo Mestre de Campo Martim Correia (Vol. 10, p. 229), Engenho da Lagoa (Vol. 10, p. 230), Vila Rica, capela dos homens pardos, com imagem colocada em 1712 (Vol. 10, p. 241-243), Vila Rica, Arraial de António Dias (Vol. 10, p. 243).

<sup>4</sup> Sigo de perto a posposta feita em AZEVEDO, Carlos A. Moreira – *Estudos de iconografia cristã*. Vila Nova de Gaia: Fundação M. Leão, 2016, pp. 47-68.

<sup>5</sup> Um exemplo encontra-se em Jazente, Amarante (cf. *VIGOR da Imaculada: visões de arte e piedade*. Dir. Carlos Moreira Azevedo, Porto 1998). Para a iconografia ver FRANCIA, Vincenzo – *Splendore di bellezza: L'iconografia dell'Immacolata Concezione nelle pitture rinascimentali italiane*. Città del Vaticano, Ed. Vaticana, 2004; *INMACULADA. Santa Iglesia Catedral de Santa Maria La real de la Almudena*. Madrid 2005; *UNA DONNA vestita di sole: l'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*. A cura di Giovanni Morello, Vincenzo Francia, Roberto Fusco. Milano: Federico Motta, 2005.

<sup>6</sup> Por exemplo: Valencia, Joan de Joanes, séc. XVI.

<sup>7</sup> MOLANUS, Jean – *Traité des saintes images*. Paris: Cerf, 1996. Ver também PAYO HERNANZ, René Jesus – Notas para el estudio de la iconografía de la mujer apocalíptica. In *EN TORNO al Apocalipsis*. Madrid: BAC, 2001, p. 208.

*est macula*, envolve a figura da Imaculada de medalhões com o início das antifonas do Ó, que valorizam a novena do Natal e o culto de Santa Maria da Expectação.

<sup>8</sup> Lamego, . Ordem Terceira de S. Francisco, primeiro quartel do século XVII. (Ver *CRISTO fonte de esperança*. Porto: Diocese do Porto, 2000, n.20, p. 74-75). Uma curiosa pintura do Museu de Arouca, além de inscrever o texto: *Formosa amica mea in te non est macula*, envolve a figura da Imaculada de medalhões com o início das antifonas do Ó, que valorizam a novena do Natal e o culto de Santa Maria da Expectação.

marcadamente literário e muito esclarecedor da perspetiva dogmática, já que nada mais podia expressar a beleza imaculada do que tudo o que a humanidade admira no mundo: jardins, torres, fontes, rosas, árvores, espelhos. O sonho paradisíaco era renovado na nova humanidade que Deus preparava. A amada do Cântico dos Cânticos é a enamorada de Deus, a escolhida. Os emblemas bíblicos desde cedo se usavam para decorar os ofícios de Maria. Cada expressão, que dê mais encanto e alimento deliciosamente de beleza o rosto de Maria Imaculada, é disposta à volta da enamorada.<sup>9</sup>

Cada artista vai acrescentando e variando, ao gosto do sentimento mais íntimo, a riqueza das expressões bíblicas e das composições litúrgicas. As confrarias da Virgem que festejavam a Conceição encarregam-se de multiplicar estas imagens.<sup>10</sup>

No Museu de Portalegre, há um tríptico, cujo volante esquerdo mostra a cena da *Tota Pulchra*. Deus Pai surge no canto superior esquerdo. Maria está rodeada dos títulos das ladainhas: sol, lua, cipreste, poço de água viva, horto fechado, cidade de Deus, estrela do mar, fonte, espelho da justiça, rosa mística, torre de marfim, casa dourada, vaso espiritual.<sup>11</sup>

O elemento da lua suscitou algumas polémicas acerca da sua posição. O tratadista Interian de Ayala defendia que as pontas da lua deviam estar voltadas para baixo<sup>12</sup> porque assim a luz solar iluminaria a imagem de Maria. Trens<sup>13</sup> sustenta que na escultura era estruturalmente mais fácil representar a lua com as pontas para cima, o que de facto dominará.

Estas formas simples de oração iriam desaguar numa fórmula de sucesso mantida até aos nossos dias: a ladainha loreтана.<sup>14</sup> A fórmula loreтана foi acrescentada à oração do Rosário por Pio V, depois da vitória de Lepanto. Em 1587, o papa Xisto V aprovou 43 títulos. Após nove invocações introdutórias dirigidas a Deus, seguem-se três invocações de abertura mariana,<sup>15</sup> doze iniciadas por Mãe e seis por Virgem. A ladainha avança com os títulos retirados da acomodação de metáforas bíblicas: *Speculum iustitiae*, *Sedes sapientiae*, *Causa nostrae laetitiae*, *Vas spirituale*, *Vas honorabile*, *Vas insigne devotionis*, *Rosa mystica*, *Turris Davidica*, *Turris eburnea*, *Domus aurea*, *Foederis arca*, *Ianua coeli*, *Stella matutina*. Seguem quatro súplicas. A ladainha termina atualmente com 13 invocações iniciadas por Rainha<sup>16</sup> e conclui com as três invocações do *Agnus Dei*.

Extraordinário acervo imaculista podemos encontrar numa antiga capela da imaculada de um convento franciscano de Jesus, hoje Igreja Paroquial das Mercês, em Lisboa. O corredor de abóbada semicircular, que une o braço direito do transepto com a antiga sacristia da Igreja das Mercês, foi revestido com azulejos da autoria de António Oliveira Bernardes (ca 1660-1732), em 1714-1715.<sup>17</sup> Este autor deixou outros ciclos de emblemas marianos em Évora, Peniche ou Varatojo. Trata-se de um programa unitário, concentrado num espaço secundário e pequeno, constituído por: abóbada (9,36 x 3,86), tímpanos e alizar, de enorme carga simbólica. A profusão decorativa envolvente das alegorias marianas foi magistralmente descrita por Luis Sobral. A acumulação de emblemas e hieróglifos imaculistas situa-se dentro de assinalável saturação barroca, marcada por patente gongorismo. Sobral aponta a influência da obra do diplomata e escritor António

11

<sup>9</sup> Segundo Mâle (MÂLE, Emile – *L'art religieux après le Concile de Trente. Etude sur l'iconographie de la fin du XVIe siècle, du XVII, du XVIIIe siècle. Italie - France - Espagne - Flandres*. Paris: Libr. Armand Colin, 1932., p. 214) os precedentes desta composição seriam os símbolos que rodeavam a Virgem do unicórnio, antigo sinal de virgindade de Maria. O mais antigo exemplo impresso que se conhece deste esquema figurativo litânico parece ser o de 1503 *Heures à l'usage de Rouen*, impressas em Paris, por Antoine Vérard, depois reproduzido por Thilman Kerver em 1505, em Roma, e inspirador de obras de arte, no século XVI. O desenhador de Vérard envolve a Virgem com quinze emblemas: de um lado, *electa ut sol, pulchra ut luna, porta coeli, plantatio rosae, exaltata cedrus, virga Jesse floruit, puteus aquarum viventium, hortus conclusus*. Do outro, *stella maris, liliun inter spinas, oliva preciosa, turris David, speculum sine macula, fons hortorum, civitas Dei*.

