

## EVA E AVE, O VENENO E O ANTÍDOTO: A ICONOGRAFIA DA ANUNCIACÃO DA CAPELA DO ROSÁRIO DOS PRETOS DA VILA DE SÃO JOSÉ (c.1820)

Luciana Braga Giovannini<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente artigo tem o propósito de apresentar a análise iconológica da pintura de forro da nave da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos da antiga Vila de São José intitulada Anunciação. Pretendemos compreender o discurso cristão proclamado aos irmãos do rosário pretos através da narrativa plástica referente ao primeiro mistério da vida de Cristo e da Virgem Maria e associar a imagem com a literatura cristã, especialmente, os *Sermões de P. Antônio Vieira* dedicados aos escravos, devotos de Nossa Senhora do Rosário. A iconografia exprime a relação entre a pintura com uma proposta, de cunho teológico, que visa evangelizar e converter os membros da irmandade que correspondem, em sua maioria, por negros – africanos e descendentes – provenientes de diversas nações e, conseqüentemente, portadores de distintas concepções culturais e religiosas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura; Pintura; Iconografia; Iconologia; Irmandades.

**RESUMEN:** El actual artículo tiene o propósito de presentar la análisis iconológica de la pintura en el techo de la nave de la capilla de Nuestra Señora del Rosario de los Negros de la antigua Villa de São José denominada Anunciación. Pretendemos comprender el discurso cristiano proclamado a los hermanos del rosario negros através de las narrativas plásticas referentes al primero misterio de la vida del Cristo e de la Virgen María y asociar la imagen con la literatura cristiana, especialmente aquellas relacionadas a los *Sermões de P. Antônio Vieira* dedicados a los esclavos, devotos de Nuestra Señora del Rosario. La iconografía exprime la relación entre la pintura con una propuesta, de cunho teológico, que busca evangelizar y convertir los miembros de la hermandad compuesto, en su mayoría, por negros – africanos y descendientes – oriundos de diversas naciones y conseqüentemente, portadores de distintas concepciones culturales y religiosas.

**PALABRAS CLAVE:** Literatura; Pintura; Iconografia; Iconología; Hermandad.

### Apresentação

A Capela do Rosário foi construída por iniciativa da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos em homenagem à Virgem do Rosário e localiza-se no centro histórico da atual cidade de Tiradentes, antiga Vila de São José da Comarca do Rio das Mortes. Em Minas Gerais, a comunidade leiga desempenhou um papel fundamental no que diz respeito à construção e manutenção das igrejas e capelas que tinham a função de servir ao culto do santo de devoção das irmandades. Eram elas, inclusive, as encarregadas pela manutenção dos cultos, das festas religiosas e pela encomenda das obras de arte, pinturas e esculturas, produzidas para ornamentar os templos e promover o discurso cristão, a arte constituindo-se instrumento essencial na propagação da doutrina católica. Além de contratar

---

<sup>1</sup> Graduada em Ciências Sociais (UFJF), Mestre em História (UFSJ), autora da pesquisa realizada na área de História da Arte intitulada *Os Mistérios do Rosário: Visão, Contemplação e Invocação: Estudo Iconológico das Pinturas de Teto da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos da Vila de São José, Comarca do Rio das Mortes, Minas Gerais – 1750 a 1828*. Bolsista da CAPES. E-mail: [aolibama.arte@gmail.com](mailto:aolibama.arte@gmail.com).

os artistas no processo de encomenda da obra de arte, determinavam o repertório de imagens para a decoração do templo de acordo com a iconografia cristã. As Irmandades foram as grandes responsáveis por patrocinar a arte nesse período, os principais comitentes, uma vez que a entrada das ordens primeiras e segundas havia sido proibida na Capitania.<sup>2</sup> Como o Estado cerceou a entrada do clero regular em Minas Gerais, as congregações leigas foram incumbidas também pela evangelização dos fiéis.

Nesse contexto, a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos da Vila de São José foi a responsável pela evangelização dos membros da confraria composta, em sua maioria, por escravos – africanos e descendentes. A partir de um estudo iconológico da obra da Anunciação, a narrativa do primeiro e grande mistério da vida de Cristo e da Virgem Maria, procuramos compreender a mensagem que a imagem transmitiu aos irmãos do Rosário, estabelecendo a relação entre a pintura, sua função e os receptores da obra de arte. A iconologia parte do princípio de que a arte corresponde a uma manifestação de algo que se quer comunicar, as imagens desempenhando, portanto, um papel importante na comunicação de valores culturais.

Para interpretar o conteúdo inerente à obra de arte utilizamos a abordagem metodológica da iconologia elaborada por Rafael García Mahiques (MAHÍQUES, 2009). O historiador sugere que a interpretação da obra de arte seja realizada a partir de dois eixos referenciais: a “tradição cultural convencionalizada” e o “âmbito conceitual e imaginário”. O primeiro corresponde aos códigos culturais presentes na história dos tipos iconográficos, isto é, as formas concretas utilizadas pelo artista com o objetivo de converter o tema em imagem. Estas formas gráficas correspondem a determinados códigos tradicionais que permitem ao destinatário compreender a mensagem proferida pela Igreja, através das ilustrações produzidas pelos artistas. O segundo referencial corresponde ao conjunto de ideias relacionadas a um grupo, a um período, a uma concepção religiosa e aos símbolos correspondentes a elas. O artista, ao interpretar uma imagem que pretende comunicar algo,

---

<sup>2</sup> As irmandades foram deslocadas para o Brasil no processo de colonização e seu desenvolvimento ocorreu no interior da relação entre a Igreja e o Estado Absolutista Português, onde a Igreja se constituiu em um importante instrumento dos projetos coloniais da Coroa. O desenvolvimento das irmandades foi estimulado pelo Regime do Padroado, a união entre o Estado e a Igreja. Nesse contexto, os Reis lusitanos possuíam o poder de gerenciamento espiritual, eram eles que ditavam as regras de ação dos religiosos. Foi esse poder que dificultou a entrada de religiosos na região mineradora, evitando o contrabando do ouro e impedindo a presença das ordens primeiras e segundas. A atuação das irmandades extrapolou as questões espirituais, desempenhando um importante papel de assistência social aos confrades baseado no mutualismo, um sistema de ajuda mútua onde os fiéis encontram conforto espiritual e socorro material. As congregações leigas acolhiam os irmãos e assumiam o compromisso de ampará-los na vida, na doença e na morte.

estabelece um diálogo com a sociedade em que está inserido. Por âmbito imaginário entendem-se as concepções próprias de um grupo, que, a partir de determinados conceitos, modelam ícones que correspondem a uma chave de leitura fundamental para a compreensão do significado da obra. Esse tipo de programa contém concepções ideológicas que correspondem ao ideário e imaginário de determinado grupo.

Deve-se, além disso, associar ao estudo das imagens os possíveis textos literários que tenham alguma relação com a obra, na tentativa de desvendar o seu conteúdo, a mensagem que o artista, a partir de um plano próprio ou imposto pelos comitentes, desejou comunicar. Para pensarmos nosso objeto de análise, realizamos um mergulho na história dos tipos iconográficos relativos ao tema da Anunciação e uma investigação dos impressos europeus que circulavam pela Colônia e que, possivelmente, foram utilizados pelo pintor como fonte de referência para suas composições. Para compreender a mensagem transmitida por essa pintura, buscamos elucidar e relacioná-la às suas possíveis referências literárias, a saber: a *Bíblia*, os *Evangelhos Apócrifos*, a *Legenda Áurea* e os *Sermões de P. Antônio Vieira* da série *Maria Rosa Mística*.

A narrativa da Anunciação integra o programa iconográfico da pintura de forro da nave da Capela do Rosário. A obra foi produzida no início do séc. XIX (c. 1820), é atribuída a Manoel Victor de Jesus e representa os quinze Mistérios do Rosário e três invocações à Virgem Maria. A pintura foi executada em um forro de abóbada de berço revestido por 18 caixotões que cobre uma área aproximada de 98 m<sup>2</sup>. O forro de caixotão chegou ao Brasil pelas mãos dos portugueses, foi muito utilizado no início do séc. XVIII e corresponde a um tipo de revestimento de madeira dividido em formas quadradas com molduras simples ou ornamentadas em relevo. Este tipo de forro produz um espaço compartimentado e a pintura é adaptada ao suporte, o artista organiza o espaço pictórico com base na representação de cenas narrativas, confirmando a sua herança portuguesa. Os episódios sacros referentes aos mistérios do rosário são historiados e correspondem a uma “representação plástica das histórias sagradas” (SOBRAL, 1996, p. 120). Cada pintura corresponde a um sermão plástico e cada sermão sugere ao fiel uma conduta de vida.

Conforme Guilherme Amaral Luz, P. Antônio Vieira (1608-1697) argumenta no *Sermão Nossa Senhora do Rosário com o Santíssimo Sacramento* (VIEIRA, 1654) que, para nutrir a alma do cristão, é indispensável a memória, a meditação (entendimento) e a imitação (vontade) dos Mistérios do Rosário. A memória traz para o presente algo que estava ausente.

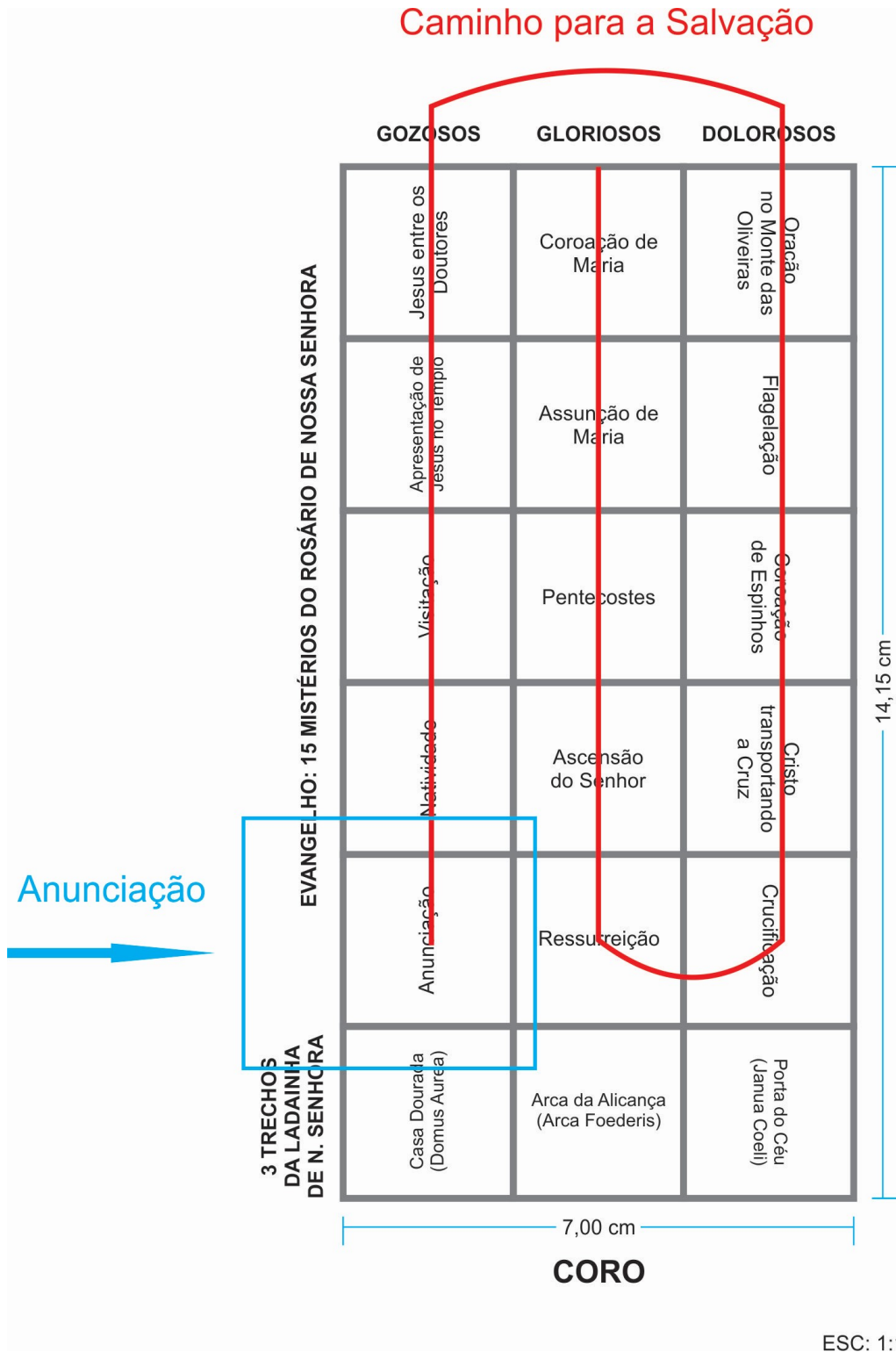
Neste caso, quando os fiéis lembram as passagens da vida de Cristo (e da Virgem Maria)<sup>3</sup> eles trazem Cristo (e a Virgem Maria) para perto de si. A ação da meditação é assemelhar-se ao que se vê quando está na presença mnemônica dos Mistérios. Os efeitos das duas primeiras etapas da compreensão do rosário só tem sentido na terceira fase, o momento da imitação. De acordo com o autor, ao se assemelhar a Cristo (e à Virgem Maria) o fiel se funde a ele (e a ela) e adota definitivamente a vida de Cristo (e da Virgem Maria) como exemplo de vida (LUZ, 2009, p. 70-73).