<sup>10</sup> Na Igreja de S. Lourenço, do Colégio dos jesuítas e agora Seminário, há no altar da Senhora da Purificação uma série de santos relicários, cujas portas têm relevos, com as ladainhas. (Cf. BRANDÃO, Domingos de Pinho — A Congregação de Nossa Senhora da Purificação do Porto e o seu altar privativo na Igreja dos Grilos. *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*. 20 (1957) 5-48.

<sup>11</sup> A origem e significação destes títulos já foram referidas nas páginas do livro *Vigor da Imaculada*, p. 11-14.

<sup>12</sup> Por exemplo: Sevilla, Francisco Pacheco, 1621.

<sup>13</sup> Cf. TRENDS, M. – *Iconografía de la Virgen Maria en el arte español*. Madrid 1947. Ver STRATTON, S. - La Inmaculada Concepcion en el arte espanol. *Cuadernos de arte e iconografía* I. 2, 1988, pp.34-45.

<sup>14</sup> Ver BASADONNA, G.; SANTARELLI, G. – *Litanie Lauretane*. Città del Vaticano, Editrice Vaticana, 1997.

<sup>15</sup> Sancta Maria / Sancta Dei Genetrix / Sancta Virgo virginum.

<sup>16</sup> Regina Angelorum / Regina Patriarcharum / Regina Prophetarum / Regina Apostolorum / Regina Martyrum / Regina Confessorum / Regina Virginum / Regina Sanctorum omnium / Regina sine labe originali concepta (incluída em 1854). / Regina in caelum assumpta (1950) / Regina sacratissimi Rosarii (incluída em 1883 por Leão XIII). / Regina familiae, (incluída por João Paulo II em 1995) / Regina pacis (incluída por Bento XV durante a primeira guerra mundial).

<sup>17</sup> SOBRAL, Luís de Moura - “Tota Pulchra Est Amica Mea” – simbolismo e narração num programa imaculista de António de Oliveira Bernardes. *Azulejo*. Lisboa, MNA, n.º 3-7 (1999) pp. 71-90; GARCÍA ARRANZ, José Julio – Emblemática inmaculista en la azulejería barroca portuguesa: el programa de la Iglesia parroquial das Mercês de Lisboa. In *EMBLEMÁTICA y religión en la Península Ibérica (siglo de oro)*. Vervuert: Univ de Navarra, 2010, pp. 147-172, que infelizmente desconhecia o estudo anterior.

de Sousa de Macedo (1606-1682), pela sua obra clássica *Eva e Ave ou Maria triunfante*, publicada em 1676, contendo capítulo dedicada à Imaculada Conceição, com toda a enorme panóplia de temas, imagens e símbolos evocados na retórica barroca. Para mais o escritor encontra-se sepultado na capela do lado sul da capela mor da mesma igreja.<sup>18</sup>

No rodapé ou alizar, o programa apresenta 12 símbolos de tipo hieroglífico, com inspiração seja nas ladainhas, seja no *Mundo simbólico* (Veneza, 1653) do augustiniano Filippo Picinelli (1604ca-1679). Servem para caracterizar virtudes e graças de Maria Imaculada. No rodapé, podem ver-se, nas habituais cartelas, com ditos latinos:

- Basilisco, que remonta aos bestiários medievais, com inscrição: *Ipse peribit* (Ele mesmo se destrói). A figura de meio galo meio serpente diante do espelho, já usada por Joachim Camerarius (1534-1598),<sup>19</sup> explica-se segundo Picinelli por o cristão colocar diante de si como espelho Maria, espelho sem mancha; e todas as realidades negativas, que o basilisco representa, desaparecem. De facto, o olhar e hálito do basilisco causam a morte. A placa de cristal devolve ao basilisco a morte, como diz a lenda, Cristo ao encarnar em Maria entra num vaso mais puro que o cristal.

- Ostra que se abre para mostrar a pérola: *In utero iam pura fui* (Já fui pura no ventre), em clara alusão a tese imaculista de que Maria foi concebida no seio materno sem pecado. Sobral notou este emblema na obra *Vie de la Mère de Dieu représentée par Emblèmes*, água forte de Jacques Callot.<sup>20</sup>

- Louro entre árvores secas: *Intacta triumphat* (triumfa intacto), uma vez que segundo a tradicional qualidade resiste aos relâmpagos e Picinelli ensina que Maria, entre as outras criaturas, foi a única não atingida pelo pecado.

- Obelisco encimado por esfera e iluminado pelo sol com dístico: *Umbram nescit* (Ignora a sombra). Trata-se de tema glosado por diversos autores de empresas com variantes,<sup>21</sup> mas significa assim como o sol sobre a pirâmide não produz sombra, também onde resplandece a virtude não há sombra de mal. Sobral aproxima este emblema aos *Emblemas morales* (1610) de Sebastian de Orozco e Covarrubias (1539-1613).<sup>22</sup>

- Sol brilha sobre alta montanha: *Semper calignis expers* (sempre sem nuvens). Picinelli interpreta como o monte Olimpo que mantém sempre a luz por ser alto; Maria recebeu de Deus raios de claridade, possuidora de uma visão sem nuvens e capaz de compreender os acontecimentos.

- A via láctea, cheia de estrelas, brilha na noite: *Candore notabilis* (com notável brancura). Esta empresa para Picinelli expressa a pureza de Maria, muito superior à inocência das criaturas.

- Flores brotam de uma planta (árvore triste o melancólica) apoiada numa estrutura: *Sub nocte floresco* (Floresço na noite). Picinelli explica que esta árvore só floresce de noite, livre de toda a ostentação.

- Sol brilha junto de uma estrela: *Sola cum sole* (Só com o sol). Identifica-se com a estrela da manhã. Conhecida como estrela de Diana, precede a luz do sol ao nascer e igualmente ao anoitecer, o que conduz Picinelli a compará-la com Maria no Calvário, onde todos fogem e ela permanece ao lado de Cristo, Sol verdadeiro.