Luz nos conta que os *Sermões* do P. Vieira referentes à devoção a Nossa Senhora do Rosário eram dirigidos aos escravos, mas estendiam-se também aos demais fiéis da Igreja, inclusive, aos seus Senhores. “Via de regra, a pregação sobre o assunto dava-se no interior das igrejas ou capelas que havia tanto senhores quanto escravos, isso sem falar em figuras intermediárias, tais como feitores e capitães-do-mato, por exemplo” (LUZ, 2009, p. 73). Não temos certeza sobre a forma como a evangelização dos escravos foi conduzida pela Irmandade do Rosário de Tiradentes, contudo, a disposição das imagens, no forro da nave da Igreja, sugere um percurso a ser trilhado no interior da Capela. Sugestão que pode ter sido acatada pelos oradores, visto que a associação das imagens com a pregação certamente contribuiu para a eficácia da evangelização e a conversão dos irmãos do rosário que, seduzidos pelas narrativas plásticas, eram induzidos a acreditar na verdade das cenas representadas (figura 1).

A correlação entre os *Sermões* de P. Antônio Vieira e o programa iconográfico da pintura da nave da Igreja do Rosário revela a grande possibilidade da sua circulação pela Comarca do Rio das Mortes. Os *Sermões* (VIEIRA, 1682) foram editados nos anos de 1680 e os impressos teriam circulado pela colônia a partir do séc. XVIII. Uma pesquisa sobre os livros nos inventários da Comarca do Rio das Velhas evidencia a presença da obra de P. Vieira em Minas Gerais em meados do séc. XVIII. Ao analisar um determinado inventário, Mateus Silva encontra elencados os livros do padre jesuíta: “Os treze tomos de Padre Vieira muito provavelmente se referem à coleção de Sermões, obra de caráter extremamente doutrinário e devocional de grande circulação naquele período” (SILVA, 2007, p. 10).

---

<sup>3</sup> Guilherme se refere apenas a Cristo, mas os Mistérios do Rosário dizem respeito à vida de Cristo e da Virgem Maria. Todas as vezes que ele menciona Cristo acrescentamos a Virgem Maria, que também é exemplo de vida a ser seguido. A Virgem atua, ao lado de seu Filho, como corredentora no processo de Salvação.



**Figura 1:** Programa iconográfico da pintura de forro da nave da Capela do Rosário de Tiradentes. Fonte: Desenho elaborado pela autora (2016).

## A obra

A Anunciação corresponde ao primeiro episódio dos *Mistérios Gozosos*. O pintor representou o momento em que o anjo Gabriel aparece diante da Virgem e anuncia o nascimento de Jesus. A pintura tem como fonte literária o *Novo Testamento*, em que São Lucas narra o nascimento de Jesus do ponto de vista de Maria e afirma que a cena ocorreu em Nazaré, seis meses após a concepção de João Batista.



**Figura 2:** Anunciação. Manoel Victor de Jesus, c. 1820. Pintura do forro da nave da Igreja de N. S. do Rosário de Tiradentes. Fonte: foto da autora (2015).

A composição correlaciona com a seguinte passagem bíblica:

No sexto mês, o anjo Gabriel foi enviado por Deus a uma cidade da Galileia, chamada Nazaré, a uma virgem desposada com um varão chamado José, da casa de Davi; e o nome da virgem era Maria. Entrando onde ela estava, disse-lhe: 'Alegra-te, cheia de graça, o Senhor está contigo!' Ela ficou intrigada com essa palavra e pôs-se a pensar qual seria o significado da sua saudação. O Anjo, porém, acrescentou: 'Não temas, Maria! Encontraste graça junto a Deus. Eis que conceberá no teu seio e darás à luz um filho, e tu o chamarás com o nome de Jesus [...]'. Maria, porém, disse ao Anjo: 'Como é que vai ser isso, se eu não conheço homem algum?' O anjo lhe respondeu: 'O Espírito Santo virá sobre ti e o poder do Altíssimo vai te cobrir com a sua sombra, por isso o Santo que nascer será chamado Filho de Deus. Também Isabel, tua parenta, concebeu um filho na velhice, e este é o sexto mês para aquela que chamavam de estéril. Para Deus, com efeito, nada é impossível'. Disse então Maria: 'Eu sou a serva do Senhor; faça-se em mim segundo a tua palavra!' E o Anjo a deixou (Lucas 1,26-38).

O anjo Gabriel aparece diante de Maria apoiado sobre nuvens para anunciar à Virgem o nascimento do Salvador: “Não temas, Maria! Encontraste graça junto a Deus. Eis que conceberá no teu seio e darás à luz um filho, e tu o chamarás com o nome de Jesus [...]” (Lucas 1,30-31). O Arcanjo tem um ramo de lírio na mão esquerda e, com a mão direita aponta para o céu onde se encontra a pomba, símbolo do Espírito Santo. O gesto do anjo Gabriel diz respeito a seguinte passagem da narrativa: “O Espírito Santo virá sobre ti e o poder do Altíssimo vai te cobrir com a sua sombra, por isso o Santo que nascer será chamado Filho de Deus” (Lucas 1,35). Apesar do desgaste da pintura, podemos observar fragmentos da pomba no alto e no centro do espaço pictórico emitindo uma luz sobre a Virgem indicando que o momento é sagrado e a ação é obra do Espírito Santo (figura 2). A Virgem recebe sua missão de joelhos e braços cruzados sobre o peito simbolizando o acolhimento e a aceitação, característica de quem serve ao Senhor: “Eu sou a serva do Senhor; faça-se em mim segundo a tua palavra!” (Lucas 1,38).

A cena transcorre em um ambiente interno delimitado por uma cortina que visualizamos à direita do espaço pictórico. Os protagonistas da história, próximos ao observador, estão praticamente no mesmo plano simbolizando a união entre o céu e a terra, o divino e o humano (figura 2). A representação do anjo corresponde a uma característica estilística de Manoel Victor de Jesus observada em outros trabalhos do artista, quer dizer, uma das pernas é representada despida um pouco acima do joelho e a veste é presa por um vinco. O detalhe pode ser interpretado também como uma solução formal para a representação do movimento do ser celestial que acaba de chegar do céu, ação reforçada pelos tecidos ondulantes e pelo manto que envolve o corpo do anjo e se movimenta em direção oposta. O anjo e a Virgem confirmam os traços estilísticos do pintor: cabelos ruivos e levemente ondulados, olhos amendoados, sobrancelhas bem desenhadas, boca pequena e rosto de formato oval. As linhas do desenho dos olhos expressam a doçura e a melancolia dos personagens, traço recorrente na obra do pintor.

O banco, a mesa e um livro próximo à Virgem indicam que Maria estava lendo ou em oração quando ocorreu a aparição do arcanjo. A Virgem está vestida de roupa branca e manto azul, o branco simboliza a pureza e a virgindade, o azul e o branco são cores marianas que representam o desapego das coisas do mundo e a entrega da alma a Deus. (CHEVALIER, 2015, p.108). O gesto de cruzar as mãos sobre o peito representa a humildade de uma mulher

que dedicou sua vida ao Senhor e está pronta, em oração e de vigília, para fazer a vontade do Pai.

A luz é proveniente da pomba do Espírito Santo, uma luz simbólica que revela o instante exato da concepção do Filho de Deus. Examinando a imagem com cuidado (figura 3), notamos que a claridade vinda do céu recai sobre o ambiente e ilumina a parte superior das asas do Arcanjo, sua mão direita, seu rosto, seu manto, as nuvens que o transporta, parte da cortina, a face da Virgem, o livro sobre a mesa, a parte superior da mesa e do banco. A luz projeta as sombras e modela os tecidos, revelando a intenção naturalista da representação. Com o intuito de reforçar o sentido da concepção divina do Menino Deus, o artista acentuou a luz que incide sobre a cabeça da Virgem.



**Figura 3:** Anunciação. Manoel Victor de Jesus, c. 1820. Pintura do forro da nave da Igreja de N. S. do Rosário de Tiradentes. Fonte: foto e desenho da autora (2015).

As figuras são delineadas, as linhas do desenho de Manoel Victor são precisas, porém leves. O artista procura dissolvê-las em alguns pontos com o propósito de criar volume e promover a tridimensionalidade. O colorido é vibrante, mas a paleta é restrita e com poucas nuances (branco, azul, azul cinzento, vermelho, vermelho-rosado e laranja). A composição é simétrica, a pomba ocupa o lugar central do espaço pictórico e os protagonistas do episódio sacro estão dispostos nas laterais e praticamente no mesmo nível. A regularidade é levemente



interrompida pela inclinação do Arcanjo Gabriel que parece surgir da lateral esquerda do painel, representando o instante de sua aparição.

A respeito das referências gráficas, Camila Santiago reconheceu no Registro de Santo intitulado *Nossa Senhora da Encarnação* a possível referência para a pintura da Anunciação da Igreja do Rosário de Tiradentes (figura 4). A historiadora acredita que a estampa não é original, mas cópia de uma gravura aberta por um artista versado na arte da calcogravura.<sup>4</sup>

O Arcanjo, como é notório, é idêntico ao de José Cordeiro. A Virgem, por sua vez, cruza os braços, como bem sugeria Francisco Pacheco, de maneira muito semelhante à pintura de Ticiano gravada por Gian Giacomo Caraglio (SANTIAGO, 2009, p. 285-286).



**Figura 4:** Nossa Senhora da Encarnação. Registro de Santo. Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Iconografia. RS 2468. Foto: Biblioteca Nacional de Portugal. Fonte: Imagem cedida por Camila Santiago.

Com o intuito de compreender a forma como o pintor Manoel Victor compôs a Anunciação da Igreja do Rosário, pesquisamos as imagens citadas por Camila Santiago e realizamos um estudo comparativo. Encontramos algumas pinturas de Ticiano (c. 1473/1490 - 1576) representando a Anunciação e uma gravura de Caraglio (c. 1500/1505 -1565) a partir de Ticiano. Seguindo a interpretação da pesquisadora, combinamos o anjo da gravura de José Cordeiro com as representações da Virgem de Ticiano – a Virgem reproduzida na gravura de

<sup>4</sup> A técnica de gravar em metal surgiu no Renascimento e se desenvolveu dentro das oficinas de ourivesaria, sendo inserida, mais tarde, nas oficinas que produziam estampas destinadas à impressão em livros. O desenho é gravado em um metal, geralmente o cobre, que permite a produção de uma ilustração de alta qualidade gráfica. O metal é resistente, o que possibilita uma grande tiragem de cópias contribuindo para a difusão dos impressos. Para gravar o desenho no metal, o artista utiliza um instrumento de ponta seca, o buril, que abre sulcos no cobre onde a tinta é depositada; depois de gravada, a matriz é colocada em um prensa de cilindro, a prensa calcográfica, que imprime o desenho no papel.

Caraglio e a Virgem de uma das pinturas localizadas – e confrontamos com o Registro de Santo (figuras 5, 6, 7, 8).

Compartilhamos com a hipótese da historiadora de que a estampa possa ser cópia de uma gravura que, possivelmente, combinou imagens provenientes de obras distintas. O anjo é idêntico ao de José Cordeiro. Quanto à Virgem, o ato de cruzar os braços é semelhante, no entanto, a Virgem da gravura de Caraglio está de frente para o observador enquanto a do Registro de Santo está de frente para o anjo (figuras 5 e 6).

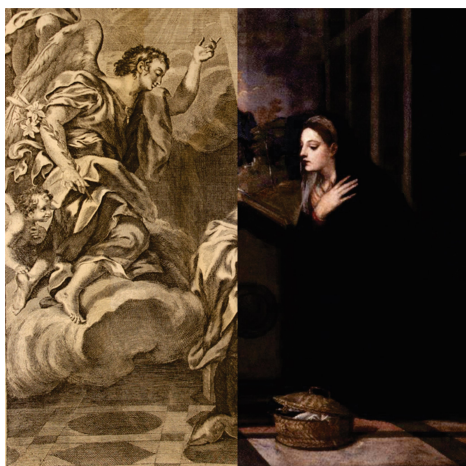


**Figura 5:** À esquerda: Anunciação (detalhe), *Missalle Romanun*, José Cordeiro, 1781. À direita: Anunciação (detalhe), Giovanni Jacopo Caraglio, a partir de Ticiano Vecellio, Séc. XVI. Fonte: arquivo da autora.



**Figura 6:** Nossa Senhora da Encarnação. Registro de Santo. Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Iconografia. RS 2468. Fonte: arquivo da autora.

A posição de Maria, presente na gravura portuguesa, é muito semelhante à da Virgem de outra pintura de Ticiano que, igualmente, pode ter sido gravada. Geralmente, as estampas portuguesas podem ser cópias de uma ou mais gravuras de um renomado abridor europeu (figuras 7 e 8).