- Rosa com destaque no roseiral: *Praesidio et decori* (com defesa e adorno), palavras retiradas de Aresí e que Picinelli cita como formando um rosário, que defende e embeleza.

- Serpente alada ou dragão que foge de um cedro: *Odore fugai suo* (Foge do seu odor). A altura e aroma da madeira de cedro do Líbano afugenta as serpentes, segundo Comentário de Cornelio a Lapide.<sup>23</sup>

- Árvore frondosa, à volta da qual rondam algumas aves: *Specie et pulcritudine* (Com bom aspeto e beleza).<sup>24</sup> Parece-me inspirar-se nas palavras do Salmo 45 (44), 5.<sup>25</sup>

- Poço com o lema: *Dulcis, amari* (Do amargo, doce), refere-se ao poço de água viva, que é atributo das ladainhas, ainda que aqui sublinhe a doçura das virtudes marianas, apesar das amarguras vividas. Na abóbada, também prosseguem os hieróglifos.

<sup>18</sup> SOBRAL – Tota Pulchra, p. 87.

<sup>19</sup> \_\_\_\_\_, p. 77.

<sup>20</sup> \_\_\_\_\_, p. 78.

<sup>21</sup> GARCIA ARRANZ - Emblematica immaculista, p. 156.

<sup>22</sup> \_\_\_\_\_, p.78.

<sup>23</sup> GARCIA ARRANZ - Emblematica immaculista, p. 159.

<sup>24</sup> Garcia Arranz cita outro exemplar na capela de Nossa Senhora da Cabeça, em Évora.

<sup>25</sup> *Specie tua et pulchritudine tua et intende prospere procede et regna propter veritatem et mansuetudinem et iustitiam et deducet te mirabiliter.*

Assim, no tímpano oriental: um dragão, com a maçã da tentação na boca, desliza diante da porta fechada das muralhas de cidade, defendida por duas torres. Por cima da porta o lema: *Non aperietur nisi verbo* (não se abrirá a não ser pelo Verbo), com referência ao Templo de Jerusalém (Ez 44,2). Picinelli explica o emblema pela virgindade intacta de Maria que deu à luz Cristo e permaneceu pura. Completa e encima o emblema um sol radiante, com a inscrição: *Nil coinquinará* (nada de contaminado entrará), em referência a Apoc 21,27, para repetir o argumento da virgindade intacta de Maria, brilhante e sem defeito.

No tímpano ocidental, um cão ladra à lua, que brilha sobre uma cidade muralhada, com a legenda: *Latrabis sed non mordebis* (ladrarás, mas não morderás). Sobral e Garcia Arranz identificam a origem deste emblema em Andrea Alciato (*Emblemata*, n.164). Sobre a representação da cidade aparece a lua com a inscrição: “*Semper plena* (sempre cheia). Maria segue indiferente aos maldizentes, às adversidades, por isso é como lua perfeita para sempre.

A ladear o grande quadro central da *Tota pulchra* da abóbada, vemos ainda dois hieróglifos. Na esquerda, num horto fechado, entre um edifício e uma fonte, desponta um girassol que se eleva para o sol, com lema: *Hoc lumine vivo* (com esta luz vivo). O símbolo, frequente em contexto amoroso, aqui apresenta sentido religioso de gratidão a Deus pelos dons recebidos. Maria é vista como atraída e repleta da luz de Deus. Sobral menciona os *Emblemas morales* de Covarrubias (1610) como fonte para Oliveira Bernardes. Aí o girassol significa a pessoa que, sem sol, perde graça.<sup>26</sup>

Na direita do painel central, vemos Adão sentado junto da árvore do paraíso, na qual a serpente se enrosca, com a maçã na boca. No alto da árvore a imagem de Maria, como nova Eva, preservada da mácula, imaginada pelo Espírito mesmo antes da criação, com a filacteria: *Primogenita ante omnem creaturam fui* (A primeira entre todas as criaturas). Sobral compara o azulejo com gravura de Agostino Carracci de 1581 e cita novamente as *Meditações* de Manuel Bernardes como fonte literária.<sup>27</sup>

No excelente quadro central, com o qual António de Oliveira Bernardes celebra a *Tota Pulchra*, diversas figuras de anjo rodeiam a figura apocalíptica, nimbada de doze estrelas. Os anjos sustentam filactérias e medalhões elípticos, com símbolos inspirados nas ladainhas. Em dois escudos laterais, encontramos as célebres palavras: *Pulchra ut luna* (Bela como a lua) e *Electa ut sol* (refulgente como o sol), retiradas do Cântico dos Cânticos. Um terceiro anjo segura um espelho no qual Maria se reflete sem mancha (Sab. 7, 26), e o quarto segura o mote *Quasi cedrus exaltata* (elevada como o cedro), cuja madeira era considerada incorruptível (Eclesiastes 24,13).<sup>28</sup> Filactérias da parte superior mostram legenda: *Nec primam similem visa est nec habere sequentem* (não houve nem haverá semelhante a ela) e aos pés anjos seguram: *Videmus nunc per speculum funus autem facie ad faciem* (agora vemos como num espelho, com a morte veremos face a face), em clara alusão de 1 Cor 13,12. Maria, nesta cena central, é como espelho da beleza da graça e sinal da salvação, oferecidos pelo Criador.

13

E a série emblemática prossegue, no extremo da abóbada. Na parte oriental, vemos uma balança com pratos em equilíbrio, segura por braço estendido, com mote: *Stat sempre in recto* (mantem-se sempre na retidão). Maria distingue-se pela constância nas virtudes e pela perfeição sem falha.

Na parte ocidental, uma torre cilíndrica, rodeada de escudos na base, tem no alto pousada uma ave enquanto outra esvoaça. O mote diz: *[Hic se] Curius sto* (aqui permaneço mais seguro). Inspira-se também no símbolo da torre das ladainhas (*Turris David*), retirada do Cântico dos Cânticos (3,4). Alude à pureza de Maria qual fortaleza inatingível, à qual recorrer para obter segurança.

Oliveira Bernardes acrescentou, para evidenciar o tramo central, aos lados dos painéis do girassol e de Maria Nova Eva, “quatro magníficos anjos adultos que seguram outros tantos atributos marianos: a oliveira, o cedro, a palmeira e o cipreste”.<sup>29</sup>

A condensada quantidade de símbolos inclui ainda episódios do Antigo Testamento, considerados à maneira de emblemas da figura de Maria, objeto de toda esta decoração barroca. No primeiro painel, vê-se Moisés na cena da sarça ardente (Ex.3): *Flagrat et non conflagrat* (arde e não se consome). Mais uma vez é Picinelli a desvendar o sentido e fazer a acomodação: também em Maria o parto não fez perder a sua virgindade, qual “sarça viva da natureza” (Prócuro).