**Figura 7:** À esquerda: Anunciação (detalhe), *Missalle Romanun*, José Cordeiro, 1781. Anunciação (detalhe), Ticiano Vecellio (c. 1535). Fonte: arquivo da autora.



**Figura 8:** Nossa Senhora da Encarnação. Registro de Santo. Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Iconografia. RS 2468. Fonte: arquivo da autora.

Confrontando a pintura do Rosário com o Registro de Santo, observamos que algumas mudanças foram feitas pelo pintor (figura 9). Manoel Victor, possivelmente, suprimiu as cabeças aladas entre as nuvens no céu. A pomba e o raio de luz que incide sobre a Virgem são iguais aos da gravura, porém, a Maria da Igreja do Rosário não tem uma auréola sobre sua cabeça. A postura e o gesto da Virgem são semelhantes, assim como o livro sobre a mesa. O pintor acrescentou, em sua composição, um banco no qual Maria, possivelmente, estava sentada no momento em que foi surpreendida pelo arcanjo.

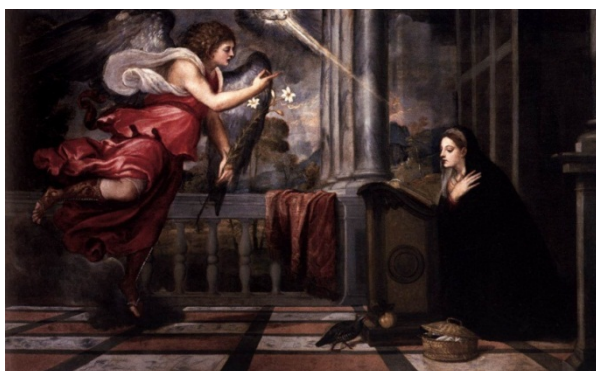


**Figura 9:** Imagem 1: Anunciação. Manoel Victor de Jesus, c. 1820. Fonte: foto da autora / Imagem 2: N.S. da Encarnação. Registro de Santo. Fonte: arquivo da autora.

Os gestos e o movimento do anjo Gabriel são distintos. O arcanjo de Manoel Victor revela a presença do Espírito Santo com a mão direita e segura um lírio com a mão esquerda. Além disso, o anjo da pintura do Rosário sugere maior movimentação em comparação com o anjo da gravura. O arcanjo de Manoel Victor está representado na diagonal e deslocando-se levemente da esquerda para a direita, ação destacada pelo movimento da vestimenta. O anjo da estampa parece repousar sobre as nuvens como se estivesse descido do céu se deslocando na vertical, de cima para baixo.

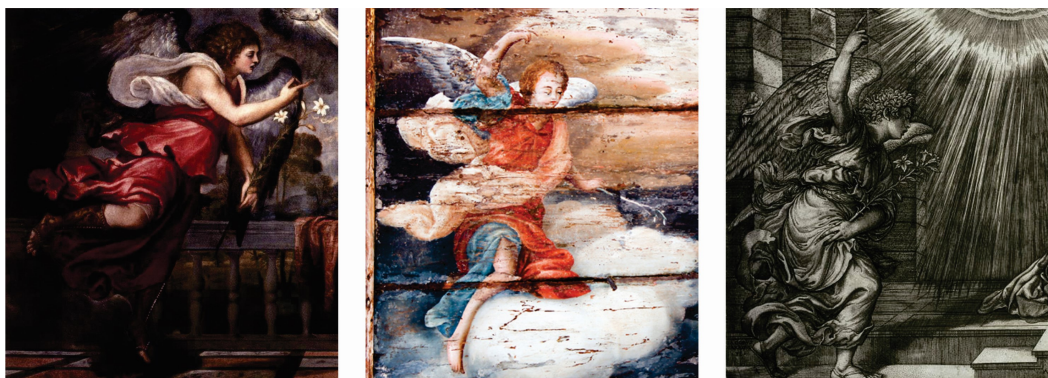
Examinando com cuidado a obra do pintor italiano, gostaríamos de chamar a atenção para o anjo da Anunciação de Ticiano e o detalhe da perna direita desnuda, do joelho para

baixo, forma semelhante à representação do anjo de Manoel Victor de Jesus (figura 10). Similaridade observada, inclusive, no movimento do corpo que se desloca na diagonal, da esquerda para a direita, em direção à Virgem. Ademais, o lírio está na mão esquerda do mesmo modo que na pintura do Rosário de Tiradentes. A diferença dos gestos está na mão direita: o anjo de Ticiano aponta para a Virgem enquanto o de Manoel Victor aponta para a pomba no céu.



**Figura 10:** Anúnciação, Ticiano Vecellio (c. 1535). Scuola Grande di San Rocco, Veneza.

Observando o anjo da pintura de Ticiano e o anjo gravado por Caraglio a partir de Ticiano, percebemos que o anjo de Manoel Victor pode ser resultado das duas imagens (figura 11). A perna desnuda e a movimentação do corpo são semelhantes às do anjo da primeira imagem e o gesto do braço direito aproxima-se da gravura em que o anjo aponta para o céu.



**Figura 11:** Imagem 1: Anúnciação (detalhe). Ticiano Vecellio, c.1535. Fonte:<http://www.wga.hu/> / Imagem 2: Anúnciação (detalhe). Manoel Victor de Jesus, c. 1820. Fonte: foto da autora / Imagem 3: Anúnciação (detalhe). Giovanni Jacopo Caraglio, a partir de Ticiano Vecellio, séc. XVI. Fonte: arquivo da autora.

Teria o pintor da Igreja do Rosário conhecido as gravuras abertas a partir de Ticiano? Será que Manoel Victor de Jesus associou as possíveis gravuras inspiradas na obra de Ticiano com o Registro de Santo para compor a Anunciação da Igreja do Rosário? Assim como os gravadores compunham suas estampas conciliando elementos extraídos de obras distintas, os pintores, que utilizavam as gravuras como modelo para suas obras, também combinavam elementos provenientes de gravuras distintas. A análise comparativa das obras constata que o uso das estampas como modelo para a produção artística era muito mais complexo do que a concepção que restringe a prática como cópia servil. Luís de Moura Sobral afirma que a gravura desempenhou um papel importante na produção pictórica de Portugal e nos territórios sob seu domínio, porém ainda há muito que estudar sobre o assunto. O uso das estampas como instrumento de aprendizagem e formação artística não deve ser entendido como simples ato de decalcar.