<sup>26</sup> \_\_\_\_\_, p. 80.

<sup>27</sup> \_\_\_\_\_, p. 84.

<sup>28</sup> \_\_\_\_\_, p. 85.

<sup>29</sup> \_\_\_\_\_, p. 86.

Em segundo painel, representa-se o transporte da arca da Aliança para Jerusalém. O condutor da carroça Uzá jaz morto por ter tocado na arca para a impedir de cair: *percussit Dominus Ozam super temeritate* (2 Sam. 6,2-8).<sup>30</sup> A simbologia da Arca foi aplicada a Maria nas ladainhas, sob título *Foederis Arca*, como vemos também em gravura de Redel. O seu corpo transportou Cristo, livre de qualquer corrupção. Sobral faz remontar a aplicação mariana deste episódio a Jacobo da Voragine, descrevendo uma lenda que previne quem pretenda atacar Maria.<sup>31</sup>

Outro painel representa o rei persa Assuero, sentado em luxuoso trono com o cetro a tocar Ester, coroada e ajoelhada à sua frente: *Non enim pro te* (Na realidade não por ti) (Ester 5, 2i, antiga vulgata 15,13). A judia Ester intercede pelo seu povo e consegue-o graças à sua doçura, beleza, humildade, espírito de sacrifício. Assim serve de tipo para Maria que acolhe a responsabilidade de ser mãe de Jesus e trazer a salvação para a humanidade. Já a *Biblia pauperum* coloca esta cena ao lado da Natividade como proposta de leitura tipológica. Sobral cita textos de Manuel Bernardes, publicados em 1706, e que podiam ter inspirado os autores do exuberante programa.<sup>32</sup>

O quarto painel mostra Joaquim e Ana, pais de Maria, que fazem brotar do coração uma rosa *Sine spinis*, no alto da qual está a imagem da Imaculada. Este quadro destaca-se da árvore de Jessé, como veremos adiante. Também aqui estamos diante de uma tipologia relativa à pureza de Maria. A expressão rosa sem espinhos remonta ao teólogo medieval Adão de S. Victor (século XII), que por sua vez se inspirava no Eclesiastes (24,15). Este espaço barroco pode considerar-se um compêndio ou hino à Imaculada pois percorre as prefigurações vetero-testamentárias, com sua riqueza simbólica, integra toda a beleza da natureza vegetal, a figuração de animais vistos em contraposição alusiva à situação dramática da vida, as construções humanas citadas nas ladainhas e que sublinham a vitória de Deus, evidenciada na Imaculada.

É conhecida a emblematização das ladainhas graças a criações do sacerdote belga August Casimir Redel (1656-1705),<sup>33</sup> também autor da obra emblemática *Annus Symbolicus* (c.1695). Os emblemas das ladainhas redesenhados por Thomas Scheffler (1700-1756) e gravados por Martin Engelbrecht (1684-1756), foram reunidos no livro *Elogia mariana* (1732).<sup>34</sup> Obra constituída por 59 gravuras, que além das 56 invocações loretananas acrescenta as duas páginas do título e no final outra com título: *Dignare me laudem te Virgo Sacrata*. Estas gravuras seriam fonte de inspiração para muitas pinturas como as estudadas por Rubem Amaral Júnior.<sup>35</sup> De facto, oito quadros marianos da Sala do Capítulo do Convento de São Francisco da cidade do Salvador, embora de pintura pouco cuidada e adaptada ao espaço, foram identificadas por este estudioso. Representam *Virgo Fidelis* (gravura 30), *Vas insigne devotionis* (grav. 36), *Vas honorabilis* (grav. 35), *Vas spirituale* (grav. 34), *Causa nostrae laetitiae* (grav. 33), *Refugium peccatorum* (grav. 45), *Consolatrix afflictorum* (grav. 46), *Salus infirmorum* (grav. 44).

14

Inspirados no livro de gravuras *Elogia mariana*, são igualmente os painéis de azulejos da nave central do Convento de Jesus de Setúbal. Restam 12 dos 25, colocados após o terramoto de 1755.<sup>36</sup> Por exemplo: as invocações *Pater de coelis Deus miserere nobis* (Elogia mariana, grav. 8); *Spiritus Sancte Deus Miserere nobis* (grav. 10), *Turris Eburnea* (grav. 39), *stella matutina* (grav. 43), *Rosa mystica* e outras.

<sup>30</sup>Colocaram a Arca de Deus num carro novo, tirando-a da casa de Abinadab, situada na colina. Uzá e Aío, filhos de Abinadab, conduziam o carro novo. Conduziram-no da casa de Abinadab, que está sobre a colina, e Aío ia adiante da Arca. David e toda a casa de Israel dançavam diante do Senhor, ao som de toda a espécie de instrumentos: harpas, cítaras, tam-bo-rins, sistros e címbalos. Mas, ao chegar à eira de Nacon, Uzá esten-deu a mão para a Arca de Deus e ampa-rou-a, porque os bois tinham escor-re-gado. Então, o Senhor, sumamente indignado contra Uzá, feriu-o por causa da sua ousadia, morrendo ali mesmo, junto da Arca de Deus. (3-7).

<sup>31</sup> Idem Ibidem, p. 80.

<sup>32</sup> Idem Ibidem, p. 82.

<sup>33</sup> Tinha publicado estas gravuras em obra de Isaac von Ochsenfurth – *Elogia Mariana ex lytaniis lauretanis deprompta*. Augustae Vindelicorum: Apud Joann. Philippum Steudnerum typis Antonii Nepperschmidii, 1700. Traduzida em alemão em 1703.

<sup>34</sup> Ver RETA, Martha – Elogia mariana. Imágenes visuales y poéticas un loor de la Virgen. In *GUADALUPE arte y liturgia. La sillería de coro de la colegiata*. Vol 2. Zamora, Mich. El Colegio de Michoacan-Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006, pp. 359-379. Também a capela de Nossa Senhora dos Olhos grandes da catedral de Lugo apresenta estes emblemas: MONTERROSO MONTERO, Juan M. – Un ejemplo de emblematía mariana. la capilla de Nuestra Señora de los ojos grandes de la catedral de Lugo. In BERNAT VISTARINI, Antonio; CULL, John T., eds. – *Los dias de Alcion. Emblemas, literatura y arte del siglo de Oro*. Barcelona, 2002, p. 434; MONTERROSO MONTERO, Juan M. – Mitología y emblematía en la iconografía mariana. In *BARROCO. II Congreso internacional*. Porto: Faculdade de Letras, 2001, pp 365-378.

<sup>35</sup> AMARAL JUNIOR. Rubem – Emblematía mariana no Convento de São Francisco do Salvador, Bahia e seus modelos europeus. *Lumen et Virtus: revista de cultura e imagem* 1/3 (2010) 107-130. Comunicação ao VI Congresso Internacional da Sociedade Espanhola de Emblematía, em Gandía (Espanha), em outubro de 2007, e publicado em Rafael García Mahiques e Vicent F. Zuriaga Senent (Eds.), *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2008, pp. 203-216 (Biblioteca Valenciana).

1995. Ver ROIG Y TORRENTO – Influencia de los grabados de los hermanos Klauber en la capilla de la Mare de Deu deis Xolls en Sant Lourenç de Morunys – Lérida. in *Archivo Espanol de arte*. n.221 (1983) 1-18.

<sup>36</sup> FALCÃO, José António – Azulejaria setecentista do Real Convento de Jesus de Setúbal: alguns aspectos históricos e iconográficos. In *RELACIONES artisticas entre a península Ibérica y America. Actas del V Simposio hispano-portigues de Historia del Arte*. Valladolid: Univ. de Valladolid, 1990, pp.103-112.

No Convento de São Francisco da Horta, na ilha do faial nos Açores, podem ver-se, nos rudimentares caixotões do teto, a integração de elementos das ladainhas entre cenas da vida de Santa Maria: *Fili redemptor mundi Deus*, Santa Maria na barca da Igreja e talvez *Virgo predicanda*, com Maria representada na carroça e figuras de santos ao lado.

Muito divulgadas seriam as 57 gravuras dos irmãos Klauber de Augsburg de 1750, 1758 e 1771.<sup>37</sup> Joseph Sebastian Kauber (1710-1768) e Johann Baptist Klauber (1712-ca.1787) fundaram a calcografia Klauberina, grande produtora de imagens de tema religioso. Quem serviu de mentor para a complexa escolha de citações bíblicas e de símbolos foi o jesuíta Ulrich Probst. Essa invenção acomodatória de símbolos acumulados obrigou os artistas a incluir, no pouco espaço, uma barroca quantidade de dados. Praticamente decalcada nesta criação foram as gravuras de Pierre Adolphe Varin (1821-1897) para a obra editada em Paris, pela Lib. Camus.<sup>38</sup> Pode ser ainda mencionado outro gravador Tobias Lobeck (activo ca.1750 - c.1763) que ilustra as litánias loretanais,<sup>39</sup> com 58 gravuras em cobre, segundo desenhos de Gottfried-Bernhard Goetz (1708-1771).

Ainda dentro deste mesmo espírito das metáforas, apresento alguns títulos marianos e sua origem bíblica, a partir de uma gravura do *Officium Beatae Mariae Virginis*, na edição de 1759, de Antuérpia:<sup>40</sup> *Templum Spiritus Sancti* (1 Cor 6,19), *Porta coeli* (Gen 28,17), *Scala Jacob* (Gen 28,12), *Fons patens domni Jacob* (Zac 13,1), *Candelabrum cum septem lucernis* (Ex 25,31-40), *Hortus conclusus* (Cant 4,12), *Vitis abundans* (Sl 127 (128,3)), *Plantatio rosae in Hierico* (Eclesiástico (Siracide) 24,14), *Civitas refugii* (Num 35, 9-15), *Corona exultationis* (Eclesiástico, Ben Sirá 1,11), *Turris David* (Cant 4, 4), *Lilium distillans mirrham* (Cant 5,13), *Plantanus exaltata* (Eclesiástico 24,14), *Speculum sine macula* (Sab 7,26), *Urna aurea habens manna* (Heb 9,4), *Puteus aquarum viventium* (Cant 4,15b), *Aquaeductus Paradisii* (Eclesiástico 24,30), *Mons domus domini* (Is 2,2).

As gravuras do século XIX demonstram a permanência do tema e a conjugação da litania laudativa e deprecativa.<sup>41</sup>

## PERSONAGENS

Além das metáforas, havia acentuada tendência para o carácter histórico-narrativo, o gosto por descobrir, na ascendência das personagens, a génese do plano de Deus. Um dos epítetos bíblicos era *flor de Jessé*. O desenvolvimento dessa metáfora transformar-se-á numa árvore de personagens que desponta em flor. Os epítetos literários e as figuras emblemáticas, retiradas da natureza e da simbologia bíblica, são muito eruditos. A perspetiva genealógica parece como a expressão plástica mais popular de uma proveniência sonhada e projetada pelo querer de Deus.

15

Como veremos, foi o culto da Imaculada, promovido por confrarias, a causa principal da presença das árvores de Jessé e de figurasções da Santa Parentela em tantas igrejas.

## GENEALOGIA DA NATUREZA: ÁRVORE DE JESSÉ

No ofício de Nossa Senhora lia-se a genealogia que o Evangelho de São Mateus (1, 1-17) compôs. Pode ser completado pelo texto de S. Lucas (3, 23-28). A Genealogia de Mateus é uma composição literária que exprime a fé do cristianismo primitivo. São três ciclos de duas vezes sete gerações, correspondentes aos períodos da História: de Abraão a David, de Salomão ao desterro, do desterro a Jesus. Para manter o número simbólico, Mateus passou em silêncio três gerações, entre Jorão e Osias. É uma lista com fundamento intencional: mostrar que Jesus, descendente de David e de Abraão, é o depositário da promessa feita ao patriarca e o novo David. Jesus não se vincula biologicamente, mas cumpre a promessa feita ao povo desde as origens.

A genealogia de Lucas remonta a Deus por Adão, enquanto o Evangelho de Mateus começa por Abraão. Na ascendência entram figuras pouco recomendáveis do ponto de vista moral e racista. Não se pretende ascendência perfeita. Maria é incorporada na linha davídica por “José prometido como esposo”. Jesus pertence a esta linha por José, enquanto cabeça de família e pai adotivo de Jesus.