Na realidade, claro está, as coisas não se passariam de maneira tão esquemática e sabe-se muito bem que os maiores artistas da época não hesitavam em tirar um pormenor, uma figura ou uma ideia para uma composição de gravuras que todos conservavam abundantemente. Tratava-se, na verdade, de uma prática de oficina aceite e generalizada, constituindo as gravuras, como aliás os desenhos de mestres, logicamente mais raros, precioso material de referência e de documentação para os artistas (SOBRAL, 1996, p. 134).

Refletindo sobre a pintura de Ticiano e as gravuras produzidas a partir delas, acreditamos que o anjo de Manoel Victor se aproxima muito do anjo representado pelo pintor italiano e pela gravura derivada de suas obras. Portanto, consideramos a possibilidade de o artista ter conhecido outras gravuras, além do Registro de Santo verificado, para compor a Anunciação da Igreja do Rosário. Nesse caso, a pintura, provavelmente, corresponde ao resultado da associação de várias estampas e a obra apresenta influências da arte portuguesa e italiana.

### **Iconografia**

No tocante à iconografia da Anunciação, verificamos alguns símbolos e atributos na pintura da Igreja do Rosário de Tiradentes: o lírio, a pomba e o livro. Acrescentamos aos

símbolos os gestos do anjo Gabriel e da Virgem Maria. Para a iconografia cristã, os gestos são tão significativos quanto os signos.

**A humildade:** o anjo Gabriel e a Virgem são os protagonistas da Anunciação do Evangelho de Lucas. Na *Legenda Áurea*, Jacopo de Varazze dedica um capítulo à Anunciação do Senhor e inicia seu relato afirmando que o dia é assim chamado porque “um anjo anunciou o advento do Filho de Deus na carne” (VARAZZE, 2011, p. 310). No Evangelho de Lucas, o anjo diz a Maria: “Alegra-te, cheia de graça, o Senhor está contigo!” (Lucas 1,28). A legenda da Anunciação relata que Maria é cheia de graça pelas seguintes razões: “a devoção da humildade, o respeito ao pudor, a grandeza da fé e o martírio do coração” (VARAZZE, 2011, p. 313). Conhecemos, pela iconografia da pintura da capela-mor da mesma igreja, algumas das principais virtudes da Virgem Maria que foram recuperadas pela Igreja Católica da Contrarreforma: sua Divindade, seu papel de Redentora e de Intercessora. Na iconografia da Anunciação, a virtude da Humildade é destacada e transmitida aos fiéis como exemplo da grandeza da fé da Virgem no Altíssimo. A humildade de Maria é representada pelo gesto de cruzar as duas mãos sobre o peito. Examinando a obra de Cesare Ripa,<sup>5</sup> encontramos alguns emblemas que simbolizam a humildade – *Humilitatem*. Em todos eles observamos o gesto verificado nas imagens referentes ao tema da Anunciação.



**Figura 12:** Imagem 1: *Humilta*. Cesare Ripa, edição de 1603. / Imagem 2: *Humilitéé*. Cesare Ripa, edição de 1744. / Imagem 3: *Humilta*. Cesare Ripa, edição de 1643. Fonte: arquivo da autora.

**O lírio:** o anjo do Senhor carrega em suas mãos um lírio para indicar que Cristo vai nascer de uma Virgem. O lírio é símbolo da pureza, inocência e virgindade (CHEVALIER, 2015, p. 553-555). Conforme Louis Réau, na iconografia cristã, o lírio tem o mesmo

<sup>5</sup> Cesare Ripa foi um escritor italiano do séc. XVI. Publicou uma coleção de emblemas e alegorias em 1593, obra que influenciou a produção artística de poetas, pintores e escultores. As gravuras de Ripa tiveram inúmeras edições, hoje, dispostas para download na internet. Constituíram fonte de referência e inspiração para os artistas dos séc. XVI ao XIX.

significado que a flor de lótus para o budismo, uma flor que desabrocha sobre as águas lamacentas e não é afetada pelo limo, conservando sua pureza e perfeição (RÉAU, 2008, p. 192). Devido à sua brancura imaculada, a flor foi eleita símbolo da virgindade de Maria. O autor acrescenta que o talo representado com três flores simboliza a tríplice virgindade de Maria, antes, durante e depois do parto. Entretanto, na Anunciação, o lírio é representado apenas com uma flor aberta que simboliza a virgindade antes da concepção, sendo as outras duas em forma de botão (RÉAU, 2008, p. 192). A pintura da Igreja do Rosário de Tiradentes está muito danificada e não podemos ter certeza da forma como o lírio foi representado, mas, se observarmos a imagem com atenção, notamos duas flores em forma de botão. A flor, que provavelmente estaria aberta, nós não conseguimos visualizar, mas tudo indica que ela tenha sido reproduzida (figura 13).



**Figura 13:** Anunciação (detalhe). Manoel Victor de Jesus, c. 1820. Forro da nave da Igreja de N.S. do Rosário de Tiradentes, MG. Fonte: foto da autora.

Outra flor utilizada na iconografia cristã para representar a imaculada concepção de Maria é a açucena. As duas flores são símbolos da virgindade de Maria, mas o lírio está também associado à ideia de humildade e a fé no poder de Deus. Portanto, acreditamos que a imagem da flor nas mãos do anjo da Igreja do Rosário seja um lírio e não uma açucena. Com o intuito de complementar o seu significado, constatamos que a flor é símbolo da entrega do homem à vontade de Deus, a fé incondicional na providência divina. Recorremos novamente à Bíblia e encontramos esta descrição: “[...] Aprendei dos lírios do campo, como crescem, e não trabalham e nem fiam. E, no entanto, eu vos asseguro que nem Salomão, em toda a sua glória, se vestiu como um deles” (Mateus 6, 28-29). A resignação e a entrega da própria vida nas mãos do Altíssimo correspondem à fé e a humildade de Maria que aceita a vontade de Deus ao conceber seu Filho, o Salvador.

**A pomba:** o Arcanjo Gabriel sinaliza com sua mão direita a presença da pomba no céu. A pomba é símbolo do Espírito Santo. Louis Réau afirma que, na arte cristã, a pomba

representa a castidade, a inocência e a fidelidade conjugal (RÉAU, 2008, p. 101). Conhecemos pelos Evangelhos Apócrifos que Maria foi entregue aos sacerdotes do templo aos três anos de idade, foi alimentada pelas mãos de um anjo e lá permaneceu até o dia que José foi escolhido para esposar a Virgem (TRICCA, 1992, p. 105-123). Maria cresceu e foi educada no templo, permaneceu virgem e fiel a Deus Pai, por isso foi eleita para ser a mãe de seu Filho. Na *Legenda Áurea*, para explicar a imaculada concepção de Maria, Hugo de Saint-Victor faz uma associação com o amor conjugal.

[...] a concepção natural vem do amor do marido pela mulher e da mulher pelo marido, e assim foi com a Virgem, cujo coração ardia singularmente de amor pelo Espírito Santo e então o amor do Espírito Santo operou maravilhas em sua carne (VARAZZE, 2011, p. 315).

A presença do Espírito Santo através da pomba simboliza a pureza e a santidade do nascimento de Cristo e a união entre a Virgem e Deus Pai na concepção do Salvador. A Anunciação não se restringe apenas a um episódio da vida de Maria, mas corresponde à origem da vida humana de Cristo – a encarnação do Redentor. De acordo com Réau, os raios de luz que emanam da pomba e se dirigem à Virgem Maria representam o momento da concepção do menino Jesus, o instante em que o divino se transforma em carne (RÉAU, 2008, p. 186).

**O livro:** a presença do livro indica que Maria estava lendo antes da chegada do anjo e representa o conhecimento que a Virgem tinha das Sagradas Escrituras. O livro aberto significa que a “matéria está fecundada”, isto é, “o conteúdo foi tomado por quem o investiga” (CHEVALIER, 2015, p. 554-555). Luís Alberto Casimiro assinala que a presença do livro aberto, nas iconografias da Anunciação, indica que “Maria se encontrava ocupada na sua leitura, a qual abandona subitamente, quando recebe a embaixada do Anjo Gabriel” (CASIMIRO, 2009, p. 167). A afirmação de Casimiro corrobora nossa impressão sobre a presença desse objeto na representação. O autor acrescenta que alguns pintores deixam claramente inscritos ou indicam através de uma letra ou alguns dizeres o gênero do livro que a Virgem está lendo, pode ser um Breviário, um Missal ou as Sagradas Escrituras. Na pintura do Rosário, observamos que o pintor escreveu algo na página do livro, provavelmente, com a intenção de identificá-lo, mas, infelizmente, o desgaste da obra não nos permite fazer essa leitura.

Na iconografia cristã, a Anunciação e a concepção de Cristo constituem uma única representação. No mesmo instante em que a Virgem aceita a missão revelada pelo anjo



Gabriel, a concepção se realiza. Sabemos que a presença da pomba e os raios de luz que ela emite sobre a Virgem simboliza a concepção de Cristo, uma forma sutil de representar a encarnação de Jesus. No entanto, a ideia da encarnação não está explícita como na iconografia cristã anterior ao Concílio de Trento. Nas imagens a seguir, observamos a encarnação representada de diversas maneiras (RÉAU, 2008, p. 184-202).



**Figura 14:** Imagem 1: Anunciação, MASTER Bertram, 1379-83. Kunsthalle, Hamburg. / Imagem 2: Anunciação, Gentile da Fabriano, c. 1425. Pinacoteca, Vatican. / Imagem 3: O nascimento de Jesus. Master of AB Monogram, c.1530. Gemäldegalerie, Dresden. Fonte: <http://www.wga.hu/>.

As três imagens acima são anteriores ao Concílio de Trento e representam a ideia da encarnação de forma explícita (figura 14). Na primeira imagem, a Santíssima Trindade participa na Anunciação ao lado do anjo Gabriel: Deus Pai, o Menino Jesus com a cruz do martírio e a pomba do Espírito Santo. As três figuras estão representadas no lugar dos raios de luz que se dirigem à Virgem como símbolo da concepção e encarnação de Cristo (*Conceptio per aurem*). Conforme Louis Réau, os teólogos acreditavam que Cristo, o Verbo, foi concebido pelo ouvido da Virgem. Na segunda imagem, raios de luz entram por uma janela em direção ao ventre da Virgem, simbolizando que a concepção se realiza no útero (*Conceptio per uterum*). Na terceira pintura, um bebê prestes a consumir a encarnação de Cristo entra pela janela voando em direção à Virgem. Observamos também que, na primeira e na terceira imagens, o anjo Gabriel traz consigo uma fita falante, nesse caso, a mensagem do anjo chega à Virgem através do próprio texto, como um documento. Na primeira e na segunda imagem, o lírio está ausente; na terceira, ele aparece em um vaso de flores sobre a janela (RÉAU, 2008, p. 184-202).

Na pintura abaixo (figura 15), a pomba do Espírito Santo aparece entre os raios de luz e segue em direção a Maria. O anjo Gabriel tem em sua mão esquerda um cetro que indica que ele é o mensageiro do céu, símbolo do poder de Deus, “sinal de força e de autoridade” (CHEVALIER, 2015, p. 226). O cetro era o atributo mais frequente do anjo da Anunciação;

no final da Idade Média, o objeto foi substituído pelo ramo de lírio. De acordo com Casimiro, “Mais do que um simples mensageiro, Gabriel é o embaixador do Altíssimo. A palavra que pronuncia é a palavra de Deus, por isso, com alguma frequência, é figurado esboçando o gesto do orador” (CASIMIRO, 2009, p. 157). O lírio está representado em um vaso que se encontra no chão entre o Arcanjo e a Virgem



**Figura 15:** Anúncio, Duccio di Buoninsegna, 1308-1311. National Gallery, London. <http://www.wga.hu/>.

Conforme Réau, o Concílio de Trento proibiu a representação realista da Encarnação de Cristo e recuperou o sentido de nobreza do tema da Anúncio por ser considerado um dos maiores mistérios da religião católica (RÉAU, 2008, p. 201). A partir de então, a pomba aparece emitindo os raios sobre a Virgem simbolizando a concepção como obra do Espírito Santo e não a Encarnação propriamente dita. Em algumas representações, Deus Pai aparece, no céu, participando do episódio (figura 18). As pinturas a seguir foram produzidas após o Concílio de Trento e seguem as determinações do sínodo religioso. Observamos que os artistas valorizaram a representação dos gestos dos personagens, associando-os a determinados momentos do episódio e aos distintos sentimentos da Virgem diante da revelação do anjo. Lodovico Carracci (1555-1619) representou a Virgem de braços cruzados, sinal de humildade e acolhimento da missão recebida (figura 16). Poussin (1594-1665) retratou Maria completamente resignada diante da ordem vinda do céu (figura 17). Na terceira e quarta pinturas, o gesto parece de surpresa, dúvida e temor; provavelmente, correlaciona com o momento em que a Virgem questiona a concepção devido à sua virgindade (figura 18 e 19).

Confrontando essas imagens com a pintura da Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Tiradentes, observamos que o projeto proposto pela Irmandade corresponde às determinações

do Concílio de Trento. A pintura está de acordo com a arte da Contrarreforma e recupera a nobreza da Anunciação do Senhor representando a concepção do Salvador como obra do Espírito Santo e eliminando qualquer indício da Encarnação.