<sup>37</sup> *Litaniae lauretanae ad Beatae Virginis coelique reginae Mariae honorem et gloriam prima vice in Domo Lauretana a sanctis Angelis decantatae*. Augustae Vindelicorum 1750. *LITANIE lauretane illustre con incisioni dei Fratelli Klauber e commentate dal sac. Francesco Saverio Dornn*. Vicenza: Edizioni L.I.E.F., 1982. Tradução italiana da obra de Franz Xaver Dornn, reeditada em

<sup>38</sup> Estas gravuras são usadas na obra: BARTHE, Edouard – *Monument a la gloire de Marie. Litanies de la très-Sainte Vierge illustrées accompagnées de méditation*. Nouvelle ed.. Paris. Lib Cath. P.-J. Camus, 1850. Seria objeto de várias edições e traduzida em diversas línguas. As gravuras foram retocadas e acrescentadas por Pierre Adolphe Varin.

<sup>39</sup> *Insignia Mariano-encomiastica: seu, Litaniae lauretanae, figuris veteris, Novique Testamenti elogio Virginia intemeratae, iisdem inserta praenotantibus exornatae*. Inv. et delin. Godefrid Bernard Goz Cathel. Sc. et. exc. [Augsburg]: Tobias Lobeck, Aug. Vind., 1737. 102 estampas. Augsburg: Goetz, 1743.

<sup>40</sup> Cf. *Vigor da Imaculada*, p. 33. Ver estudo desenvolvido sobre o sentido de cada invocação que publiquei novamente em AZEVEDO - *Estudos de iconografia cristã*, pp. 52-57.

<sup>41</sup> Insere-se nesta secção a moeda de D. João IV, a conhecida conceição (Ver *VIGOR da Imaculada*, n. 4.) *do Seminário Maior do Porto*. 3: 5 (1989) 73-92. O tema aparece em bíblia, conservada em Évora, (BPE, Cod. CXXIV/1-3, f. 431v.), produzida em Bolonha, 1260-1300. (Cf. SOUSA, Luis Correia de - *Sacra pagina: textos e imagens das bíblias*

Ambos colocam S. José, esposo de Maria, como descendente dos reis de Judá, através de David, cujo pai era Jessé. Isaías (11,1) tinha profetizado que do tronco de Jessé haveria de nascer uma vara, uma flor brotaria desta raiz. As composições plásticas desta árvore, que aparecem pelos séculos XI-XII, tinham, inicialmente, Cristo no cimo, mas, a partir do séc. XIII, dominou Maria com o Menino nos braços<sup>42</sup>. Não é mera aplicação de um esquema genealógico comum. Trata-se de uma parentela espiritual da árvore da vida. A árvore de Jessé ilustra a passagem da geração carnal (Jessé) à geração espiritual (Santa Maria e Cristo).

Maria aparece como última representante da antiga aliança, como aquela imediatamente precedente do cume de salvação, Jesus Cristo. Se de uma ascendência, com carga de pecado e crime, floresce uma criatura sem mancha não pode ser senão devido à vontade soberana, livre e eterna de Deus. A árvore tem, ao longo dos ramos, personagens carregados de volúpia, manchados pela idolatria, marcados pelo perjúrio. Que no cimo apareça uma Imaculada é, portanto, dom gratuito do amor de Deus. Há aqui, digamos assim, uma ascendência que sublinha o contraste entre a flor e a árvore. O carácter profano destas composições e o sublinhar de uma interpretação histórico-racionalista dos trechos bíblicos “contribuíram para esvanecer na Europa a criação de obras com este tema, após a Contra-Reforma tridentina. Na Espanha e em Portugal o assunto prosseguiu nos séculos XVII e XVIII”<sup>43</sup>.

Numa prova de que foi o culto da Imaculada a impulsionar esta permanência, com os franciscanos a entusiasmar e promover a devoção, é a confraria de Nossa Senhora da Conceição, da Igreja de S. Francisco do Porto, que levantou a mais formosa e monumental das árvores de Jessé. Integrada em retábulo de talha, é obra do primeiro quartel do século XVII, dos artistas Filipe da Silva e António Gomes<sup>44</sup>. No magistral estudo de Flávio Gonçalves sobre a árvore de Jessé está bem patente a evolução do tema e a influência do culto da Imaculada nalgumas das obras. Podemos ver, na Igreja Matriz de Caminha, um retábulo de Manuel de Azevedo. O século XVII seria fértil na produção. De efeito surpreendente é a iluminação de Mestre Lima, da Paróquia de Santo Estêvão de Lisboa,<sup>45</sup> bem como o marfim de coleção particular do Porto.

Santa Ana e São Joaquim encontram-se no último ramo da árvore. Por influência destas representações, cria-se uma figuração rara. Abstraindo de toda a ascendência, Maria surge como flor nascida do coração de Joaquim e Ana, na notável escultura do Convento de Balsamão dos Padres Marianos, em Chacim (Macedo de Cavaleiros).<sup>46</sup> Do peito das duas figuras sai um ramo terminando em flor, sobre a qual está a imagem da Senhora da Conceição. A mesma composição surge na pintura, como no Mosteiro de Santa Helena do Monte Calvário, em Évora, ca 1697, obra de Bento Coelho, e em azulejos, como já vamos nas Mercês, em Lisboa.

16

### GENEALOGIA DA GRAÇA: SANTA PARENTELA

Embora a genealogia de Jessé não entronque com a de Maria, desenvolvem-se em confluência, unindo-se no plano de Deus e não no sangue da humanidade. A genealogia de Jessé é trabalho de teor histórico, como herança de uma promessa. A genealogia de Maria é projeção de ideias religiosas, na criação de figuras e de acontecimentos, para veicular verdades.

Prossegue a mesma mentalidade, na procura de raízes e precedentes da Imaculada. A busca de razões históricas para compreender uma santidade que não se entendia como improvável de um Deus Senhor da história, alarga, para a Mãe de Jesus, um berço santificado. O vigoroso brilho de Deus estendeu-se aos pais de Maria: Santa Ana e S. Joaquim.<sup>47</sup> A inspiração partia de textos apócrifos, já que os textos bíblicos nada informavam.