**Figura 16:** Anunciação. Lodovico Carracci, 1585. Pinacoteca Nazionale, Bologna. Fonte: <http://www.wga.hu/>.



**Figura 17:** Anunciação, Nicolas Poussin, 1657. National Gallery, London. Fonte: <http://www.wga.hu/>.



**Figura 18:** Anunciação, Federico Fiori Barocci, 1592-96. Santa Maria degli Angeli, Perugia. Fonte: <http://www.wga.hu/>.



**Figura 19:** Anunciação, Orazio Gentileschi, c. 1623. Galleria Sabauda, Turin. Fonte: <http://www.wga.hu/>.

### Síntese iconológica

O projeto iconográfico da Anunciação da Igreja do Rosário elegeu o momento do episódio em que a Virgem acolhe a mensagem do anjo e aceita a missão da Redenção ao lado de seu Filho, o Salvador. O gesto da humildade e fé absoluta em Deus Pai constitui a primeira mensagem dos Mistérios transmitida aos irmãos do rosário, que devem acolher a palavra de

Deus – o Verbo. O mistério da Anunciação representa o prelúdio da redenção. No *Sermão III* da série *Maria Rosa Mística* de P. Vieira, o pregador revela o significado da anunciação do anjo Gabriel:

No princípio do mundo foi mandada a serpente pelo demônio, para que, pelos ouvidos da mulher lhe infundisse na mente o veneno. E depois? Vede a elegância da contraposição. [...] E depois foi mandado o Anjo Gabriel por Deus, para que, pelos ouvidos da Virgem assim no ventre como na mente se introduzisse o Verbo. [...] Eva ouviu, Maria ouviu: Eva ao demônio, Maria ao anjo; Eva recebeu na mente o engano, e no ventre o fruto maldito; Maria concebeu na mente a verdade, e no ventre o fruto bendito. [...] assim como pelos ouvidos da primeira mulher entrou no mundo o veneno e a morte, assim pelos ouvidos da segunda – e sem segunda – veio ao mesmo mundo o remédio e a vida (VIEIRA, 1679, p. 2).

O sermão ensina ao fiel a oração mental do rosário, ou seja, a oração baseada na contemplação e meditação dos mistérios: “[...] a vocal recita preces, a mental contempla mistérios [...]” (VIEIRA, 1965, p.1). Conforme P. Vieira, o Rosário de Nossa Senhora deve ser rezado pelos ouvidos, pois os ouvidos foram fundamentais na concepção do Verbo. “Assim como pelos ouvidos de Eva entrou no mundo o veneno e a morte, assim pelos ouvidos da Virgem veio ao mundo o remédio e a vida” (VIEIRA, 1965, p. 2). O primeiro episódio dos mistérios do Rosário proclama aos fiéis a necessidade da meditação e a contemplação dos mistérios, sugere uma conduta de vida baseada na virtude de Maria – a Humildade – e promete a redenção. A presença do anjo Gabriel anunciando à Virgem Maria o nascimento do Salvador corresponde ao prenúncio da remissão dos pecados instituídos por Adão e Eva na origem da humanidade. A Ave contrapõe a Eva e o veneno é transformado em antídoto.

A iconografia da Anunciação exprime a relação entre a pintura, com uma proposta de cunho teológico, que visa evangelizar e converter os membros da irmandade provenientes de diversas nações e, conseqüentemente, portadores de distintas concepções culturais e religiosas. Nesse processo de evangelização e encontro entre culturas, acreditamos que a arte constituiu um importante instrumento de integração entre os irmãos do rosário pretos e a Igreja Católica.

O programa iconográfico pode ter sido proposto pela Irmandade do Rosário com o objetivo de impor a doutrina cristã aos negros, africanos e seus descendentes. Infelizmente, não é possível saber como os irmãos do rosário reconstruíram, diante da imposição da doutrina católica, sua identidade cultural e religiosa. Entretanto, conhecemos pelo estudo das imagens, que a iconografia da Anunciação é ortodoxa, submetida às regras determinadas pelo

Concílio de Trento e coerente com a proposta da Reforma Católica, que pretendia ratificar suas crenças e princípios religiosos afastando, de uma vez por todas, a heresia e a idolatria.

## REFERÊNCIAS

BÍBLIA. Português. *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Edições Paulinas, 1985. 1v.

CASIMIRO, Luís Alberto Esteves. Iconografia da Anunciação: símbolos e atributos. In: *Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Patrimônio*, Porto 2008-2009 I Série, Volume VII-VIII, p. 151-174.

CHEVALIER, Jean / CHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio LTDA, 2015.

LUZ, Guilherme Amaral. Rosário da Concórdia: Vieira e os Fundamentos Místicos da Paz Social. *Clio – Série Revista de Pesquisa Histórica*, n. 27-2, Belo Horizonte, 2009, p. 63-86.

MAHÍQUES, Rafael García. *Iconografía e Iconología: Cuestiones de Método*. Volumen 2. Madrid: Encuentro, S.A., 2009.

RÉAU, Louis. *Iconografía del arte Cristiano*. Iconografía dela Biblia: Nuevo Testamento. Tomo 1, vol. 2. Barcelona: Serbal, 2008.

SANTIAGO, Camila F. Guimarães. *Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)*. 2009. 364f. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

SILVA, Mateus Alves. Os Livros nos Inventários da Comarca do Rio das Velhas no séc. XVIII (1740-1760). In: IV CONGRESSO DE PESQUISA E ENSINO EM HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO EM MINAS GERAIS, Juiz de Fora, 2007, *Anais...* Juiz de Fora, 2007.

SOBRAL, Luís de Moura. *Do sentido das imagens: ensaios sobre pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos*. Lisboa: Estampa, 1996.

TRICCA, Maria Helena de Oliveira. *Apócrifos: Os Proscritos da Bíblia*. São Paulo: Mercury. 1992.

VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Áurea: Vida dos Santos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VIEIRA, Pe. António. *Sermão Nossa Senhora do Rosário com o Santíssimo Sacramento* (1654). Literatura Brasileira.Pdf.

VIEIRA, P. Antonio. *Sermoens do P. Antonio Vieira da Companhia de IESV*. Prégador de sua Alteza. Segunda Parte dedicada ao Principe, N.S. Lisboa: Na Officina de Ioam da Costa, 1682.

VIEIRA, Padre Antônio. *Sermão III – Maria Rosa Mística*. Sermões escolhidos, v. 2, São Paulo: Edameris, 1965, pdf.

**Artigo recebido em setembro de 2017.**  
**Artigo aceito em novembro de 2017.**