De facto, o Protoevangelho de Tiago, escrito do século II, narra o nascimento de Maria. Dá nome a seus pais que permaneciam sem prole até idade avançada, repetindo o esquema habitual, como em Abrão e Sara.<sup>48</sup> Joaquim regressa a casa

<sup>42</sup> Sobre o tema ver VITORINO, Pedro — Árvores de Jessé. *Douro Litoral*. 1. 2 (1944) 25-30; BRANDÃO, Domingos de Pinho — Para a História da Arte: Algumas obras de interesse. I: Calvário do século XV; Árvore de Jessé do século XVI. *Museu*. 2 (1961) 76-85; GONÇALVES, Flávio — A “Árvore de Jessé” na Arte portuguesa. *Revista da Faculdade de Letras: História*. 3 (1986) 213-238; PEREIRA, Henrique Manuel — A Árvore de Jessé: dois exemplares do Museu de Arte Sacra e Arqueologia. *Atrium: Revista dos Alunosportais do século XIII pertencentes às coleções portuguesas*. Lisboa: Paulus, 2015, p. 168-169. OLIVEIRA, Aurélio de — A árvore de Jessé do Colégio de S. Paulo em Braga. In *Actas II Congresso Internacional do Barroco*. Porto 2001, pp. 141-150.

<sup>43</sup> Cf. GONÇALVES, Flávio — *A talha de capela da “Árvore de Jessé da Igreja de S. Francisco do Porto e os seus autores*. Porto: Livr. F. Machado, 1971, p. 9.

<sup>44</sup> A árvore original que foi retocada era dos finais do século XVII e a imagem de Santa Maria é de calcário e da segunda metade do século XVI.

<sup>45</sup> Ver *CRISTO Fonte de esperança*, n. 78, p. 160-161.

<sup>46</sup> Ver *Vigor da Imaculada*, n.11, p.41.

<sup>47</sup> Em hebraico *Hannah* significa graça e *Joachim* equivale a “o que fortalece”.

<sup>48</sup> Abatido, Joaquim retirou-se para o deserto e aí se instalou por quarenta dias jejuando. Entretanto Ana, na esteira de sua homónima mãe de Samuel (1 Sam. 1), orava a Deus que a libertasse da esterilidade. Com a forma narrativa consueta, os mensageiros de Deus anunciam, a um e a outro, que a sua prece foi escutada.



e Ana espera-o à porta e, segundo uma tradição, com origem ocidental do século VI, o encontro dá-se junto à Porta Dourada, isto é na porta da cidade de Jerusalém que do Templo vai para este e conduz ao vale do Cédron, Monte das Oliveiras e deserto de Judá. Esta cena será retratada com frequência na iconografia cristã, devido à divulgação medieval da lenda.<sup>49</sup> Podemos dizer que é uma imagem feliz e bela para exprimir o lugar histórico-salvífico da Mãe do Filho de Deus. É em Maria que se encontram os pais, movidos pelo Espírito Santo e lá estão à soleira da porta de ouro que introduz na Jerusalém, que é nossa mãe (Gal 4, 26).

As pinturas do nascimento de Maria inserem-se no contexto das afirmações imaculistas. O sucesso do culto de Santa Ana e de São Joaquim são diversos. Além da cena da Conceição pelo abraço à Porta Dourada, do aviso angélico a Joaquim para regressar do deserto e do nascimento de Maria, onde se conjugam as duas personagens, desenvolve-se um culto independente, sendo muito frequente o de Santa Ana e mais raro o de São Joaquim. A devoção a Santa Ana desenvolve-se no século XIV e cresce espantosamente nos séculos seguintes, a partir de elementos orientais, já documentados no século VI e conhecidos, no Ocidente, já no século VIII. O final da Idade Média desviou-se mesmo, em exageros doutrinários, deslocando para Santa Ana os mesmos atributos de Maria. Um exemplo é a representação rara de Santa Ana grávida de Maria, obra do pintor Jean Bellegambe (século XVI).

Corrigidos os abusos pela doutrina de Trento, a difusão voltou a ter larga fama nos séculos XVII e XVIII. A lançar a devoção estiveram obras alemãs.<sup>50</sup> Trento vai limitar este excesso de santidade de Ana, que já se estendia à mãe de santa Ana, Santa Emerenciana, que casou com Estolano de Judá e tiveram, além de Ana, também Maria e Esméria, mãe de Isabel e avó de São João Baptista. São estes exageros que criam reservas. Novo surto, porém, surge na segunda metade do séc. XVII. O Papa Gregório XIII, em Maio de 1584, inclui no calendário a festa de Santa Ana, a 26 de Julho. Gregório XV em 23 de Abril de 1622 manifestou desejo de se intensificar a devoção. Nesta fase também a literatura espiritual colabora. É famosa a obra do carmelita João Tomás de S. Cirilo: *Mater honorificata Sancta Ana* (Colonia 1657)<sup>51</sup>.

As representações raras denominadas *Santa Parentela* alargam esta família ou reduzem-na a Santa Ana, São Joaquim, Santa Maria, São José e o Menino Jesus, como é o caso da belíssima escultura da Igreja dos Clérigos.<sup>52</sup> Santa Ana, no período do renascimento, tornou-se modelo feminino de mãe e de esposa, sobretudo como educadora. Daí a frequente representação iconográfica de Ana a iniciar Maria na leitura.

### MULHER IMACULADA: VISÃO IDEAL DA HISTÓRIA

As primitivas imagens invocadas como Senhora da Conceição não se distinguiam de outros epítetos de Maria. A única nota específica era a invocação de origem, dada pelo culto local e mantida por tradição. Todas as imagens sustentavam o Filho nos braços, exceto na Anunciação e na Senhora do Ó. Não será de estranhar que a Conceição de Leça da Palmeira, encomendada em 1478, da autoria de Diogo Pires O Velho, tenha o Filho ao colo.<sup>53</sup> O esplendor do culto da Imaculada, no final do século XVI e durante o século XVII, típico do dinamismo reformador da Igreja Católica, multiplica as imagens, com prevalência para Espanha e Portugal.

A arte, sobretudo através da escultura, vai encontrando o modelo, consagrado por Murillo no século XVII<sup>54</sup>, e que se tornará o convencional. Ainda hoje é claramente identificável como Imaculada Conceição. A mulher vestida com longo manto, de mãos postas, de pé sobre o globo terrestre, envolvido pela serpente ou sustentado pelo dragão, com a lua tipo crescente aos pés e, às vezes, rodeada de anjos, para sublinhar a atmosfera celeste, onde Deus prepara a salvação. O modelo murillano teve as preferências, mas permaneceram formas anteriores. Qual o sentido profundo desta visão de mulher Imaculada? Assimilam-se dois momentos, na origem do modelo iconográfico.

<sup>49</sup> Por exemplo: o baixo-relevo do Mosteiro de Ferreira, do século XVI, conservado no Museu do Seminário Maior do Porto. Também na Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Monforte se conserva excelente escultura, ainda que a precisar de restauro, desta representação. Ver *ARTE SACRA dos concelhos de Elvas, Monforte e Sousel: Inventário artístico da Arquidiocese de Évora*. Évora: Fundação Eugénio de Almeida, 2010, p. 46-47.<sup>50</sup> Conhece-se, mesmo antes, a obra de Jan van Denemasken — *As duas vidas de Santa Ana* aparecida em 1491, reimpressa em 1459 e sucessivamente. Na literatura da Alemanha citamos: *A Vita divae Annae* de Pedro Dorlando e o livro do humanista Tritenheim, *De laudibus sanctissimae matris Annae tractatus* (1494). Santa Ana é apresentada tão pura como a filha. A atribuição extensiva da conceição imaculada de Maria à sua mãe, Ana, é consequência de uma mentalidade teológica racionalista que ao exigir a preparação providencial de Deus para o nascimento de Jesus não para em Maria e faz com que a homenagem à natureza chegue aos seus antepassados.

<sup>51</sup> Em Nápoles, tem segunda edição, em 1665. Foi proibida por decreto de 18 de Janeiro de 1667. Após emendas foi-lhe retirada a proibição em 15 de Junho de 1669.

<sup>52</sup> Cf. *Vigor da Imaculada*, p. 49.

<sup>53</sup> Bibliografia: MAGALHÃES, A. de — Memórias soltas e inventários do Oratório das Penhas e do Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Matozinhos, dos séculos XIV e XV por Fr. João da Póvoa e outros. *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, 3 (1940) 5-87; DIAS, Pedro — A pedra de Ançã, a escultura de Coimbra e a sua difusão na Galiza. In *DO TARDOGÓTICO Ó Maneirismo: Galicia e Portugal*. Coord. J. C. Valle Pérez. [s.l.]: Fundación Pedro Barrié de la Maz; F. C. Gulbenkian, 1995, p. 18, 32.

<sup>54</sup> ABBAD RIOS, Francisco — *Las inmaculadas de Murillo*. Barcelona: Editorial Juventud, 1948.

O elemento primitivo da vitória de Deus sobre a serpente, segundo a narração dos Génesis, junta-se com o dado escatológico da vitória da mulher sobre o dragão, vestida de sol e coroada de estrelas, da visão apocalíptica. Esta conjugação concede à representação da Imaculada um notável significado. É o ideal da história, a visão antecipada do percurso do tempo, do princípio ao fim. A nosso ver é esta a leitura teológica dos referidos dados iconográficos. Vejamos o primeiro momento. A serpente da figuração da Imaculada deve-se à interpretação do livro do Génesis 3, 9-15. Cada representação pode sublinhar algum dado ou parte desta leitura, sobretudo a expressão: “Ela te esmagará a cabeça”. A serpente, pela astúcia e insinuação perigosa, representa o mal concreto, que está presente no interior do mundo criado, um mal que tem na pessoa humana o lugar de combate. A luta é permanente, de geração em geração, através de toda a história da humanidade. Jesus, nascido de Maria, nova Eva, aniquila a antiga serpente e liberta do mal, do pecado e da morte os que, como Maria, acreditam na palavra e criam disponibilidade total para o amor.

O segundo momento tem a ver com o dragão e os ornamentos astrais que rodeiam a imagem, como a lua e as estrelas. São apocalípticos. Entre as visões do Apocalipse há uma que, sem mencionar Maria explicitamente, porque tem perspectiva eclesial, não se explica cabalmente sem o papel histórico da mãe de Jesus. Trata-se de Apoc 12, 1-6. 15-17. O dragão é a antiga serpente, o diabo, as forças do mundo ao serviço do mal. A mulher é símbolo de uma coletividade como a Igreja, o povo que dá à luz o Messias. A lua e as estrelas são esplendor da esposa - Jerusalém celeste e simbolizam a verdadeira grandeza aos olhos de Deus. A polivalência simbólica dos sentidos dá pleno significado ao texto. A base histórica do símbolo não o prende, mas valoriza o seu alcance. Maria dá lugar real à inauguração da função materna da comunidade - Igreja. A simbologia eclesial do Apocalipse 12 supõe um fundo mariológico.<sup>55</sup> A idealização da mulher-povo conduz à criação de uma figura solene de beleza, colocada sobre as nuvens e o crescente, coroada de estrelas, esmagando a serpente. É simultaneamente identificada com o antigo povo e com o novo povo de Deus.<sup>56</sup> No modelo iconográfico, serve de inspiração o Cântico dos cânticos.

Concluindo, da relação entre estes dois pontos extremos, que levaram à configuração de Maria Imaculada, poderemos afirmar que o sentido profundo desta iconografia se situa numa visão ideal da história. A visão da História, a partir do início, idealiza o sonho eterno de Deus para a humanidade e coloca Maria como sinal da graça do Paraíso. A visão da história, a partir do fim, vê em Maria a antecipação da obra redentora de Cristo. Já se realizou, no querer de Deus sem tempo, a pureza total de uma criatura. Vemos em Maria do Apocalipse a primavera da humanidade que Cristo renovou, a beleza final do mundo salvo em Cristo. Maria é o primeiro sinal de vitória e o penhor do que a natureza humana é chamada a ser.

Entendemos que a atitude física das mãos não indica oração, no sentido de súplica ou prece, mas mais oferta oblativa. Não podemos esquecer que se tenta representar uma ideia e não um momento histórico. Esta atitude orante parece-nos evocar a indivisibilidade do coração, fruto da graça de Deus derramada pelo Espírito. Maria não pertence nem se entrega a nada fora de Deus. Só escuta a voz de Deus e torna-se a mãe da vida. Inicia-se a superação da serpente, na mãe da verdadeira vida, Cristo que vence o mal.

É curioso como a representação de uma ideia teológica foi facilitada pela beleza. Maria Imaculada é espelho de beleza humana tocada e salva pela graça, está revestida de salvação. Tornou-se força de atração para a santidade, na brancura da sua veste, no brilho de seu rosto. Os crentes serão purificados pela luz de Cristo. Cristo vencerá todo o mal. Maria, desde o início, já goza dessa vitória e dela faz-se penhor para toda a humanidade.

<sup>55</sup> Cf. VALENTINI, Alberto — Il “grande segno” di Apocalisse 12: Una Chiesa ad immagine della Madre di Gesù. *Marianum*. 151 (1997) 31-63.

<sup>56</sup> Exemplo: Beja, Igreja N. S. dos Prazeres, António Oliveira Bernardes, c. 1695. Ver SERRÃO, Vítor; LAMEIRA, Francisco; FALCÃO, José António — *A Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja. Arte e história de um espaço barroco (1672-1698)*. Lisboa: Alêtheia Ed., 2007.